

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

НАУЧНЫЙ СОВЕТ
«ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

КОМИССИЯ
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Серия

«ИСКУССТВО В ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКЕ КУЛЬТУРЫ»

Основана в 2003 году

Редакционная коллегия серии:

А. В. Бездидько

В. И. Васильев

В. С. Жидков

И. В. Кондаков

Ю. А. Рыжов

А. Я. Рубинштейн

Э. В. Сайко

Д. В. Трубочкин

Н. А. Хренов, председатель

Миф
и
художественное
сознание
XX века

МОСКВА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
КАНОН-ПЛЮС
2011

УДК 82-343
ББК 82.3(0)
М68

Ответственный редактор
доктор философских наук *Н.А. Хренов*

Рецензенты:
доктор исторических наук *Г.И. Зверева*,
доктор философских наук *А.С. Мигунов*

Миф и художественное сознание XX века / [отв. ред. Н.А. Хренов];
Гос. ин-т искусствозн. – М., 2011. – 686 с. – ISBN 978-5-88373-267-5.

В данном издании обсуждается вопрос об активизации мифологического сознания в переходные эпохи истории. Такой переходной эпохой оказывается XX век. Под переходом в данном случае подразумевается переход от культуры Нового времени, которую можно было бы назвать культурой модерна, к альтернативной культуре, под которой П. Сорокин подразумевает культуру идеационального типа. Становление альтернативной культуры связано с реабилитацией того, что модерн отвергал, а отвергал он сверхчувственное начало, которое уже в эпоху модерна реабилитировал романтизм, а затем на рубеже XIX–XX веков неоромантизм, известный по истории искусства как символизм. В XX веке то, что было характерно лишь для искусства, все более становится универсальным, т.е. выражением духа альтернативной культуры в целом. Однако, доказывая, что XX век как переходная эпоха способствует возрождению мифологического сознания, авторы данного издания касаются и того, что, несмотря на вытеснение мифа рационализмом эпохи модерна, миф, составляя коллективное бессознательное, оказывает активное воздействие и на мировосприятие человека модерна, и на искусство этой эпохи, что своевременно осознано не было.

ISBN 978-5-88373-267-5

© Коллектив авторов, 2011
© Государственный институт
искусствознания, 2011
© Яковлев В.Ю., оформление,
2011
© Канон–Плюс, 2011

От редколлегии

МИФ В МОДЕРНЕ И МОДЕРН КАК МИФ

В гуманитарной науке последних десятилетий проблематика мифа вызвала систематический интерес. Такой интерес к мифу был подхвачен и искусствоведческими субдисциплинами. Кажется, что впервые такой интерес можно констатировать в 1960–1970-е годы, во всяком случае, в отечественной литературе. Из философских исследований в этот период на эту тему можно было бы назвать исследование Ф. Кессиди «От мифа к логосу» (1972), а из филологических – исследование Е. Мелетинского «Поэтика мифа» (1976). Однако интерес к мифу с 1960-х годов во многом был спровоцирован также выходом томов фундаментального исследования А. Лосева по истории античной эстетики. Если касаться искусствоведческой литературы, то из последних исследований на эту тему можно назвать книгу С. Батраковой «Искусство и миф. Из истории живописи XX века» (2002).

Что касается изучения данного предмета за рубежом, то там интерес к мифу был постоянным на протяжении всего XX столетия. Интерес этот особенно возрос в связи с появлением исследований К. Леви-Строса по этнографии, давших импульс распространению структуралистского метода, который оказал огромное влияние и на искусствоведческую рефлексию, в том числе и в отечественном искусствознании. В науке об искусстве структурализм стал устойчивым и авторитетным направлением. А поскольку предметом структуралистской методологии К. Леви-Строса был миф, в отечественной науке возник и интерес к мифу. В частности, появление книги Е. Мелетинского «Поэтика мифа» во многом спровоцирована именно структурализмом (в его французском варианте). Структурализм повлиял также и на возникновение в гуманитарной рефлексии так называемой тартусско-московской школы (Ю. Лотман, В. Иванов, В. Топоров, Б. Успенский и др.). Труды представителей этой школы имели колоссальный резонанс и во многом определили приоритеты отечественной гуманитарной науки в целом. Структурализм имел значительный резонанс и в теории отдельных видов искусства.

Казалось бы, если исследование мифа в отечественной гуманитарной науке (в том числе, в искусствознании) расширяется и углубляется, то какую проблему, связанную с мифом, призвано решить издание, предпринимаемое Отделом теории искусства? Редколлегия в данном случае ставит своей задачей изучение культуры и искусства в *ситуации перехода*. Публикуемые ранее в серии «Искусство в исторической динамике культуры» материалы освещались исключительно в этом ракурсе. Данный выпуск ставит своей задачей рассмотреть проблематику мифа под тем же углом зрения. В основу издания легли материалы научной конференции «Миф и художественное сознание XX века», проведенной в 2008 г.

Авторский коллектив ставит своей задачей рассмотреть проблему мифа в ситуации перехода, которую переживала история культуры XX в. Авторы интересуют не проблематика мифа вообще, но *миф в переходную эпоху*, точнее, миф в истории XX в., для которого характерен распад ценностных ориентаций предшествующей культуры и ситуация несформированности новых ценностей. В переходные эпохи происходит активизация и реабилитация мифологического сознания. Смысл перехода в данном случае мы связываем с переходом от культуры чувственного типа, т.е. культуры модерна к некоей альтернативной культуре, которая пока еще не имеет своего определенного обозначения. Существует соблазн назвать эту новую альтернативную культуру культурой постмодерна. Таким образом, переход в данном случае может быть интерпретирован как переход от модерна к постмодерну. Однако несмотря на расширение смысла, термин «постмодернизм» сегодня в основном применяется как сугубо искусствоведческий термин. Вряд ли приходящую на смену модерну альтернативную культуру можно определить, обратившись к данному термину.

Трудность возникает еще и потому, что пока трудно понять, является ли постмодерн отрицанием модерна или же он является его продолжением. Еще несколько десятилетий тому назад термин «постмодерн» связывали с отрицанием модерна. Однако этим смысл модерна явно не исчерпывается. По всей видимости, постмодерн – это обозначение некоей неопределенности, присущей исключительно переходной эпохе. Термин «постмодерн» не способен выразить весь смысл, приходящей на смену модерну альтернативной культуры, которая требует своего особого обозначения, не исчерпывающего то, что подразумевается под постмодерном. В чем же заключается этот более широкий смысл альтернативной культуры?

Как нам представляется, этот смысл связан с реабилитацией некогда вытесненного в коллективное бессознательное сверхчувственного начала. Вытеснение сверхчувственного связано со становлением культуры модерна. Но это становление культуры модерна оказалось неблагоприятным для мифологического сознания, которое вытеснялось на периферию культуры.

Истоком культуры модерна стала идеология Просвещения. Именно эпоха Просвещения (т.е. XVIII в.) впервые радикально разделила чувственное и сверхчувственное начала в культуре. Так, эстетика Нового времени, начиная с А. Баумгартена, связала свою судьбу с формами чувственного познания. Кантовская эстетика как выражение просветительской философской мысли исходит исключительно из игры, но не из мифа. Устраняя сверхчувственное начало, философия и эстетика Просвещения вместе с ним, казалось, устраняли из культуры и миф, который не есть лишь проявление архаического или традиционного, но, в том числе, и современного сознания. Последнее связывалось исключительно с логическим, понятийным, т.е. научным сознанием. Культура модерна или культура чувственного типа, получившая на Западе свое идеальное выражение, казалось, устра-

нила миф как значимое свойство сознания. Эту культуру мы, следуя Ю. Хабермасу, и называем культурой модерна, исходящей исключительно из разума, а не из традиции, из науки, а не из религии. Именно культура модерна провела границу между Средневековьем и Новым временем.

Однако каждая культура не является вечной. Она возникает, проходит цикл своего развития и достигает своего «заката». Где-то уже в конце XIX – начале XX в. все больше появляется суждений о кризисе культуры этого типа (Ф. Ницше, А. Бергсон, Н. Бердяев и др.). Весьма показательно, что параллельно дискуссиям о кризисе культуры возникают суждения о мифе.

Так, Ф. Ницше как представитель одновременно и модерна и, как это ни покажется странным, постмодерна возвещает о новой эпохе, которая, по его мнению, реабилитирует миф. Эта идея Ф. Ницше будет оказывать колоссальное воздействие на такое художественное явление, как символизм. В символистской теоретической рефлексии миф занимает центральное место. Культура Серебряного века в России разворачивается как эпоха реабилитации мифа. Это стремление осознать и понять миф, опираясь на рационалистические тенденции модерна. В этой культуре воскресает интерес романтиков к мифу, связанный с сопротивлением Просвещению. Идеи мифотворчества пронизывают теоретические эссе и исследования А. Белого и Вяч. Иванова. По сути дела, культура Серебряного века – это предвосхищение, а, точнее, обещание альтернативной культуры, реабилитирующей сверхчувственное начало, а вместе с последним и миф. Иначе говоря, альтернативная культура обращена в будущее. И символизм, и вообще художественный авангард первых десятилетий XX в. вплотную подошел к творчеству альтернативной культуры.

Но, кажется, обещанное не имеет продолжения в последующие десятилетия. Революционные потрясения в России вернули нас к проекту модерна, рефлексия о мифе затухает. В данном случае нельзя не констатировать, что последующая эпоха (а это почти половина столетия) проходит под знаком не мифа, а идеологии, которая скорее противостоит мифу, нежели предстает его инобытием. Марксизм как ответвление просветительской идеологии или идеологии модерна исключил миф из системы интерпретации социума. В отечественном сознании миф реабилитирует лишь эпоха оттепели.

Однако уяснить логику интереса науки к мифу – не единственная и не главная задача данного издания. Главное здесь – увидеть первую половину XX в. как эпоху предельной, хотя и латентной активизации мифологического сознания, покинувшего художественную реальность и находящего свое выражение в самой политической истории. Первая половина истекшего столетия как эпоха революции и следующего за ней тоталитаризма не являлась по отношению к мифу нейтральной. Новыми «просветителями» – русскими марксистами миф был изгнан лишь из сознания. Но он не был и не мог быть устранен из коллективного бессознательного, а именно, последнее и явилось сферой активности мифа. В русской революционной и

постреволюционной истории много иррационального, а, следовательно, и бессознательного. Активность мифа в первой половине XX в. является латентной, неосознаваемой. Идеология здесь не камуфлирует, не маскирует, не стирает миф, она по своей природе сама мифологична. Разделение искусства и идеологии, характерное сегодня для искусствознания, неконструктивно. Миф приходит в искусство первой половины XX в. с идеологией, в формах идеологии. Миф не является просто повествованием, рассказом, как это принято считать со времен Аристотеля, но предстает некоей системой внедряемых в массовое сознание ценностных установок. Так было в архаических обществах и так случилось и при тоталитарных режимах. Эта установка применительно к XX в. в теории, как это ни покажется странным, программировалась уже символистами, ставившими своей целью творить не художественные ценности в их традиционном смысле, а формы новой жизни, вообще саму жизнь. И это, несомненно, эхо Просвещения здесь. Правда, символисты не предполагали, в каких дегуманизированных формах ситуация может развертываться.

Следовательно, миф – это определенное мировосприятие. Миф, как и идеология, тесно связан с властью, не важно, власть ли это диктатора, вождя или это власть традиции, завещанной предками. Важно, что за всеми этими вариантами улавливается мифологический первообраз – культурный герой. Получается, что вся первая половина XX в. явилась эпохой предельной активности мифа, когда он оказался тождественным идеологии, а, следовательно, миф вернул культуру к единству утилитарного и игрового, художественного и нехудожественного, идеологического и мифологического. Применительно к той эпохе вопрос об активности мифа не ставился, ибо миф не имел собственных форм проявления. Он был инобъятием идеологии, т.е. функционировал в социуме латентно. Конечно, здесь нельзя не обратить внимание на то, что первой попыткой разгадать активность мифа в становлении новой системы власти и мышления в России явилась работа А. Лосева «Диалектика мифа», появление которой стало причиной репрессии, обращенной на ученого. Именно эта работа предвосхищала ту философскую, эстетическую и искусствоведческую рефлексию о мифе, которая начала проявляться в эпоху оттепели. Многие десятилетия она была латентна. Ее выявили лишь в ситуации, когда стало ясно то, что именно ее в свое время определил А. Лосев. Явление как бы заново было открыто обществом, наконец-то созревшим до понимания того, что совершилось в истории.

Если первая половина XX в. демонстрирует бессознательное мифотворчество, то вторая его половина связана с попытками это спонтанное мифотворчество осознать. Символистская рефлексия о мифе имеет продолжение. Но совершенно в другом качестве, которое символисты как художественная элита не предполагали. Миф в его новой форме стал выражением сознания появившегося на арене истории и заявившего о своих правах человека массы. Такое продолжение мифотворчества в эпоху восстания масс не было осознано обществом своевременно. Осознание мифа в его идеологических и художест-

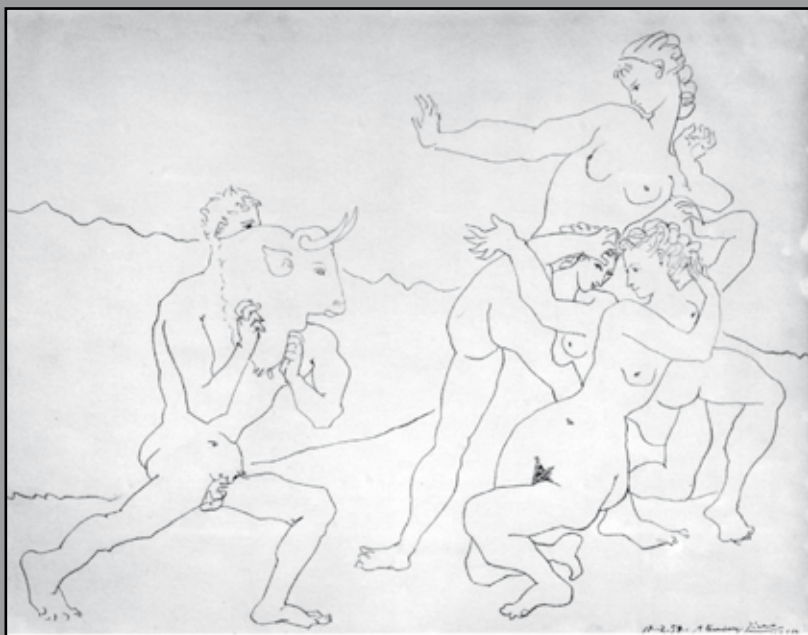
венных формах будет разворачиваться на протяжении второй половины XX в. и на рубеже XX–XXI вв. Но если мифотворчество в его отношении к человеку массы мы сегодня осознаем, то отношение мифа к становящейся альтернативной культуре пока неясно. В каком отношении находится миф, творимый человеком массы, к альтернативной культуре? Проблема состоит в том, чтобы осознать миф и как активный элемент сознания человека массы – подлинного «автора» революции и тоталитаризма, и как активный элемент приходящей на смену культуре чувственного типа альтернативной культуры, которая придает важное значение сверхчувственной стихии.

Становление такой культуры разворачивается на протяжении всего XX в., но в разных формах. В первой половине XX в. она предстает в вульгарных идеологических формах, которые, кажется, не имеют отношения к мифу. Однако это не так. Поскольку в эту эпоху миф являлся выражением бессознательной стихии, он не оказался фактом сознания. Альтернативная культура продолжала набирать силу в идеологических дегуманизированных формах. Изгнавшая миф культура модерна по своей сути сама явилась мифотворческой. Следовательно, модерн можно отождествлять с мифом.

Что же касается постмодерна, то иногда кажется, что только он возвращает к романтической или символистской рефлексии о мифе. Иначе говоря, постмодерн связывают с реабилитацией мифа, вытесненного из сознания человека модерна. Демонстрируя терпимость ко всему, что презирал модерн, постмодерн оказался терпимым и к мифу. Однако сводить к этому признаку понимание отношений мифа и постмодерна было бы неверным. Мифологическое сознание проявляет активность в культуре модерна, но иначе. Эпоха бессознательного мифотворчества в ситуации революции и тоталитаризма во многом свидетельствует о затянувшейся переходной эпохе. В эту эпоху мифотворчество может менять свои формы. Это могут быть формы художественные и эстетические, т.е. игровые, как в символизме. Но это могут быть формы, отрицающие игру, т.е. предельно утилитарные. Такой формой функционирования мифа и явилась идеология. Казалось бы, постмодерн переводит миф из сферы серьезной в сферу игровую. Тем не менее, определяющим знаком XX в. остается переход от культуры чувственного типа к альтернативной. Последняя же реабилитирует сверхчувственное, а значит, стимулирует активность мифа. Такая активность может проявляться в самых разных формах.

Авторы очередного выпуска серии «Искусство в исторической динамике культуры» ставят своей задачей обнаружить активность мифа в тех сферах художественного сознания XX в., которые ранее рассматривались лишь на уровне журналистики. Надеемся, что научное осмысление проблемы мифа поможет в какой-то мере прояснить одну из самых трагических эпох в истории России – эпоху коммунистической утопии и тоталитаризма, что, в свою очередь, явится и вкладом в осмысление проблематики мифа как значимого элемента современной культуры.

Культурологический аспект возрождения мифа в Новейшее время



Н.А. Хренов

ОТ ЭПОХИ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО
МИФОТВОРЧЕСТВА К ЭПОХЕ РЕФЛЕКСИИ
О МИФЕ

XX ВЕК – ЭПОХА РЕАБИЛИТАЦИИ МИФА.
ТРУДНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИФА КАК ЛЕЙТМОТИВ
ИСТОРИИ НАУКИ. РЕАБИЛИТАЦИЯ МИФА –
СЛЕДСТВИЕ ПЕРЕХОДА К АЛЬТЕРНАТИВНОЙ КУЛЬТУРЕ

Начнем погружение в проблематику мифа не с того, какой смысл обычно вкладывается в понятие «миф» и какую структуру он имеет. Определений мифа так много, что они могут даже помешать, поэтому определение мифа мы дадим в ходе исследования. Первоначально мы попытаемся выделить некоторые его признаки. 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 («Сам Платон нигде не дал определения мифа»¹). Не больше ясности по поводу мифа и у Аристотеля, хотя, казалось бы, именно аристотелевский рационализм как раз и мог бы внести в понимание мифа бóльшую ясность. Комментируя употребление понятия «миф» в «Поэтике» Аристотеля, А. Лосев утверждает, что под мифом Аристотель понимает просто фабулу или состав событий трагедии. По этому поводу А. Лосев высказывает существенное суждение об отсутствии у Аристотеля четкого определения мифа:

Если под «мифом» понимается «сочетание событий», то при чем тут миф. Сочетание событий может быть и вообще во всякой драме, например, в комедии, да и не только в драме. Под «сочетанием событий» Аристотель, как видно, понимает вообще последовательную структуру художественного изображения. Тем более странно употребление здесь термина «миф». Вероятно, Аристотель имел в виду то, что вся греческая классическая трагедия обычно составлялась из тех или других мифов. Но даже самые ранние трагики отнюдь не интересовались мифом как таковым, а пользовались им просто как содержанием действия, структуру и идейное содержание которого они стремились изобразить. Но Аристотель тоже занимается в своей «Поэтике» по преимуществу составными частями трагедии, их последовательностью, их структурой и их отнюдь не мифическим, но общечеловеческим характером. Поэтому делается понятным стремление некото-

¹ Лосев А. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 560.

рых переводчиков Аристотеля переводить греческий термин «миф» не как «миф», а просто как «фабулу». Нечего и говорить о том, каким огромным даром античной мысли мы бы располагали, если бы Аристотель всю свою тончайшую дистинктивность и всю свою обстоятельнейшую декриптивность направил бы действительно на «миф» с анализом его в соседстве с такими терминами, как «идея», «художественный образ», метафора и т.п. Но, к сожалению, Аристотель совершенно не заинтересован в анализе мифа как именно мифа, а понимает под мифом то, что редко кто-нибудь понимал до него, а именно просто фабулу, независимо от ее мифического содержания².

Но если рационализм античного Просвещения или эпоха зрелой классики античности не раскрыли смысла мифа, то, может быть, поздний западный рационализм, выпустивший джинна модерна, преуспел в этом больше? Мы об этом обязательно скажем. Но очевидно, что о мифе больше сказали все же те, кто модерну сопротивлялся, а именно, романтики, констатировавшие трудность определения и вообще понимания природы мифа. В этой констатации они были первыми. Именно они поставили вопрос о значимости мифа. В этом проявилось их сопротивление модерну, понимаемому в широком смысле, т.е. идеологии Просвещения. Так, Ф. Шлегель писал: «Мифология – это самое запутанное создание человеческого духа; бесконечно богатое, но и крайне изменчивое в его значении, которое одно только и существова³».

О смысле этой трудности позднее скажет М. Маклюэн. «В эпоху фрагментарного, линейного сознания, создавшего Гутенбергову технологию, которая в свою очередь значительно усилила эти его качества, мифологическое мировидение становится трудным для понимания⁴. Ведь миф, по М. Маклюэну, связан с одновременным восприятием множества причин и следствий. Однако кризис печатной культуры в эпоху электронных технологий был частным выражением общего кризиса мировосприятия модерна. Собственно, в контексте модерна как раз и было вызвано к жизни и получило научное и обоснование фрагментарное и линейное сознание. В эпоху постмодерна кризис линейного принципа стал перманентным предметом дискуссий. Так, Ж. Деррида формулирует идею финала линейности в культуре. «Но сейчас эпоха господства линейного письма и соответствующей ему модели мысли заканчивается повсюду – в литературе, философии, науке, – пишет комментирующая идеи Ж. Деррида Н. Автономова, – а это, в свою очередь, предполагает новую организацию пространства и времени⁵».

С еще большими трудностями в интерпретации мифа сталкивался западный исследователь, когда он соприкасался с мифами

² Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 441.

³ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2. С. 263.

⁴ Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003. С. 386.

⁵ См.: Деррида Ж. О грамматиологии. М., 2000. С. 39.

восточного происхождения. В частности, самый известный критик и теоретик романтизма обращал внимание на расхождения, существующие между античной и восточной мифологией. Принимая во внимание эти расхождения, он констатировал неготовность современной ему науки к исследованию мифа, в особенности, восточного. «Поэтому, – писал он, – требуется большой запас фактов и источников, чтобы исследовать то, что может привести здесь к подробному изображению целого во всех его деталях, ступенях внутреннего развития и внешних примесях вплоть до малейших следов постепенных изменений. Однако наши вспомогательные средства еще совершенно недостаточны для того, чтобы осуществить все это для индийской философии»⁶.

Что касается эпохи Просвещения, то о ней следует говорить более подробно, ведь именно с ней связана резко проведенная граница между мифологическим, с одной стороны, и понятийным мышлением, с другой. Философов Нового времени, которые ввели мир в эпоху модерна, можно считать настоящими «гробовщиками» мифа. Как утверждает Ю. Хабермас, просветительское мышление принято считать противодействием мифу, ибо оно призвано «разрушить заклятие коллективных сил при помощи знания, полученного самостоятельно и превращенного в мотив»⁷. Обращаясь к концепции Просвещения, изложенной в книге Т. Адорно и К. Хоркхаймера «Динамика Просвещения», Ю. Хабермас говорит, что вообще разрыв с мифом демонстрирует уже активность гомеровского Одиссея. В его странствованиях отражается древняя история субъективности, вырывающейся из-под власти мистических сил. В данном случае отрыв от мифа включает в себя и отрыв от корней, от родины. Для философов путешествие Одиссея предстает далеким предвосхищением Просвещения, отрывающегося от корней, но так и не способного до конца оторваться, а, следовательно, постоянно возвращающегося к мифу. Поскольку разрыв с мифом – значимая особенность Просвещения, то представляющие эту эпоху философы не могли о нем не рефлексировать. Не удивительно, что суждения о мифе можно обнаружить и у Гегеля, особенно в том месте, где он, как и Ф. Шлегель, рассуждает о восточной мифологии. Гегель, как и Ф. Шлегель, ставит вопрос о трудности прочтения восточных мифов. Но в этой трудности проявляется и несходство культур, необходимость понять восточный мир носителем западной ментальности:

Вступая в мир древнеперсидских, индийских, египетских образов и созданий, мы чувствуем себя сначала не по себе; мы чувствуем, что странствуем посреди каких-то задач. Сами по себе эти создания нас не привлекают, непосредственное созерцание их не доставляет нам удовольствия и не удовлетворяет нас; они сами как бы требуют от нас, чтобы мы перешагнули через них и пошли дальше, к их смыслу, который есть нечто более широкое, более глубокое, чем эти образы⁸.

⁶ Шлегель Ф. Указ. соч. С. 263.

⁷ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 118.

⁸ Гегель Г. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 19.

Применительно к мифам Гегель ставит вопрос, который затем в эстетике станет одним из центральных. Он говорит: должны ли мы относиться к мифу как бесцельно придуманной истории или же задаться вопросом, что за такой историей скрывается глубокий смысл. Перечисляя различные точки зрения, имеющие место в попытках понять миф, Гегель указывает на одну из них, в соответствии с которой акцент ставится не на внешнем смысле мифологических образов и рассказов, а на передаваемом мифами общем глубоком смысле. С этой точки зрения раскрытие такого смысла и составляет настоящую задачу научного изучения мифов. Гегель явно склоняется к такой точке зрения. В ее основе лежит убеждение, что мифы связаны с историей человеческого духа, т.е. в мифах можно обнаружить следы не только чувственных образов, но и разума, хотя на начальных этапах истории деятельность разума связана с символическими формами, когда понятие еще не отделяется от чувственного образа, а в нем присутствует. Иначе говоря, за созданием образов угадывается деятельность разума, пусть последний еще полностью и не успел осознать ни смысл своей деятельности, ни четкость того смысла, что скрывается за чувственным образом. Но если присутствие разума за чувственным образом угадывается, то этот разум пусть и в первоначальных формах следует познать:

Если же мы будем докапываться до внутренней истины мифологических представлений, то, не отвергая другой стороны, а именно случайности и произвола воображения, условий того места, где зародился миф, и т.п., мы сможем дать оправдание различным мифологиям. Оправдание же человека в его духовном созидании и формировании есть благородное занятие, более благородное, чем голое собирание внешних исторических фактов⁹.

По поводу выявления какой-то идеи в мифе как проявлении деятельности разума часто возникают сомнения. Первое сомнение связано с тем, что в миф идея привносится позднее, чем миф возникает. Тогда получается что-то вроде платоновской идеи, т.е. чего-то внешнего, что проецируется на миф и ему присваивается. Причем, эта процедура продлевается с большим запозданием. Она становится реальной позднее, чем миф создается. В данном случае, очевидно, что мы имеем дело с модернизацией мифа. Где гарантия того, что, стремясь понять лежащий за чувственными образами мифа какой-то абстрактный смысл, мы не привносим в него свои смыслы и идеи? Видимо, все дело в том, что логика истории искусства, в которой Гегель выделяет три фазы становления духа – символическую, классическую и романтическую, применима и по отношению к логике истории мифа. По логике Гегеля творчество мифа соответствует лишь той фазе становления духа в формах искусства, которую он называет *символической*. Но на этой фазе понятийное

⁹ Гегель Г. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 21.

мышление еще не успело стать самостоятельным и не успело отделиться от художественного. В порождениях символического мышления, т.е. в мифах понятие – оборотная сторона образа. Имеющие место в мифе абстрактные смыслы передаются с помощью образов. И это одна из ступеней становления разума. Поэтому Гегель делает следующий вывод:

Однако если древние, создавая свою мифологию, и не думали о том, что мы теперь в ней видим, то из этого еще отнюдь не следует, что их представления в себе не являются символами и что мы не должны их считать таковыми. В ту эпоху, когда народы создавали свои мифы, они жили поэзией и поэтому осознавали свои самые внутренние и глубокие переживания не в форме мысли, а в образах фантазии, не отрывая общих абстрактных представлений от конкретных образов¹⁰.

Но если мы связываем творчество мифов исключительно с символической фазой становления духа в истории, то мы тем самым несколько скатываемся к весьма устаревшему мнению. Если миф – это продукт символической формы мышления, то, следовательно, с финалом этой стадии мышления в истории заканчивается и мифотворчество. Согласиться с этой точкой зрения сегодня никак невозможно. И тут на помощь приходит сам Гегель, который символическую форму мышления вовсе не считал изжитой в истории полностью. Напротив, он констатировал реальность этой формы на последующих стадиях становления духа, а, следовательно, культуры. Собственно, с констатации этого тезиса он начинает второй том своей «Эстетики». И здесь же он подчеркивает, что на последующих фазах становления духа символическая форма мышления только перестает быть доминирующей и определяющей, представая в виде элемента классической и романтической фазы. «Мы должны поэтому, – пишет он, – с самого начала делать различие между символом в его самостоятельном своеобразии, в котором он представляет законченный тип художественного созерцания и воплощения, и тем видом символического, который низводится на степень лишь несамостоятельной внешней формы»¹¹. Утверждение о непрекращающихся на поздних этапах истории процессах символического мышления позволяет утверждать, что если мышление символами в истории не угасает, то, следовательно, уже тем самым не является уделом прошлого и мифологическое мышление.

По поводу символов можно было бы пойти еще дальше. Дело в том, что функционирование символического мышления, которое вроде бы угасло в рационалистическую эпоху, т.е. в Новое время, уступая место мышлению и коммуникации с помощью исключительно знаков, вовсе не является «пережитком» или чем-то второстепенным. Все дело в том, что современная эпоха как эпоха

¹⁰ Гегель Г. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 22.

¹¹ Там же. С. 13..

переходная вновь делает актуальным обсуждение вопроса об активности символического мышления, статус которого перестает быть второстепенным и зависимым. Оно демонстрирует такую активность, что кажется именно этот механизм активности символического мышления способен проиллюстрировать глубокую трансформацию культуры в целом. Этот вопрос становится предметом обсуждения Ж. Дерриды и Ю. Кристевой. У Ж. Дерриды критика знака связана с его генеральной идеей деконструкции, понимаемой как деконструкция западного логоцентризма. Конечно, Ж. Деррида осторожен:

Однако нам известно, что тема знака вот уже почти сто лет длит агонию традиции, которая стремилась освободить смысл, истину, наличие бытия и т.д. от всего того, что связано с процессом означения. Усомнившись в самом различии между означаемым и означающим или, иначе, в идее знака как такового, нужно сразу же уточнить, что мы не исходим при этом из некоей наличной истины, предшествующей знаку, существующей вне его или под ним в месте, лишенном каких то ни было различий. Скорее напротив. Нас интересует как раз то, что в понятии знака, которое всегда существовало и функционировало лишь внутри истории философии (наличия), определяется – в системном и генеалогическом плане – этой историей¹².

Ж. Деррида не столько против знака (ведь без идеи знака «разрушается и наш мир, и наш язык»)¹³, но он прослеживает зависимость знака от исторических трансформаций культуры. Но что значит историческая трансформация культуры как не трансформация не столько линейного, сколько циклического характера. Ведь кризис знаковой природы означает и кризис той культуры, в границах которой эта знаковая природа сформировалась? Не является ли проблема символа одновременно и кризисом культуры, в которой знак сформировался и имел определенную конфигурацию и предвосхищением альтернативной культуры, которая выведет из забвения некогда уже существовавшей культуры, в которой основополагающим был не столько знак, сколько символ, осуществляющий функции знака?

Так, Ю. Кристева прослеживает статус символа и статус знака в истории европейской литературы. Она утверждает, что если в XV и XVI вв. романному высказыванию удалось вырваться из структуры символа и подчиниться знаку, то ныне, в XX в. «роман чувствует себя неудобно, проговариваясь в структуре знака (и в его идеологии), но по-прежнему оставаясь ее пленником в той мере, в какой он стремится быть выражением некоей сущности (психологической, интеллектуальной), предшествующей ее языковому воплощению»¹⁴. Тем не менее, процесс реабилитации символического, а, следовательно, и мифологического мышления в литературе

¹² Деррида Ж. Указ. соч. С. 124.

¹³ Там же. С. 129.

¹⁴ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 491.

все же развертывается. Сама Ю. Кристева признается, что переход от идеологемы знака к идеологеме символа, т.е. невыразимого можно иллюстрировать с помощью литературы «потока сознания». Так, в романах Джойса, Натали Саррот и особенно у Беккета имеет место борьба со знаком:

Роман «потока сознания», наводя мосты между двумя краями разлома, разделяющего действительность и речь (в этом он следует реалистическому роману), но осозная ограниченность речи, структурируемой в процессе коммуникации и ради нее же (это «осознание» как раз и отличает его от реалистического романа), восстает против определенного продукта символического мышления (структуры реалистического высказывания), но не выходит при этом за рамки его идеологемы (диадическое мышление, выражение). Отсюда проистекает карнавализация романа; ныне мы наблюдаем настоящую одержимость невыразимым (один из романов Беккета как раз озаглавлен этим словом); дискурс теряет синтаксическую связность, распадается, нарушается порядок слов. Изменяется даже сама их фактура. Таким образом, вновь возникает тяготение к мениппее, как это неоднократно наблюдалось в переходные периоды истории литературы. В этих условиях неизбежно совершается трансгрессия «закона», на этот раз оспаривается закон знака, подобно тому как в XV веке подвергался сомнению закон символа¹⁵.

Но если современная литература свидетельствует о возвращении к символу, то именно это обстоятельство уже можно считать аргументом в пользу возвращения нашего времени к мифу. Проект Просвещения, частным проявлением которого был разрыв с мифом, стало быть, оказался несостоятельным. Его цель достигнутой не стала. Если в этом проекте и была определенная истина, то эта истина носит временный характер, т.е. она является реальной лишь в контексте новоевропейской культуры, которая оказывалась в ситуации «заката» уже в эпоху Ф. Ницше. При этом, разумеется, такой «закат» следует понимать не как «закат Европы», а как «закат» культуры чувственного типа (П. Сорокин) и как переход к альтернативной культуре, в контексте которой только и можно осмыслить актуализацию мифологического мышления, в том числе, и в формах литературы. А о том, что это процесс актуализации мифа активно развертывается, свидетельствовал уже диагноз, поставленный Е. Мелетинским в первом издании его книги «Поэтика мифа». Суть этого диагноза состоит в том, что XX в. возвращает литературу к мифу. Миф становится способом организации текста не только у таких представителей модерна, как Джойс, но и у сохранившего верность традиционной структуре романа Т. Манна. Миф можно обнаружить не только у латиноамериканских или афроазиатских писателей, соединивших элементы модернизма с неоромантическим обращением к национальному фольклору¹⁶. В литературе XX в. мифологическое мышление вовсе не сводится исключительно к

¹⁵ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 491.

¹⁶ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 2000. С. 370.

модернизму. С другой стороны, было бы ошибочным считать, что возрождение мифа развертывается лишь в литературе и исчерпывается лишь литературой. Возрождение мифа в XX в. развертывалось в более широких и вовсе не художественных сферах. Это обстоятельство, т.е. актуализацию мифологического сознания в широком контексте мы и хотели бы здесь затронуть.

Проблема трудностей в интерпретации мифов существует и в силу того, что современному исследователю приходится иметь дело не только с исключительно символическими формами мышления, но и с давно преодоленными социальными формами бытия. На эту сторону дела обращает внимание В. Ярхо, когда он пытается проанализировать трагедию Софокла «Царь Эдип»:

Толкование всякого мифа, как хорошо известно специалистам, представляет значительные трудности главным образом потому, что начало процесса мифотворчества уходит в отдаленные пласты человеческой предистории, во времена, когда люди в своем биологическом и общественном поведении подчинялись совершенно особым законам, впоследствии преодоленным¹⁷.

С этой трудностью столкнулись уже в эпоху первого Просвещения, т.е. в классическую эпоху античности, когда миф был подвергнут философскому, так называемому рационалистическому истолкованию. Ведь это толкование мифов, рефлексия по их поводу развертывались уже в ином моральном и логическом контексте.

Тем не менее, в XX в. возникает настойчивое стремление избежать при интерпретации мифа позднейшей модернизации и понять не только миф, но и вообще структуру первобытного мышления, порождением которой миф является. И, кстати сказать, эта тенденция оказалась для искусства весьма плодотворной. Об этом, например, свидетельствует теоретическое наследие С. Эйзенштейна, нередко прибегавшего к концепции Л. Леви-Брюля, помогающего С. Эйзенштейну в доказательстве того, что в кино актуализируются и активизируются структуры архаического мышления. Но для того, чтобы их выявить и идентифицировать, важно эти структуры понять безотносительно к искусству. В данном случае исследователи XX в. столкнулись с настоящими трудностями. Так, ставя перед собой задачу вывести исследование сюжетов и жанров за пределы уже сложившихся в поздней истории искусства форм и прибегнуть к генетическому исследованию, предметом которого являются неразвитые, первичные, эмбриональные формы таких сюжетов и жанров, О. Фрейденберг указывает на эту трудность. Она пишет, что трудно быть точной в толковании ключевых форм первобытного мышления, ведь она вынуждена исходить из современной семантики и прибегать к современным понятным терминам¹⁸. Но дело не только в терминологии. Сюжетность в ее современных фор-

¹⁷ Ярхо В. Собрание трудов. Древнегреческая литература. Трагедия. М., 2000. С. 144.

¹⁸ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 65.

мах связана с основополагающими принципами восприятия времени, которые сформировались в позднюю эпоху, а еще точнее, в Новое время. Здесь доминирующим принципом будет принцип линейности и последовательности, а, соответственно, фрагментации и сегментации какого-то целостного явления на отдельные части, которые и вытягиваются в рассказе в линейную цепочку. Между тем, миф исключал такую последовательность и такую линейность. М. Маклюэн, настаивающий на возрождении мифа в современной культуре, что происходит, как он утверждает, под воздействием электронных технологий, в качестве иллюстрации распада линейности ссылается на поэзию, в частности, У. Блейка:

Избранная же им для выражения своего мировидения форма мифа была, с одной стороны, неэффективной, но с другой – необходимой, ибо миф – это форма одновременного восприятия множества причин и следствий... Для поэтов-романтиков мифологическое и симультанное видение Блейка осталось неразгаданным. Они находились в границах ньютоновского видения и занимались совершенствованием живописания внешнего пейзажа как способа обособления отдельных состояний внутренней жизни¹⁹.

Касаясь вопроса о научном постижении мифа, К. Леви-Строс также не мог избежать констатации трудностей, но уже другого рода. Дело в том, что каждый конкретный миф не обладает целостностью и, следовательно, единство мифа проявляется лишь как проект и тенденция. «Мифологическая мысль не заботится о законченности, – пишет К. Леви-Строс, – всегда остается что-то, что можно было бы дополнить. Как и ритуалы, мифы бесконечны»²⁰.

ИНТЕРЕС XX ВЕКА К РАННИМ ЭПОХАМ В ИСТОРИИ ИСКУССТВА. ГЕНЕЗИС НАРРАЦИИ КАК ЗНАЧИМЫЙ АСПЕКТ В ПОЗНАНИИ МИФА

Любопытно, что становление альтернативной культуры в XX в. потребовало перетряхивания в истории искусства всех привычных форм. Проявлением такого нового прочтения логики истории искусства, в частности, интереса к ранним ее периодам становится внимание к генезису художественных форм, ставших в поздней истории привычными. Ведь очевидно, что поздние художественные формы успели от мифологических образований обособиться или вытеснить их на периферию. Иное дело, те эмбрионы, из которых такие формы развились. Они-то были еще в тесной связи с мифом.

Распад некогда стабильного и целостного культурного организма, каким можно считать культуру чувственного типа или культуру, сложившуюся и функционирующую на протяжении Нового времени, привел к ситуации, когда переход к новой культуре, еще

¹⁹ Маклюэн М. Указ. соч. С. 386.

²⁰ Леви-Строс К. Мифологии: В 2 т. М.; СПб., 2000. Т. 1: Сырое и приготовленное. С. 15.

не успевшей обозначиться, вернул к *долитературным формам*, т.е. к тем формам мышления, которые не успели приобрести завершенной и самостоятельной художественной формы, какой мы ее знаем с эпохи греческой классики, когда эти формы впервые сложились. Не случайно в XX в. можно констатировать огромный интерес к генетическому аспекту литературы, к стадии в становлении художественных и повествовательных форм, получивших освещение в «Поэтике» Аристотеля. Выражением интереса к генетическому аспекту литературы стали, например, исследования О. Фрейденберг, примечательные еще и тем, что ее интересовали не столько даже сами эти литературные формы, сколько структуры архаического мышления, в которых эти формы складывались. Подобный подход к художественным формам в отечественной теории затем будет подхвачен С. Эйзенштейном, что совершенно понятно, ведь становление кино как еще одного искусства начинало не только с подражания сложившимся в литературе готовым повествовательным структурам, но и с актуализации таких форм, не успевших еще от нехудожественных форм обособиться. Дело здесь не только в выходе сюжетов и жанров в их эмбриональных формах за границы канонических форм, которые появятся лишь в последующей истории. Кстати, именно такой выход и свидетельствует о сохраняющейся еще связи между произведениями, с одной стороны, и обрядами и мифами, с другой. Ведь миф никогда не локализуется лишь в сложившихся формах искусства и его с искусством вообще нельзя отождествлять. Дело тут еще и в том, что в своем сознании О. Фрейденберг держит решение еще одной задачи – ей важно понять, как, с помощью каких элементов и в какое время начинается преодоление исключительно образных способов коммуникации и формирование понятийно-логических структур, определяющих, в том числе, и структуры повествования. Разумеется, далеко не все исследователи в XX в. эту точку зрения разделяли, хотя такой авторитетный в России исследователь, как А. Веселовский уже проложил путь для подобного подхода. Тем не менее, О. Фрейденберг констатировала:

И однако же генетическое изучение литературы, несмотря на преклонение перед Веселовским, встречает и по сей час наибольшее сопротивление, считаясь чем-то ненаучным и навязанным литературе со стороны²¹.

Ссылаясь на Г. Узенера, О. Фрейденберг формулирует, что «в поздних формах упорно продолжают жить ранние, свидетельствующие об этой предварительной стадии пройденного развития»²². Именно О. Фрейденберг поставила вопрос о недопустимости модернизации в интерпретации художественных форм прошлого. Барьером такой модернизации может служить использование данных этнологии, социологии и психологии первобытного мышления. Может быть, в

²¹ Фрейденберг О. Указ. соч. С. 21.

²² Там же. С. 22.

наиболее концентрированном виде такой подход выразился в популярности исследований Л. Леви-Брюля, касающихся первобытного мышления, к которым постоянно обращался С. Эйзенштейн. Ставя так вопрос, О. Фрейденберг убеждена в том, что европейская классическая литература проходит тот же путь развития, что и греко-римская. Используя применительно к истории литературы шпенглеровский подход, она формулирует:

Глубоко знаменательно, что в древнейшей литературе приходится иметь дело с мировоззренческим наследием, функционировавшим еще до нее, что даже одна из древнейших литератур не может быть объяснена из себя же самой, а требует расшифровки долитературного, нелитературного материала, что дело – не в пережитках и рудиментах, а в столкновении и борьбе двух общественных идеологий, из которых старая, побежденная, остается компонентом новой²³.

Фиксация долитературных форм сюжета и жанра, когда они еще являются проявлениями обряда и мифа, оказывается, весьма плодотворна не только в том случае, когда исследователь обращается к архаике, но и в том случае, когда он обращается к характерным для XX в. художественным формам. Здесь переходная ситуация свидетельствует об отмирании старых повествовательных форм и функционировании еще не окончательно сложившихся новых форм. Собственно, эта ситуация не только констатировалась, но и осмыслилась. Такой диагноз развёртывающимся в литературе процессам был дан, например, Б. Эйхенбаумом²⁴. Исследователь констатирует кризис традиционных литературных сюжетов и жанров. На первое место выходит проблематика жанра, неудовлетворенности традиционными жанрами и их исканием. Констатируется кризис романа в традиционном виде, в особенности, психологического. Имеются попытки возродить форму раннего, т.е. приключенческого романа. Хотя такие попытки в собственно литературе оказались неудачными, тем не менее, такое возрождение приключенческий развёртывается в кино. Жанр вообще исчез из литературы. Постчеховская проза демонстрирует отсутствие жанра. С другой стороны, появляется интерес к эпистолярной литературе, переписке, дневникам, мемуарам, т.е. литературы без привычной сюжетной организации. Таким образом, констатируется уже не кризис литературных форм, а кризис традиционной сюжетной конструкции. Становится вновь актуальным построение поэтики в духе Аристотеля. Имеется потребность в новой комбинации конструктивных элементов. Дискуссии, развернувшиеся в 1920-е годы в самой литературе, затем переходят в дискуссии по поводу кино. Тот же Б. Эйхенбаум констатирует, что «кино заново проходит те литературные жанры, которые в самой литературе уже давно считаются примитивными»²⁵.

²³ Фрейденберг О. Указ. соч. С. 49.

²⁴ Эйхенбаум Б. В поисках жанра // Русский современник, 1924. С. 228.

²⁵ Эйхенбаум Б. Литература и кино // Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемка. Л., 1929. С. 298.

Но дело не только в возвращении кино к ранним литературным формам, но и к выходу из этих форм в такие эмбриональные организмы, в которых никакой причинно-следственной фабулы еще не существует:

Структура античной драмы – фрагмент архаического мировоззрения вообще. И поэтому не следует в ней искать причинно-следственной сюжетности, которая позволяла бы видеть в прологе, самом действии и эпилоге какую-то последовательную картину развертывающегося сюжета. Перед нами – обычная «нанизанность» композиционных частей, дублирующих друг друга и по-своему глубоко системных, но лишенных формально-логической последовательности; в них есть подъем и падение, с возвратом в противоположное, кругооборот, перипетии. И будет меньшей ошибкой, если сказать, что античная драма произошла не из культа смерти, не из еды, не из очистительных обрядов, а из мировоззрения, которое отразилось в восприятии и смерти, и еды, и очищения и т.д.²⁶

Эта нанизанность композиционных частей в 1920-е годы проявилась и в использовании приемов цирка как несюжетной композиции в театре и кино. В качестве такого примера актуализации доповествовательных форм в новом искусстве можно было бы сослаться на вторжение предметного мира в сюжетику. В данном случае тоже можно констатировать вторжение мифа в новые формы. Так, к действующим лицам драмы О. Фрейденберг относит и неодушевленные предметы (стол, стул, ящик, телега, столб, ложе и т.д.):

Известно, что в архаических жанрах эпоса и драмы существуют сцены, где один герой опознает другого при помощи вещи – кольца, платья, памятки и т.д. Эти вещицы – такой же персонаж, как животное в сказке или цветки в мифе. Мы увидим, что этот персонаж обращается позднее в обстановку и – еще дальше – в сценарий и просто фон²⁷.

Однако дело не только в необходимости выхода из собственно сложившихся литературных и вообще художественных форм, что позволит точнее разглядеть реальность мифа в эмбриональных художественных формах, когда они от обряда еще не успели обособиться. Генетический подход, актуальность которого справедливо доказывает О. Фрейденберг, несомненно, для нас поставивших своей целью понять реальность в искусстве XX в. мифа, – один из способов разрешения поставленной задачи. Другой важный момент связан уже не с ситуацией, когда миф и литературная форма начинают обособляться, но когда миф, длительное время функционирующий в сложившихся литературных формах, покидает эти формы и распространяется на другие сферы, не имеющие с искусством ничего общего. В этом смысле особенно показателен XX в.

²⁶ Фрейденберг О. Указ. соч. С. 172.

²⁷ Там же. С. 180.

МИФ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ЧУВСТВЕННОГО ТИПА.
МИФОЛОГИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ: ДУБЛЕР НАУЧНОГО
МЫШЛЕНИЯ ИЛИ АЛЬТЕРНАТИВА ЕМУ?
КОГНИТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ МИФА

Мы уже коснулись того, что в ситуации смены культур миф становится проблемой. Рождающаяся в XX в. альтернативная культура стремится реабилитировать миф, что свидетельствует об *угасании культуры модерна*, развившейся на рациональной, понятийной и, в общем, научной основе. Те признаки, что были связаны с мифом как способом познания, перешли к науке. Здесь они оказались даже гипертрофированными. В культуре чувственного типа, о «закате» которой говорили уже на рубеже XIX–XX вв., миф, казалось, был упразднен или, что было бы точнее, вытеснен в бессознательное. Но поскольку нас пока будет интересовать культура модерна с ее особым вниманием к понятийно-логическому мышлению, то попробуем разобраться в том, способен ли в этом смысле миф быть науке соперником. Одним из значимых наших тезисов будет тезис о несводимости мифологического мышления к мышлению философскому и научному. Этот тезис кажется странным, поскольку развитие науки и философии демонстрирует, что если миф и имеет познавательную ценность, то лишь на ранних этапах истории, когда наука еще не успевает сформироваться. Видимо, миф выполнял функции, в совершенстве осуществляемые наукой на поздних этапах истории. Но это он делал лишь до определенного времени, пока не сформировалось научное знание. Вообще, вопрос об отношениях мифа и науки не может не возникать хотя бы уже потому, что миф не только по-своему дублирует науку и философию, вообще знание и осмысление, но и оказывается сферой, внутри которой наука и философия рождаются. Это наращивание абстракции в мифах, готовящее скачок в истории человеческой мысли, К. Леви-Стросс констатирует в истории задолго до появления древнегреческой философии. Проанализировав огромный массив архаических мифов, К. Леви-Стросс пришел к выводу, что начатки абстракции следует искать не в каждом конкретном мифе, а в пересечениях между конкретными мифами, в тех общих константах, к которым тяготеет каждый конкретный миф. Если с этим суждением К. Леви-Стросса согласиться, то замечательной иллюстрацией к нему может служить исследование В. Проппа о функциях волшебной сказки. Ведь выделенный исследователем конечный набор функций можно отыскать в каждом конкретном сказочном тексте, что как раз и представляет уровень обобщений, абстракции:

Все наши исследования доказывают, и это оправдывает их число и монотонность – что дифференциальные отклонения, используемые в мифах, состоят не столько в самих вещах, сколько в корпусе общих свойств, выражаемых в геометрических терминах и преобразуемых друг в друга посредством операций, образующих алгебру. Если такое движение к абстракции можно поставить в заслугу мифологическому мышлению, а не вменить ему

вину, как полагают некоторые, согласимся, что мы подошли к той точке, где мифологическое мышление превосходит себя и созерцает мир понятий, лежащий за пределами связанных с конкретным опытом образов, не порабощенный ими, свободный, со свободно определяемыми связями: то есть определяемыми не по отношению к внешней действительности, но исходя из средства или несовместимости этих связей в архитектуре разума. Но мы знаем, где произошел этот поворот: на границах греческой мысли, там, где мифология отступает перед философией, являющейся предварительным условием научного мышления²⁸.

Но как только это рождение понятийно-дискурсивного познания происходит, наука и философия не только не обособляются от мифа, но и обесценивают его познавательные возможности. На этой основе обособления науки и философии от мифа постепенно возникает вывод о смерти мифа в истории, подобно тому, как будет провозглашена смерть искусства. Ведь если миф сводится к познавательной функции, а в истории со временем появляются более совершенные способы познания, то очевидно, что миф можно сдавать за ненужностью в архив. И, действительно, на поздних этапах истории успела сформироваться мысль, что миф исчерпал себя и стал явлением далекого прошлого и архаического мышления. К сегодняшнему дню можно констатировать, что XX в. такой вывод решительно пересматривает. Сегодня точка зрения, согласно которой миф представляет явление далекого прошлого и к современности не имеет отношения, давно преодолена. Сошлемся хотя бы на Р. Гвардини. Аргументируя развертывающийся в культуре XX в. глобальные сдвиги, философ обнаруживает, в частности, возвращение к средним векам, в чем он оказывается созвучным, например, Н. Бердяеву. «Психология наших дней признала это и начинает потихоньку восстанавливать знания, – пишет он, – когда-то само собой разумевшиеся для средневекового человека»²⁹. Фиксируя непростые процессы, связанные с новой религиозностью, Р. Гвардини, в частности, говорит о «нынешнем серьезном отношении к мифу» и об «открытии глубинных слоев души»³⁰.

Если принять во внимание, что миф объясняет (точнее, объясняя) мир, то с объяснением в современной культуре превосходно справляется наука, и в этом смысле миф является соперником научного и философского знания. Драма соперничества между философским знанием и мифом впервые разыгрывалась еще в античности, а ныне она повторяется в западном, да и не только в западном мире, который на протяжении Нового времени задает парадигму развития всемирной истории. Еще в античной истории зарождение и развитие научного и философского знания воспринимались оборотной стороной угасания мифа. Так, начало процесса перехода

²⁸ *Леви-Строс К.* Указ. соч. Т. 2: От меда к пеплу. С. 398.

²⁹ *Гвардини Р.* Конец нового времени // Вопросы философии, 1990, № 4. С. 141.

³⁰ Там же. С. 143.

от мифологического образа к отвлеченному понятию Ф. Кессиди связывает с зарождением греческой философии³¹. Если историю человечества сводить к истории становления научного знания, то, конечно, миф можно рассматривать и в этой парадигме, что и делается. Тем более, что научная рефлексия и зародилась-то именно в недрах мифа. Исходя из этого положения, можно формулировать следующее. Если наука родилась в форме мифа, то, следовательно, он представляет первоначальную форму науки и философии. В какой-то степени, как можно предположить, он и продолжает оставаться такой формой науки, тем более, что, как утверждает не только Х. Кессиди, но и К. Леви-Строс, мифологическое мышление так же способно к обобщениям, классификации и анализу, как и понятийное мышление³². Но эта способность мифа, уравнивающая его с понятийным мышлением, делает его если и не самой совершенной, то все же формой знания или познания. Ведь «миф всегда в своей основе имеет зерно истины»³³. Может быть, именно поэтому даже в эпоху высокой классики самые авторитетные философы Древней Греции не смогли окончательно от мифа освободиться. Так, Платон сохраняет мифологическое истолкование мира и человека. Констатируя у Платона представление души в виде колесницы, а ее судьбы в виде круговорота между небом и землей, А. Лосев замечает:

Эта, как и всякая другая, мифология отнюдь не остается у Платона на ступени старинной, вполне рефлексивной и чисто народной веры. Она вся пронизана у Платона философскими конструкциями, но если избегать всякого модернизма и исходить только из исторически данного Платона, то, конечно, никакую мифологию нельзя у него отбрасывать, а нужно только улавливать то философское новое, что привнес сам Платон в противовес древнему мифу³⁴.

Так, А. Лосев позволяет понять, что использование мифа в философских сочинениях Платона означает в то же время и элемент рефлексии и, следовательно, его интерпретации. Платон ведь не только берет готовые мифы, какими они сохраняются в массовом сознании, но и конструирует в соответствии с механизмами мифологического мышления новые мифы. Значит, Платон не только знает уже существующие мифы и их использует, но он знает и то, как сделан миф, из каких элементов собирается и, используя это знание, он конструирует новые мифы. Платону следовало бы создать поэтику мифа, как это делает Аристотель применительно к трагедии, ведь метод его философствования уже включает в себя и методологию будущей «формальной школы» в российской

³¹ Кессиди Ф. От мифа к логосу (Становление греческой философии). М., 1972. С. 301.

³² Там же. С. 43.

³³ Лосев А., Тахо-Годи А. Платон. Аристотель. М., 2005. С. 20.

³⁴ Лосев А. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 372.

филологии первых десятилетий XX в. и последующую методологию структурализма во французской гуманитарной науке XX в. Но он подобной поэтики не создал, а мог бы. Когда А. Лосев размышляет об отношении Платона к мифу, то именно такой формальный подход к мифу он и подчеркивает:

Уже сам Платон отнюдь не относился к мифологии как к умственной области вполне наивного, дорефлективного и общенародного сознания. Уже у Платона мифология не столько бралась в готовом виде из народного сознания, сколько вполне философским методом конструировалась, почему и весь платонизм, начиная с ее основателя, навсегда остался диалектикой мифа³⁵.

Все эти соображения, связанные с взаимопроникновением мифологического, с одной стороны, и философского, а также и научного, с другой, мы приводим ради того, чтобы вслед за А. Лосевым сформулировать то, что «между мифом и научным знанием нет непроходимой границы»³⁶. Эту мысль также формулирует и К. Леви-Строс:

Может быть, в один прекрасный день мы поймем, что в мифологическом мышлении работает та же логика, что и в мышлении научном, и человек всегда мыслил одинаково «хорошо». Прогресс – если этот термин по-прежнему будет применим – произошел не в мышлении, а в том мире, в котором жило человечество, всегда наделенное мыслительными способностями, и в котором оно в процессе долгой истории сталкивалось со все новыми явлениями³⁷.

Но даже если миф и способен дублировать науку и способен функционировать в функции познания, тем не менее, делает он это, сохраняя или консервируя формы, возникшие на ранних этапах истории. Эта консервация имеет принципиальное значение, и мы попытаемся понять, почему. Естественно, что когда в истории появляется самая совершенная форма познания – научная и философская, то мифология как одна из ступеней развития научного и философского познания вытесняется на периферию. Казалось бы, тут все ясно. Однако верно ли мы поступим, если при выявлении потребности в мифе будем исходить исключительно из потребности человека в знании и, следовательно, из сопоставления мифа с наукой?

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА. КОМПЕНСАТОРНАЯ ФУНКЦИЯ МИФА

Не отвергая возможности и плодотворности рассмотрения мифа в чисто познавательном отношении, мы ставим вопрос о возможности существования еще одной плоскости его рассмотрения. Такую

³⁵ Лосев А. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 419.

³⁶ Там же. С. 345.

³⁷ Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983. С. 207.

плоскость мы связываем с *компенсаторным потенциалом мифа*. Точка зрения, согласно которой миф является формой объяснения и познания, будет поколеблена ситуацией, складывающейся в XX в. Общеизвестно, что к XX в. наука достигает пика своего развития, сделав колоссальный скачок и в цикле естественных, и в цикле гуманитарных наук. Все так. Но разве не очевидно, что именно в момент самого пика развития науки неожиданно обнаруживается активность мифологического сознания, совершенно не мешающая объяснению мира с помощью самых совершенных научных методов. Так, Ф. Кессиди цитирует работу французского философа Ж. Гюисдорфа «Мир и метафизика» (1953), в которой констатировался возврат современного сознания к мифу. Философ объясняет это реакцией на рационализм, не справляющийся с объяснением мира. Но дело даже не в объяснении. Возникает вопрос о том, что акцент на познавательные функции мифа еще далеко не исчерпывает его функций, а, следовательно, пытаться объяснить жизнь мифа, исходя исключительно из сопоставления мифа, с одной стороны, и научного, как и философского познания, с другой, недостаточно. Ж. Гюисдорф, в частности, утверждает, что мифологическое в человеке никогда не исчезало, оно неистребимо, оставаясь эффективным средством равновесия между человеком и Вселенной. Но в отечественной науке эта мысль высказывалась еще в 1920-е годы А. Лосевым. Позднее ее повторит Д. Кэмпбелл. Так, в соответствии с восточными представлениями, в организм человека, как пишет Д. Кэмпбелл, «встроен мифологический принцип соответствия между совершенными ритмами человеческого тела как микрокосма и циклическими эпохами вселенной, макрокосма»³⁸. Но познано ли наукой действие этого механизма? Можно утверждать, что на научном уровне существует такое явление, обозначенное И. Кантом как вещь пока непознанная. Он допускал расхождение между уже познанным и еще не познанным. Эта мысль присутствует в том его, часто цитируемом суждении, в котором очевидно его восхищение Платоном. «Платон ясно видел, что наша познавательная способность ощущает гораздо более высокую потребность, чем разбирать явления по складам согласно синтетическому единству, чтобы прочесть в них опыт, и что наш разум естественным образом поднимается до знаний, которые идут так далеко, что ни один предмет, данный опытом, никогда не сможет совпасть с ними; тем не менее, они обладают реальностью и отнюдь не суть химеры»³⁹.

Несколько презрительное отношение к необходимости «разбирать явление по складам» выдает отношение И. Канта к тому крайнему рационализму, что характерно для позитивизма и неопозитивизма и которое точкой отправления имеет аристотелевскую, а

³⁸ Кэмпбелл Д. Мифический образ. М., 2002. С. 179.

³⁹ Кассирер Э. Кант и проблема метафизики. Замечания к интерпретации Канта Мартином Хайдеггером // Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб., 1997. С. 388.

не платоновскую парадигму. В данном случае симпатии И. Канта явно на стороне Платона, а не превозносимого Просвещением Аристотеля, и в этом великий представитель эпохи Просвещения двигается прямо-таки против течения, представая еретиком по отношению к идеологии модерна. Удивительно, но ведь И. Кант и является одним из творцов этой идеологии. И. Кант допускает, что непознанное вовсе не является химерой, оно еще может быть познано, особенно если наука вызовет к жизни новые методы познания и отчасти окажется способной к реабилитации старых методов, ведь с отрицанием таких методов продолжают быть непознанными и какие-то уровни реальности. Не случайно на протяжении всего XX в. получают такое распространение идеи феноменологии. Ведь именно феноменология позволяет вернуться к корням философского вопрошания, начать с чистой доски, заново увидеть мир, «показать, как реальность является нам в дотеоретическом (но не наивном) опыте подвесить все ответы на фундаментальные вопросы и сделать очищенные очевидности сознания основой подлинной науки»⁴⁰. Принимая это во внимание, нельзя не констатировать, что интерес к мифу разворачивается в науке параллельно популярности феноменологических идей. Вещи пока непознанные в принципе являются постижимыми не только для мифологии, но и для науки. Но для некоторых явлений единственным способом сохранения особого рода знания остается именно миф, поскольку наука еще не успела их познать. А может быть, и не способна, поскольку рационализм Нового времени имеет свои границы, за которые старается не выходить, а потому и сужает поле своего применения. Как тут не вспомнить Фуко, вызвавшего к жизни историю безумия, не только разворачивающуюся параллельно истории разума, но и возникшую в границах последней. Фуко создает историю границ, позволяющих культуре модерна вытеснять все, что не соответствует ее установкам:

Он (Фуко. – Н.Х.) ставит сумасшествие в один ряд с пограничными переживаниями, в которых отражается весьма неоднозначное противостояние западного Логоса и гетерогенного. К переживаниям, преодолевающим эти границы, относится соприкосновение с восточным миром и погружение в него (Шопенгауэр), открытие заново трагического и вообще архаического (Ницше); вторжение в сферу сновидений (Фрейд) и архаических запретов (Батай), а также экзотизм, подпитываемый антропологическими изысканиями⁴¹.

Но как их познать науке, опирающейся на понятийно-дискурсивное мышление, если такие феномены могут быть истолкованы лишь на том языке, на котором могут быть объяснены лишь сновидения. Таким образом, дело не в том, что миф соотносится со знанием, выступая соперником науки. Проблема заключается в том, что миф сохраняет какие-то знания лишь в формах специфиче-

⁴⁰ Деррида Ж. Указ. соч. С. 57.

⁴¹ Хабермас Ю. Указ. соч. С. 251.

ского языка. И этот язык отличается от языка науки. Но в данном случае вопрос о языке не является чисто технической проблемой. Не располагая языком, каким располагает миф, наука не получает и доступа к содержательной и адекватной интерпретации того знания, которое имеется в мифе. И это обстоятельство нельзя свести ни к науке, ни к языку. Все дело в том, что содержащееся в мифе знание культуре чувственного типа было не нужно. К. Леви-Стросс убежден, что мифологическое знание не следует отождествлять с донаучным знанием. По его мнению, мифологическая мысль скорее предвосхищает будущее «состояние науки, на которое указывают как ее развитие в прошлом, так и ее современная ориентированность и направление ее движения»⁴². Не есть ли в донаучном знании что-то такое, что собственно наука оказывается неспособной и осмыслить. Это знание находится в глубинах бессознательного, интерпретировать которое в его полной проявленности наука не способна. В данном случае под наукой можно иметь в виду европейскую науку. Это противоречие фиксирует К. Юнг:

Мы, европейцы, не единственные люди на земле. Мы всего лишь полуостров на азиатском материке, населенном древними цивилизациями, представители которых тысячелетиями упражнялись в психологической интроспекции, тогда как мы занялись психологией даже не вчера, а сегодня утром. Эти люди достигли фантастических прозрений, и для того, чтобы понять некоторые факты, связанные с бессознательным, я должен был заняться Востоком⁴³.

Мы хотели бы особенно оценить выше высказанную мысль К. Леви-Строса о несводимости мифологического знания к донаучному. Ведь, по сути дела, он здесь оказывается солидарным с П. Сорокиным, который попытался рассматривать функционирование научных систем как слагаемого типа культуры. Согласно П. Сорокину, в истории разворачивается чередование трех альтернативных культур, каждая из которых соотносится с особой системой научного знания. Таких основных альтернативных культур П. Сорокин насчитывает три (одну смешанную – интегральную). Но главными культурами предстают культура *чувственного* типа и культура *идеационального* типа. Когда культура чувственного типа, отрабатывая свой потенциал, начинает разлагаться, на смену ей приходит альтернативная культура. Нам бы хотелось показать, что отношение альтернативных культур к мифу неодинаково. Если культура чувственного типа, начало которой можно фиксировать с закатом Средневековья, вытесняет миф в периферийные сферы, если в своем становлении дискурсивно-понятийное мышление исключает миф, то совсем иная ситуация возникает в переходную эпоху, т.е. в XX в., когда имеет место переход к альтернативной или идеациональной культуре с присущим ей символизмом. Культура этого типа *реабilitирует миф*, пытаясь в нем выявить совсем не то, что

⁴² Леви-Стросс К. Мифологии. Т. 1: Сырое и приготовленное. С. 229.

⁴³ Юнг К. Тевистокские лекции. М., 1998. С. 80.

в нем интересовало культуру чувственного типа, а то, что соответствует ее ценностным ориентациям. Эта культура оказывается чувствительной к сверхчувственной реальности. Но формой выражения такой реальности всегда был миф. Не поэтому ли Платон с его идеей как выражением сверхчувственного не мог обойтись без мифа? Не переставая содержать рациональное и чувственное начало, миф в переходной ситуации предстает своей сверхчувственной стороной, что наука эпохи позитивизма не способна уловить. В этом, видимо, содержится разгадка интереса к нему в истории XX в.

В эпоху цветущей сложности культуры чувственного типа миф вытеснялся в бессознательное, потому что эту культуру сверхчувственная стихия совершенно не интересовала. Угасало сверхчувственное, утрачивало свой статус и символическое мышление. Наука эпохи модерна игнорировала миф, ведь ее сверхчувственное начало не интересовало. Повторим еще раз: ключ к разгадке природы и функций мифа в XX в. находится в морфологии типа культуры. Не отрицая всех остальных подходов к миру, мы обнаруживаем в нем малоисследованный аспект, связанный с природой культуры. Миф был вытеснен в подсознание культурой чувственного типа, философы-просветители лишь осознали эту установку культуры, придав ей универсальный смысл. Но миф реабилитируется приходящей на смену культуре чувственного типа альтернативной культуре. К сожалению, пока нет исследований, которые бы выразили смысл новой трансформации. Между тем, движение к реальности сверхчувственного в новой культуре улавливается многими. Эти тенденции нашли отражение в работах К. Кастанеды. Учение К. Кастанеды возникло не без влияния Э. Гуссерля. Вслед за Э. Гуссерлем, К. Кастанеда полагает, что знание, каким оно конституировалось в западном мире, зависит от намерения, а не от восприятия. Поэтому следует очистить знание от намерения и вернуться к ранним формам восприятия, освободиться от того «политического человека», что создан европейской цивилизацией»⁴⁴. Если в границах приходящей на смену культуре чувственного типа культуры альтернативной миф продолжает осуществлять познавательные функции, то в этой культуре само познание приобретает иной характер. Но дело только в характере знания, но и в его содержании. Поэтому науке ничего не остается, как делать вид, что этого знания вообще не существует. (Иная ситуация происходит с искусством, которому не обязательно считаться с жесткими границами знания, развивающегося в контексте культуры чувственного типа.) Зададимся теперь следующим вопросом. Не получается ли так, что на протяжении всей блестящей истории науки, а эта история разворачивается на протяжении Нового времени, сама наука, будучи озабоченной постижением многих явлений, не успела подойти к истолкованию того знания, которое хранит миф? Стимулятором науки, вынужденной снова и снова обращаться к мифу будет переходная ситуация,

⁴⁴ Кастанеда К. Лекции и интервью. М., 2007. С. 169.

в которой сложившиеся формы культуры начинают разлагаться. Но дело даже не в том, успела или не успела наука приблизиться к знанию, сохраняемому мифом, а в том, что вся эпоха Нового времени оказалась нечувствительной к тому типу знания, что связан исключительно с мифом. Лишь в XX в. сама наука подходит к необходимости осмысления того знания, которое продолжает сохранять миф, являясь в этом смысле монополистом, и осознания механизмов языка, являющегося языком исключительно мифологии. Так мир подошел к тому этапу, когда потребность в прочтении знания, заключенного в мифе, стала необходимостью.

Следовательно, интерес к мифу в XX в. можно объяснить в данном случае, исходя из потребности самой науки. Вот почему со второй половины XX в. миф становится предметом исследования практически всех гуманитарных наук, всех наук о человеке. Если верно то, что некогда сказал К. Леви-Строс, утверждая, что XXI в. либо будет веком гуманитарных наук, либо его вообще не будет, то нарастающий интерес к мифу со стороны представителей гуманитарных наук следует рассматривать частью общего, интегрального знания о человеке, конституирующегося в альтернативной культуре.

От познавательной функции мифа вернемся к его *компенсаторной функции*, которую констатируют самые разные исследователи. Так, пытаясь понять восприятие богомола человеком, Р. Кайуа приходит к выводу, что в мифах, где инстинкты как раз и могут обретать удовлетворение, в каком им отказано реальностью, люди переживают сходные ситуации и аналогичные опасения⁴⁵. Это обстоятельство позволяет исследователю вывести формулу: *миф являет сознанию образ такого поведения, к которому оно ощущает склонность*. По сути дела, Р. Кайуа, утверждая, что в мифах находит удовлетворение те инстинкты, которые не могут проявиться в реальности, под которой следует понимать реальность культуры определенного типа, по сути дела, касается системы аргументации, выдвинутой З. Фрейдом. Эта система любопытна тем, что она дает свое объяснение происхождению мифа. Последний появляется в тот период истории, причем, истории, понимаемой как история культуры, «когда человек уже не осмеливается открыто признаваться в психической реальности своих желаний и страстей»⁴⁶. Иначе говоря, в период, называемый в развитии личности периодом вытеснения. Если с этим согласиться, то интерпретация содержащегося в мифе смысла находится в зависимости от восстановления вытесненного инстинкта или бессознательного. Во многом здесь дело заключается в степени вытеснения. Высшая степень такого вытеснения затрудняет прочтение смысла мифа. Однако какой бы мощной сила личности ни была, до конца подавленное содержание вытеснить никогда не удастся и, следовательно, по его сохранившимся фраг-

⁴⁵ Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 82.

⁴⁶ Ранк О. Миф о рождении героя. М.; Киев, 1997. С. 53.

ментам это содержание все же можно восстановить. Итак, отказ от удовлетворения инстинкта приводит к необходимости компенсации в форме сновидения, мифа, сказки и вообще фантазии. Вот формула объяснения генезиса мифа в психоанализе, которую выводят О. Ранк и Г. Сакс:

Психоанализ восстанавливает когда-то сознательно приемлемые, позже запрещенные и только в форме мифа допущенные к сознанию желания, отказ от которых дает толчок к созданию мифа⁴⁷.

Но что означает компенсация подавленных влечений в форме фантазии? Это означает возмещение отрицаемых психических реальностей и их проецирование на богов и героев. Только богам и героям в данном случае дозволяется совершать то, что запрещается культурой простым смертным. Здесь возникает еще один значимый вопрос. Но что от того человеку, воспринимающему миф (хотя бы в форме древнегреческой трагедии), если его инстинктивные влечения подавлены? Дело в том, что при восприятии мифа (как, собственно, затем и при восприятии искусства) к жизни вызывается механизм проекции – идентификации зрителя, слушателя, читателя с героем мифа. Это означает, что на какое-то время воспринимающий миф уподобляется герою мифа, а, следовательно, превращается в этого героя, становится им, пусть и иллюзорно. Но такое превращение, перевоплощение, означает и проживание вместе с героем тех обстоятельств и тех чувств, которые приходится прожить героям трагедии. Следовательно, идентификация с героем позволяет человеку вывести вытесненное содержание сознания, актуализировать его и изжить, как если бы это имело место в самой реальности. Так мы подошли и к психологическому обоснованию катарсиса и к пониманию потребности в мифе, осуществляющем компенсаторную функцию.

Приближаясь в своих выводах к выводам З. Фрейда, сделанным применительно к воображению и искусству, Р. Кайуа, тем не менее, не стоит на позиции психоанализа и критикует его представителей за вульгарность в истолковании мифа. Вот более определенно выраженная позиция Р. Кайуа:

Итак, у воображения есть своего рода биологический детерминизм, обусловленный фундаментальными определяющими факторами, которые способны вступать в действие каждый раз, когда ум не направляет человека свободно к какой-либо четкой цели. Соответственно, они действуют равно в мифах и в обрядовых представлениях – на двух крайних полюсах вымысла. Тем не менее, они ни в коей мере не дают содержательного объяснения ни для мифа, ни для бреда. Они представляют собой лишь тенденции, потенциальные направления⁴⁸.

Однако в еще большей степени миф можно сравнить не только с бредом, но, например, со сновидением. Сновидение в его сопостав-

⁴⁷ Ранк О. Указ. соч. С. 54.

⁴⁸ Кайуа Р. Указ. соч. С. 82.

лении с мифом интересно далеко не только тем, что оно дает знанию, которое невозможно истолковать, прибегая к понятийно-дискурсивному мышлению. И не только тем, что его код связан с символическими формами мышления, которые ближе мифу. Оно интересно с точки зрения своей компенсаторной функции. Аналогия между сновидением и мифом здесь существенна. Так, Ф. Кессиди констатирует, что «возбуждая творческую энергию, миф восполняет недостаток реально данного желаемым как возможным»⁴⁹. Значит, дело вовсе не в том, что миф является способом познания. По сути дела, вопрос ставится вообще в другой плоскости, определить которую поможет, может быть, лишь психоанализ. Эта особая плоскость рассмотрения мифа, которую мы можем назвать компенсаторной, была сформулирована Ф. Кессиди. Он пишет:

Познание сопровождает миф, но не составляет его первичного ядра: сущность мифа не в объяснении, а в объективировании субъективных впечатлений и переживаний, при котором продукты воображения как результат этого объективирования принимаются за подлинные реальности внешнего мира. Отождествляя воображаемое с реально существующим, идеальное с материальным, субъективное с объективным, миф преодолевает действительность в образах фантазии⁵⁰.

Это суждение Ф. Кессиди замечательно тем, что, по сути дела, исследователь, даже не обсуждая вопрос об отношении между мифом и искусством, тем не менее, демонстрирует их родство, ведь, как и миф, искусство связано с объективацией субъективных переживаний и с объективацией воображения. Видимо, это обстоятельство и становится причиной того, что обсуждение проблематики мифа иногда происходит исключительно в искусствоведческой плоскости.

Но в данной работе нам хотелось бы показать, как прихотливы и изменчивы отношения искусства и других видов деятельности, как иногда радикально пересматриваются между ними границы. Те сферы, которые ранее считались исключительно художественными и благоприятными для мифологического мышления, очень часто перестают ими быть. Однако миф и искусство сопоставимы и в плане присущей им познавательной функции. Когда исследователи прибегают к такому сравнению, то они фиксируют способность мифа и искусства к обобщению, различению, синтезу и анализу. Иначе говоря, это их уравнивает с наукой. При этом нельзя не видеть, что анализ и синтез в мифе и искусстве связаны с чувственными образами и представлениями, что противоречит их рациональному истолкованию. Иначе говоря, образ невозможно разложить на рациональные элементы. Однако когда Ф. Кессиди говорит о мифе как объективации субъективных впечатлений и переживаний, то здесь возникает аналогия не только между мифом и искусством, но в еще большей степени между мифом и той сферой бессознатель-

⁴⁹ Кессиди Ф. Указ. соч. С. 48.

⁵⁰ Там же. С. 300.

ного, которой всегда интересовались представители психоанализа. Так, подвергающий исследованию многие вехи в истории культуры Д. Кэмпбелл склонен отождествлять миф и сновидение. С его точки зрения мифы имеют характер сновидения, а, следовательно, дверь в мифологию открывают именно сновидения. Не случайно Д. Кэмпбелл свои идеи основывает на концепции К. Юнга, полагавшего, что сновидения представляют реальность, имевшую место до возникновения какого-либо эго-сознания⁵¹. Когда возникает эго-сознание, то его власть распространяется на осознание лишь части мира. Эго-сознание ограничено, оно постигает далеко не все. Лишь сновидение дает ту часть знания, которая ускользает от эго-сознания. Д. Кэмпбелл, говоря, что в сновидениях предметы предстают не такими независимыми, простыми и разделенными, какими кажутся и что здесь логика Аристотеля теряет силу⁵², подчеркивает, что в данном случае дискурсивно-понятийное мышление исчезает, и актуализируются те структуры сознания, что этому мышлению предшествуют.

ПРИСУТСТВИЕ МИФА КАК УСЛОВИЕ КОНТАКТА
СО СВЕРХЧУВСТВЕННЫМ. МИФ КАК АКТУАЛИЗАЦИЯ
ВИЗИОНЕРСКОГО ОПЫТА. МИФ И КУЛЬТ.
МИФ И ИСКУССТВО

Вопрос о сновидениях и мифах более глубоко все же ставит К. Кереньи, когда он говорит о проявлении в древних религиях визионерских способностей или способностей к видениям. Ни одна религия не существует без визионерских способностей. Религия – явление массовое, что не исключает, однако, существования религии для посвященных, т.е. аристократических форм религии. В любом случае в каждой религии присутствуют индивиды, наделенные способностью к более или менее выраженным видениям. Видения – разновидность сновидений. Это сны наяву или высшие формы сновидений. Какую цель преследовали жрецы, когда культивировали сны или видения? Здесь мы открываем реальность, без которой не существует не только религии, но и мифа. Лишь в состоянии такого «сна наяву» может иметь место контакт со сверхчувственным. Такой контакт со сверхчувственным, видимо, и определяет активность мифологического сознания. Если мифы и имеют отношение к реальности, а, следовательно, к познанию, то такое отношение не является определяющим. Для них первостепенной реальностью является актуализация визионерского опыта. Как утверждает К. Кереньи, способность к видениям служит предпосылкой мифологического повествования. «Видение и миф, эпифания и мифология взаимно влияли друг на друга, порождали друг друга; в процессе их

⁵¹ Кэмпбелл Д. Указ. соч. С. 17.

⁵² Там же. С. 19.

взаимопорождения возникали и культовые образы»⁵³. Ради провоцирования визионерских способностей в каждой религии употреблялись специальные искусственные средства, призванные для того, чтобы создавать особые состояния сознания или экстатические состояния, в контексте которых такой дар визионерства как раз только и мог проявиться. Анализируя дионисийскую религию на ранних стадиях ее становления, на тех стадиях, когда она в Древней Греции, т.е. на стадиях крито-микенской культуры, не была еще распространенной и авторитетной, К. Кереньи говорит, что таким способом вызвать экстаз служил опиум. Правда, к искусственным средствам стали прибегать лишь в том случае, когда контакт со сверхчувственным естественным путем уже не мог быть достигнутым. Вот как эту культурную и религиозную ситуацию описывает К. Кереньи:

Следует допустить, что к концу позднемикенской эпохи опиум оживлял уже исчерпанную способность к видениям и вызывал состояния, которые прежде достигались естественным путем. Искусственно вызванный опыт трансцендентного некоторое время еще заменял его изначальный опыт. Как следует из истории религий, период «сильнодействующих» средств наступает, как правило, тогда, когда обычных способов уже недостаточно. В частности, этот процесс можно наблюдать у совершеннолетних индейцев. Первоначально для достижения видений им хватало обычного поста. Лишь с упадком индейской культуры начинается употребление мескалина – вещества, содержащегося в кактусе пейот. Раньше в этом не было необходимости. Это высокоэффективное средство отнюдь не всегда определяло стиль индейской жизни, но с началом упадка оно способствовало его сохранению⁵⁴.

К. Кереньи затронул весьма важную тему. В связи со своими экспериментами в кино и специфическим вниманием к экстазу С. Эйзенштейн не случайно проявил интерес к таким формам религиозности, для которых важны именно экстатические состояния сознания, как и к тем искусственным способам, которые для их провоцирования применяются. В связи с этим он высказывает по поводу архитектуры ацтеков и майя любопытные соображения:

Существует мнение, что поразительное орнаментальное разложение форм природы в архитектуре ацтеков, тольтеков и майя сделано либо в трансе марихуаны, либо в порядке воспоминаний о нем. Нормальное состояние сознания вряд ли способно на такую экстравагантность⁵⁵.

Но в своих наблюдениях С. Эйзенштейн легко переходит от древних культур к современной. Для него это наблюдение важно, чтобы понять стиль Ж. Кокто («Совершенно так же сделаны зарисовки и записи Кокто в процессе вытрезвления от паров опиума»⁵⁶). Но от Ж. Кокто недалеко и до сюрреалистов, которые если и не курили гашиш, то огромный интерес проявляли к тому, что Ж. Шенье-Жандрон называет «подавленными способами выраже-

⁵³ Кереньи К. Дионис. Прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 29.

⁵⁴ Там же. С. 54.

⁵⁵ Эйзенштейн С. Мемуары. М., 1997. Т. 1. С. 196.

⁵⁶ Там же. С. 196.

ния»⁵⁷. К последним сюрреалисты относили и сновидения как «трамплин для вдохновения». Они питали многие художественные произведения. И, конечно, в сюрреализме мы можем констатировать культ выражения, которому даже романтики не придавали столь важного значения. В сюрреализме воссоединились постоянно выталкиваемые на периферию маргинальные формы выражения. Вот как об этом говорит исследователь сюрреализма:

Подобный процесс присвоения и обобщения феноменов забытых или маргинальных предполагает возвращение на передний план способности, до сих пор остававшейся в общественной жизни, а также в литературной и философской традиции на вторых ролях – я имею в виду воображение⁵⁸.

Возвращаясь к платоновскому уподоблению человека колеснице, которой правит разум, а вперед влечет воля, исследователь замечает, что от истинного пути у Платона тянет в сторону воображение. Положение несколько меняется в классической или рационалистической философии. Упоная на безграничность воли и ее лидирующую роль в достижении свободы как цели жизни, эта философия все больше приближает воображение к жизни, готовя почву для признания особой значимости воображения в последующую эпоху, когда «философия жизни» сформулирует новые отношения между знанием и жизнью. Вот как исследователь формулирует отношение сюрреалистов к воображению:

Следует лишь оговориться, что романтики вдохновлялись философией бытия, в котором воображение только и может обрести потерянный рай былого господства. ИмPLICITная же философия французских сюрреалистов, действуя не на уровне сущности, а на уровне существования – не бытия, но искусства, – придает воображению главенствующую роль, однако не просто в опознании скрытого ныне былого, а в осуществлении его собственных невиданных доселе форм. Поэтическое воображение уже по определению становится практикой: игра слов обязана перейти в предмет (Дюшан), пригрезившиеся очертания должны воплотиться в нечто осязаемое (Бретон. «Введение в рассуждение о неполноте реальности»)⁵⁹.

Таким образом, практика сюрреалистов связана с культивированием таких механизмов сознания, которые в своем чистом и свободном выражении могли проявляться лишь в архаических и традиционных культурах. Конечно, в своем враждебном отношении к разуму и смыслу сюрреалисты не были первыми. Не случайно они так восхищаются романтиками, и исходную точку их движения связывают с Ахимом фон Арнимом и Генрихом фон Клейстом. Образцом для них являются Новалис, и Гельдерлин. Так, Бретон восхищался Арнимом за его отрицание границ между реальным и воображаемым. В 1924 г. Л. Арагон читает Шеллинга. Среди кумиров сюрреалистов оказывается и английский романтик, назвавшийся «великим ясновидцем» – Сэмюэль Тейлор Колридж, которому его поэма «Кубла

⁵⁷ Шень-Жанрон Ж. Сюрреализм. М., 2002. С. 12.

⁵⁸ Там же. С. 14.

⁵⁹ Там же.

Хан» пригрезилась во сне. Свой путь сюрреалисты будут также сверять с символистами, в том числе, с Боддером. Собственно, столь известный по практике сюрреализма прием «автоматического письма» направлен на воскрешение утраченной энергии чистого вдохновения, а, следовательно, и мифа. Естественно, что культивирование воображения и вообще вытесненных механизмов мышления приводит сюрреалистов к мифу. В свою очередь, и исследователь не может пройти мимо этой темы:

Что обычно отгалкивает в логосе, это роль надзирателя, которая отводится ему в рационализме, и его собственные притязания на изгнание мифа при помощи разума. Парадокс этой бесконечной борьбы состоит, однако, в том, что «победы она так и не принесла» (Поль Рикер). Платон, изгонявший поэтов из своего идеального государства, сам сочинял мифы. Мошь воображения и изображения, которую таит миф, ни в чем не уступает могуществу концептуальной истины. Просто она иная. Она аллегорична. Одно дело – представление, другое – понятие. Но можно пойти еще дальше: согласно Шеллингу, непреходящий характер мифов, их способность постоянно просачиваться сквозь щели в концептуальном знании ставит вопрос о возможности единой истины. Является ли научная истина единственно возможной? Или миф способен сообщить нам то же самое, но словами предельно новыми, несводимыми к иным способам выражения? Разница состоит именно в способе постижения одной и той же реальности. В конце концов, мы вправе усомниться в том, имеет ли смысл противопоставлять представление и понятие. Не содержится ли в концепте представление, хотя бы отчасти? А мифологическая репрезентация – не является ли она иной формой того же знания? Именно это предчувствие лежит у истоков сюрреалистического предприятия⁶⁰.

В числе особо предпочитаемых художников в сюрреализме называется и Макс Клингер, воспроизводящий в своих картинах «фантазмагории полусна»⁶¹. Однако взаимоотношения между сновидением и мифом ставит вопрос вообще о новом языке изобразительного искусства XX в., которому посвящена книга С. Батраковой. В название этой книги вынесено понятие мифа. Уже в самом начале книги исследователь задает вопрос:

Как случилось, что именно культура XX в., проникнутая духом революционных перемен и открытий, не только невероятно далекая от архаического времени, в тигле которого выплавлялось мифическое мироощущение, но и оставившая в прошлом уже не столь давние времена, когда, несмотря на все успехи научного знания, мифология еще оставалась «живой», заряжена прямо-таки необоримым тяготением к мифу⁶².

По мнению исследователя, искусство, прежде всего авангардистское и поставангардистское, связано с актуализацией мифа. В авангарде XX в. снова оживают идеи немецких романтиков о воскрешении мифа. Но на него действует также и опыт символизма.

⁶⁰ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002. С. 189.

⁶¹ Там же. С. 32.

⁶² Батракова С. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М., 2002. С. 3.

МИФ: ЕГО ОТНОШЕНИЕ К ИНДИВИДУАЛЬНОМУ И КОЛЛЕКТИВНОМУ БЕССОЗНАТЕЛЬНОМУ

Суждение Ф. Кессиди о том, что сущность мифа заключается не в объяснении, а в объективировании субъективных переживаний, ценно еще и тем, что оно приоткрывает иную плоскость рассмотрения мифа, причем, явно не познавательную. Когда такую плоскость Ф. Кессиди формулирует, то его суждение тут же провоцирует на новую постановку вопроса. Его констатация объективирования субъективных впечатлений и переживаний, воображения и фантазии превосходна. Но здесь возникает вопрос о том, какую природу все эти перечисленные явления имеют – индивидуальную или коллективную. Если речь идет об индивидуальной природе воображения и фантазии, то в таком случае едва ли можно констатировать миф. Видимо, в воображении и фантазии мифологическая реальность может иметь место лишь в том случае, если воображение и фантазия имеют не индивидуальную, а коллективную природу. Д. Кэмпбелл справедливо формулирует: «Мифологии представляют собой коллективные сновидения, приводящие в движение целые сообщества и придающие им форму»⁶³. В данном случае такое суждение не является новостью. С научной обстоятельностью этот вопрос был поставлен К. Юнгом. Именно он исходит из контраста между контролируемыми мыслями в состоянии бодрствования и богатством воображения в снах. Но самое главное у К. Юнга – это попытка понять механизм восстановления психического баланса с помощью производства сновидческого материала, способного восстановить психическое равновесие. Именно К. Юнг не только формулирует, но аргументирует *компенсаторную функцию сновидений*⁶⁴. Обычно мы не придаем этому значение, поскольку в процессе становления цивилизации произошло отделение сознания от глубинных и инстинктивных слоев психики. Однако К. Юнг ставит вопрос не об индивидуальной, а коллективной природе сновидений. Не случайно он проводит аналогии между образами сна современного человека и формами примитивного сознания, коллективными образами и мифологическими мотивами. По его мнению, *сновидения можно сблизить с архаическими мифами*. Подчеркивая компенсаторную природу мифа, К. Юнг пытается вскрыть его не индивидуальную, а коллективную природу:

Мы рассматриваем личностные комплексы как компенсации за односторонние или дефектные установки сознания; сходным образом мифы религиозного происхождения можно интерпретировать как вид ментальной терапии для обеспокоенного и страдающего человечества в целом – голод, война, болезнь, старость, смерть⁶⁵.

⁶³ Кэмпбелл Д. Указ. соч. С. 461.

⁶⁴ Юнг К. Архетип и символ. М., 1991. С. 46.

⁶⁵ Там же. С. 73.

Разводя личностный и коллективный слой бессознательного, К. Юнг называет первый поверхностным, а второй – более глубоким и врожденным. Этот врожденный и более глубокий слой К. Юнг называет коллективным бессознательным:

Я выбрал термин «коллективное», поскольку речь идет о бессознательном, имеющем не индивидуальную, а всеобщую природу. Это означает, что оно включает в себя, в противоположность личностной душе, содержание и образы поведения, которые *cum grano salis* являются повсюду и у всех индивидов одними и теми же. Другими словами, коллективное бессознательное идентично у всех людей и образует тем самым всеобщее основание душевной жизни каждого, будучи по природе сверхличным⁶⁶.

Если содержанием личного бессознательного являются эмоционально окрашенные комплексы, образующие интимную душевную жизнь личности, то содержанием коллективного бессознательного являются, по мнению К. Юнга, *архетипы*. В данном случае К. Юнг пытается воспользоваться термином, известным еще античной и средневековой науке. Правда, иногда этот термин употребляется как синоним термина «идея» и «эйдос», что нам знакомо по платоновской философии. Это понятие призвано обозначить содержание коллективного бессознательного, т.е. содержание древнейших (изначальных) типов или наличных всеобщих образов. По К. Юнгу, проявлением таких архетипов являются *мифы* и *сказки*.

Однако здесь возникает значимая проблема, связанная с нюансами, касающимися отношений между индивидуальными и коллективными представлениями. Да, конечно, миф – это коллективное представление. Но если мы будем рассматривать генезис мифа, то мы обнаружим, что его новые формы обязаны индивидуальному сознанию, порождения которого затем могут трансформироваться в коллективные представления. Правда, такая трансформация возможна далеко не всегда, а лишь в благоприятной для этого социальной ситуации. Так, К. Клакхон, как и К. Кереньи, убежден, что мифы, как и обряды, могут зарождаться в снах и видениях⁶⁷. При этом последние исходят от личности, входящей в определенное общество. Эти «личные ритуалы» могли зародиться в характерных наборах привычек (схожих с теми, которые присущи одержимым и невротикам в нашей культуре), во снах или мечтах. Мисс Селигмен убедительно заявляла, что внезапная диссоциация личности – часто встречающийся механизм инноваций обряда⁶⁸. Вообще все, что связано с сознанием, обусловлено предшествующими, т.е. коллективно выработанными формами культуры. Тем не менее, отклонения от предшествующих форм культуры возможны. Они-то как раз в большей степени связаны с индивидуальными содержаниями новых мифов. Вот как эти сдвиги в сознании традиционного и даже архаического человека видит К. Клакхон:

⁶⁶ Юнг К. Архетип и символ. М., 1991. С. 98.

⁶⁷ Клакхон К. Мифы и обряды: Общая теория // Обрядовая теория мифа. СПб., 2003. С. 107.

⁶⁸ Там же. С. 203.

В любом сообществе всегда есть люди, соблюдающие свои особые ритуалы, всегда есть мечтатели, стремящиеся возместить недостатки реальности фантазиями. При нормальном развитии событий они олицетворяют просто девиантные типы поведения, которые осмеиваются или игнорируются большинством членов общества. Причем, вероятно, не следует называть их «девиантными» – таковыми они становятся, лишь будучи доведены до крайности относительно небольшой группой людей, ибо каждый человек, судя по всему, располагает набором своих собственных ритуалов и компенсаторных фантазий. Но когда изменяющиеся обстоятельства складываются таким образом, что частный тип навязчивого поведения или особый тип фантазии оказываются подходящим для группы в целом, личный ритуал социализируется группой, а индивидуальная фантазия претворяется в миф общества, к которому индивид принадлежит. Действительно, некоторые данные свидетельствуют: когда воздействия превышают привычную степень интенсивности и становятся повсеместными, значительное число разных людей может почти одновременно породить близкие по существу фантазии, после чего последние становятся общепринятыми⁶⁹.

По сути дела, здесь объяснен один из самых значимых механизмов возможной трансформации индивидуального содержания в коллективный обряд. Но такая трансформация, во-первых, может произойти лишь в соответствующей исторической ситуации (а может и не произойти) и, во-вторых, она может произойти исключительно в форме мифа, поскольку миф всегда оказывался формой выражения коллективных образов. Этот механизм является решающим и для трансформаций такого рода, имеющих место в искусстве. Интерес массы к какому-то произведению, переставшему соотноситься исключительно лишь с сознанием автора, возникает именно в силу названных выше причин, реальных при восприятии мифа. Так, мы, имея своей целью объяснение вспышки мифотворчества в первой половине XX в., обнаружили значимый механизм, который поможет в этом мифотворчестве разобраться. Ведь в исторической ситуации распада, с одной стороны, традиционной культуры, а, с другой, культуры чувственного типа, люди оказываются в экстремальной ситуации эскалации страха и утраты психологического равновесия. Именно в этой ситуации и начал работать компенсаторный фактор, вызывающий к жизни мифы о новых культурных героях – вождях, спасителях, которые, как позднее оказывалось, на самом деле были лишь квазиспасителями.

Соотнести миф и сновидение пытался еще в начале 70-х годов XIX в. Ф. Ницше. Вот его суждение о снах греков:

О снах греков, несмотря на их обширную литературу и анекдоты о снах, приходится говорить только предположительно, хотя и с довольно значительной степенью достоверности; при невероятной пластической точности и верности их взглядов и их искренней любви к светлым и смелым краскам, несомненно, придется, к стыду всех рожденных после, предположить и в их снах логическую причинность линий и очертаний, красок и групп, сходную с их лучшими рельефами – смену сцен, совершенство коих,

⁶⁹ Клакхон К. Указ. соч. С. 163.

если вообще в данном случае уместно сравнение, дало бы нам, конечно, право назвать грезящего грека Гомером и Гомера грезящим греком; и это в более глубоком смысле, чем когда современный человек в отношении к своим снам осмеливается сравнить себя с Шекспиром⁷⁰.

По мнению Ф. Ницше, образы богов впервые предстали в сновидениях греков. Античная скульптура – тоже выражение снов. Но печать сновидений лежит и на поэзии. У греков прекрасная иллюзия видений является основанием всех пластических искусств. Ф. Ницше подводит к выводу о том, что у греков выражение сновидных иллюзий ассоциируется с Аполлоном. Богом всех сил, творящих образами. Проблема заключается лишь в том, что со временем в Аполлоне предстает идентичность грека как индивидуальная идентичность. Следовательно, Аполлон – выражение того принципа, который Ф. Ницше называет «*principium individuationis*»⁷¹. Однако культура, сформировавшая принцип индивидуации, т.е. идентичность на основе принципа индивидуации, исключительно к такому принципу никогда не сводится. Более того, в истории культуры постоянно возникают ситуации, когда такой принцип разрушается. В результате вторжения стихии опьянения, как альтернативной стихии, стихия сновидения взрывается. Если стихия сновидения, как мы уже показали, отождествляется с образом Аполлона, то стихия опьянения – с образом Диониса. Дионисийская стихия – это то, что нарушает *principium individuationis*:

Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения⁷².

Таким образом, дионисийский экстаз выводил человека за границы его идентичности, созданной с помощью аполлонических сновидений. Эти два архетипа или первообраза – Аполлон и Дионис являются слагаемыми греческой трагедии. Поскольку это разные первообразы, то трагедия имеет место в своей основе изначальное противоречие:

В целом ряде следующих друг за другом разрешений эта первооснова трагедии излучает вышеуказанное видение драмы, которое есть исключительно сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация дионисического состояния, представляет собой не аполлоническое спасение в иллюзии, а, напротив, разрушение индивидуальности и объединение ее с изначальным бытием⁷³.

Спрашивается, если трагедия демонстрирует разрушение принципа индивидуации, то причем тут миф? Но миф лишь тогда и ак-

⁷⁰ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 63.

⁷¹ Там же. С. 61.

⁷² Там же.

⁷³ Там же. С. 86.

туализируется, когда человек преодолевает свою личностную идентичность, выходит из себя и растворяется в коллективной стихии. Потому грек и оказался между двумя полюсами, и оба из них ему были необходимы для выживания. Ведь свобода от личностной идентичности приводила к безразличию по отношению к политическим институтам, а это чревато утратой инстинкта выживания, в том числе, понимаемого как выживание государства. Но поскольку индивидуальная идентичность – это бремя, то грек постоянно нуждался в освобождении от «оков индивида», возможном в экстатических состояниях, исключающих не только индивидуальную идентичность, но пространство и время.

Что же касается воображения и фантазии в их индивидуальном смысле, то здесь скорее можно говорить лишь о художественной, но не о мифологической реальности, а это совершенно разные вещи. Но пока мы не будем продолжать тему о различиях между индивидуальной и коллективной стихиями. В данном случае нам достаточно того, что мы обнаружили особую плоскость рассмотрения мифа, не связанную с познанием. В связи с этим можно утверждать, что мы обнаруживаем не только познавательную, но и компенсаторную функцию мифа.

ДИНАМИКА АКТИВНОСТИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ИСТОРИИ: СПАДЫ И ПОДЪЕМЫ. АКТИВИЗАЦИЯ МИФА В СИТУАЦИИ СМЕНЫ КУЛЬТУР

Мы еще коснемся вопроса о функциях мифа, в том числе, и уже названных, а пока поставим более общий вопрос о потребности в мифе. Разумеется, сегодня уже нет необходимости разбираться, можно ли фиксировать миф в сознании современного человека и в современной культуре в целом, способен ли современный человек к мифотворчеству или нет. Кажется, все согласны с тем, что мифология продолжает иметь место и в современной культуре. В истории, видимо, не было эпох, которые нельзя было бы назвать немифотворными. Тем не менее, можно поставить вопрос и так. Если на протяжении истории мифотворчество не иссякает, то все же можно выделить эпохи с большим или меньшим интересом к мифу. Иначе говоря, интерес к мифу не бывает постоянным. Поэтому переходим к следующему тезису. Его можно сформулировать следующим образом. В истории мифологическое сознание можно фиксировать всегда. Но, тем не менее, существуют исторические эпохи, для которых миф особо актуален. Попробуем в этом разобраться. Бывают эпохи совершенно к этой проблематике равнодушные и случаются эпохи, в которых интерес к мифу становится повсеместным, выходя за рамки чисто научных интересов. В этой связи попытаемся подойти к определению того, что есть миф не изнутри некоей научной парадигмы, а извне, из широкого контекста, стимулирующего интерес к предмету исследования, из контекста социального и культурного. Конечно, такой подход скорее дает информацию о

контексте, нежели о предмете, в нем находящемся. Но нельзя утверждать, что мы, двигаясь таким образом, не получаем никакого знания и о предмете.

Нами, прежде всего, движет стремление понять, в каких отношениях с мифом находится *наша эпоха*, которую в последние два десятилетия упорно обозначают *эпохой постмодерна*. В данном случае нас интересует миф как явление репрезентативное для переходной эпохи, в какую нам приходится существовать. Что это так, не следует даже доказывать. Достаточно посмотреть литературу по гуманитарным наукам, изданную в последние десятилетия. Здесь можно обнаружить десятки названий книг, специально посвященных мифу. В связи с тем, что миф стал одним из самых распространенных предметов исследования в системе гуманитарных наук, возникают два вопроса. Во-первых, это продолжительность и хронология научного и общественного интереса к мифу. Во-вторых, вопрос об определении тех эпох, на протяжении которых интерес к мифу продолжает быть актуальным. Видимо, такие эпохи можно отнести к циклическим эпохам. Точнее, к эпохам, которые могут демонстрировать некие циклические периоды. Если мы приходим к выводу, что наша эпоха является именно такой, ее должно определить через отношение к мифу. Обозначение роли мифа в определении эпохи может явиться объяснением цикличности в ее характеристике.

Выделяя периоды истории с особенной предрасположенностью к мифотворчеству, мы обозначали их термином «эпоха». Эпоха в нашем случае – это фаза или стадия в функционировании культуры, рассматриваемой в цивилизационном контексте, чего мы касались, исследуя вопросы, связанные с формами коллективной идентичности⁷⁴. Если миф также рассматривать в цивилизационном контексте, то выясняется, что его активность характеризует не только потенциал мифа как такового, но функционирование культуры и на определенном ее этапе, и культуры в целом. Активность мифа – это признак *ментальности* культуры на определенной фазе ее функционирования. Проблематика в данном случае приобретает глубоко культурологический характер, поскольку по тому, какой статус миф занимает в ценностной иерархии культуры, можно характеризовать культуру в целом. Для уточнения позиций рассмотрим следующее. Как известно, стало уже традицией циклы функционирования западной культуры сопоставлять с циклами функционирования культуры античной. В свое время всех поразила проведенная О. Шпенглером параллель между финальной фазой античной культуры (эллинистической фазой) и той фазой западной истории, которая связана с XIX и XX вв. Сопоставляя и находя созвучность разных эпох, О. Шпенглер выявил смысл ситуации, в которой на поздних этапах истории оказался Запад. Как в античности, так и

⁷⁴ Искусство и цивилизационная идентичность // Отв. ред. Н. Хренов. М., 2007.

на Западе, начинает угасать *рационализм* – величайшее завоевание духа и основа возникновения, развития и подъема науки и философии. В античности и на Западе становление рационализма связано со становлением светской культуры, с «размифологизацией» и угасанием религиозной экзальтации, с кризисом архаических представлений, магических и мистических форм знания. Для развития античного рационализма, может быть, самым показательным явилось возникновение и развитие личного начала. Это обстоятельство позволило грекам достичь самой высокой личностной планки в истории человечества, оторваться от восточных культур, разорвать изначальную гармонию человека с миром, дав рождение героической личности, ответственной, способной в сложных ситуациях делать самостоятельный и нравственный выбор, не обращая при этом к помощи богов. Утверждение рационализма в античности было продолжением сформировавшегося индивидуализма или, как выражается Ф. Ницше, индивидуации. Человеку предоставлялось самому делать нравственный выбор. Часто возникала ситуация, когда человек, чтобы соответствовать нравственным нормам, добровольно приносил себя в жертву. Возникает идеал героической личности. Этот идеал нашел соответствие в жанре трагедии.

Очевидно, что основой подобных трансформаций и утверждения героического идеала оказался переход от архаических политических форм к демократическим формам правления, которые стимулировали способность индивида самостоятельно принимать решение и проявлять чувство ответственности. Однако чтобы справиться с такой ответственностью, индивид должен был исходить не столько из религиозной установки, сколько из собственного разума. Какие же социальные процессы способствовали утверждению разума в античности? Считается, что родоначальниками и пионерами рационального миропонимания, а следовательно, и родоначальниками европейской философии являются Фалес, Анаксимандр и Анаксимен. Они перешли от религиозно-мифологических фантазий о мире к философскому его пониманию и научному познанию. Потом античное Просвещение повторится в западной истории Нового времени. Но перечисленные философы представляют милетскую философию. Милет же, как известно, в VI в. был цветущим полисом в Ионии. Его успехи связаны с развитием ремесел и торговли, а следовательно, с возвышением торгово-промышленного класса, оттеснившим от власти *родовую аристократию*, которая все еще продолжала сохранять традиционные, т.е. религиозно-мифологические представления. Что же касается первых милетских мыслителей-рационалистов, то их рационализм был следствием рационализма «новых греков» – рационально мыслящих *предпринимателей*. Именно в этой среде и возникает новая картина мира, где *миф* и *природа* представлялись независимыми от богов, являя собой саморегулирующийся процесс возникновения и угасания⁷⁵.

⁷⁵ Кессиди Ф. Указ. соч. С. 139.

Любопытно, что позднее, в западном мире, «новые греки», т.е. индивиды, занимавшиеся торговлей, часто оказывались презираемы в аристократической среде. Так, С. Лурье пишет, что в архаический период «греческие купцы еще были редким явлением; аристократия относилась к ним полупрезрительно»⁷⁶. В «Одиссее» Евриал не без колкости обращается к Одиссею: *Странник! Я вижу, что ты не подобисься людям искусным / В играх, одним лишь могучим атлетам приличных: должно быть / Ты из торговых людей, объезжающих бурное море / В многovesельных своих кораблях для торговли, о том лишь / Мысля чтоб, сбыв свой товар и опять корабли нагрузивши / Вволю нажить барыша: но с атлетом ты вовсе не сходишь*. Сравнение купца с атлетом имеет целью принизить профессию и деятельность первого.

Становление рационализма развертывается параллельно угасанию мифологического сознания, корни которого уходят глубоко в древность. Но когда спустя столетия начинает угасать сам рационализм, то все, что на его основе когда-то было вытеснено на периферию, начинает активизироваться, возрождаться, становится основой ассимиляции других, менее рационалистических культур, например, восточных. Угасание нравственной ответственности и способности на героические деяния можно проследить по эволюции жанра трагедии. Так, у Еврипида мир невозможно вернуть к гармонии, он уже утратил разумность. В трагедиях Еврипида проблема ответственности индивида теряет свое мировоззренческое значение, и снижается уровень предъявляемых к индивиду нравственных требований⁷⁷. Возникли противоречия между обществом и личностью. Героя Еврипида начинает интересовать лишь собственное благополучие и личная выгода⁷⁸. Но на такой психологической, мировоззренческой и нравственной основе трагедии быть уже не может. Имея в виду Медею из одноименной трагедии и Федру из трагедии «Ипполит», исследователь констатирует:

Изображаемый индивидом человек, находясь во власти своих чувств и мыслей, не пытается соотнести их с какими-либо объективно существующими нормами: в нем самом находится источник трагического конфликта⁷⁹.

Таким образом, характерная для Эсхила и Софокла вера в целесообразность мира вытесняется состраданием к одинокому, находящемуся во власти собственной страсти человеку. Но ведь это уже почти драматургия Запада Нового времени.

С угасанием языческого рационализма и возрождением религиозно-мистических настроений связано и распространение христианства. Так, ссылаясь на Б. Рассела, Ф. Кессиди пишет, что в этой

⁷⁶ Лурье С. История Греции. СПб., 1993. С. 114.

⁷⁷ Ярхо Н. Указ. соч. С. 23.

⁷⁸ Там же. С. 27.

⁷⁹ Там же. С. 183.

ситуации «темные и дикие элементы народной религии», оказавшиеся в свое время загнанными в подполье греческим интеллектом в пору его расцвета, активизировались и прорвались в сознание⁸⁰. В связи с этим исследователь утверждает, что в этой ситуации античная рационалистическая философия не могла устоять перед натиском нового религиозного мышления. Вера в сверхъестественное оказалась сильнее разума. Таким образом, «античный рационализм не сумел овладеть стихийным фактором, действующим в истории»⁸¹. На этой почве возникает и *новое отношение к мифу*.

Таким образом, классический период в истории античной культуры во многом оказался возможным благодаря развитию рационализма, сопровождавшего развитие индивидуального начала, которое проявилось не только в культуре, но и в экономике, что связано с проявлением личной инициативы в сфере предпринимательства, в социальной структуре и представлено переходом к демократическим формам управления. Естественно, рационализм привел к упадку активности мифологического сознания.

Но совсем иное дело – завершающая (эллинистическая) фаза античной истории, когда отношения между мифологическим сознанием, с одной стороны, и рационалистическими установками культуры, с другой, изменились. На этой фазе произошло частичное возвращение к дофилософским и донаучным представлениям, что позволило мифу занять в культуре более высокий статус, чем это имело место в эпоху античного Просвещения. Таким образом, пример из античной истории показывает, что активность мифа, действительно, характеризует не столько сам миф, сколько культуру в целом, в которой миф функционирует. Не случайно фиксируя омертвление культуры на Западе XIX в. и проводя аналогии между Западом XIX в. и эллинистической эпохой в Греции, Ф. Ницше делает вывод:

А без мифа всякая культура теряет свой здоровый творческий характер природной силы: лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое⁸².

Этот вывод Ф. Ницше делает, рисуя печальную картину начавшегося одряхления западной культуры. Угасание мифа – значимый признак подобной ситуации. Ф. Ницше первый обратил внимание на факт, который станет определяющим для XX в. и будет иметь резонанс в России как течение символизма, а именно, на воскресение мифологической стихии, характерной для разных культур и цивилизаций. Западная культура, лишенная, по мнению Ф. Ницше, твердого, священного, коренного устоя, вынуждена питаться другими культурами. В воображении философа возникает грустный образ западного человека рубежа XIX–XX вв.:

⁸⁰ Кессиди Ф. Указ. соч. С. 293.

⁸¹ Там же. С. 294.

⁸² Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 149.

И вот он стоит, этот лишенный мифа человек, вечно голодный, среди всего минувшего и роет и копается в поисках корней, хотя бы ему и приходилось для этого раскапывать отдаленнейшую древность. На что указывает огромная потребность в истории этой неудовлетворенной современной культуры, это собирание вокруг себя бесчисленных других культур, это пожирающее стремление к познанию, как не на утрату мифа, утрату мифической родины, мифического материнского лона?⁸³

Видимо, то, что произошло в эллинистической культуре, в XX в. происходило и с культурой западной. Повышение значимости мифа на Западе в XX в. свидетельствовало о «закате» того рационализма, восхождение которого нарастало с эпохи Просвещения вплоть до рубежа XIX–XX вв. Хотя просветительские идеи продолжали оставаться весьма авторитетными еще и на протяжении XX в., о чем свидетельствовали не прекращающиеся революции как иллюстрация к просветительской идее необходимости разрушения традиционных структур, тем не менее, в XX в. постоянно нарастает интерес к иррациональному. И революции можно объяснить уже не только проектом модерна, но и вхождением человечества в переходную эпоху, в эпоху смуты и хаоса, которые, как доказывал П. Сорокин, и составляют смысл каждой переходной эпохи.

ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XX в. КАК ЭПОХА СПОНТАННОГО МИФОТВОРЧЕСТВА. ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX в. – КАК ЭПОХА РЕФЛЕКСИИ О МИФЕ

Мы обнаружили, что фиксируемый интерес к мифу является выражением не только социальной психологии определенной эпохи, но той фазы в истории, на которой находится та или иная культура, т.е. является выражением присущей этой культуре ментальности. Но в интересе к мифу в определенные эпохи имеются специфические нюансы. Следующий тезис касается необходимости дифференциации во вспышке интереса к мифу на некоей исторической фазе культуры момента *стихийной активности* мифологического сознания и момента *рефлексии* (философской или научной) о мифе. Собственно, если обратиться к античности, то именно там можно обнаружить эту стадильность в функционировании мифа в общественном и философском сознании. Сначала здесь имел место существовавший до всякой рефлексии «целомудренный, нетронутый, нерасчлененный» миф, а уже затем наступает эпоха «абсолютно и до конца рефлексированного мифа», его логического конструирования, которая закончилась неоплатонизмом⁸⁴.

Но разве рефлексия о мифе не может существовать параллельно и одновременно с мифом. Однако проблема в том, что *реф-*

⁸³ Ницше Ф. Указ. соч. С. 149.

⁸⁴ Лосев А. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. С. 152.

лексия о мифе – это и есть наука о мифе. Что же касается собственно мифа, мифа в его стихийном, бессознательном проявлении, подобное проявление исключает какую бы то ни было рефлексию и науку. Как свидетельствует А. Лосев, миф является простейшим, дорефлективным, интуитивным взаимоотношением человека с вещами и с миром вообще⁸⁵. Это именно первичная реакция сознания на вещи и, в силу этого, это примитивно-интуитивная реакция. Здесь возникает следующий важный вопрос. Если мифотворчество не предполагает участия понятийно-логических структур сознания, то могут ли сами носители мифологического сознания, а, следовательно, и творцы мифов осознавать, что они создали и чем пользуются в коммуникации, т.е. могут ли они осознавать смыслы и механизмы мифа? На этот вопрос четкий ответ дает К. Леви-Строс. Он пишет: «Говорящие субъекты, производящие и передающие мифы, если и осознают их структуру и способ действия, то лишь частично и не непосредственно»⁸⁶. Иначе говоря, в производстве и в использовании мифов все решает вера, а не рассудок. И совершенно неожиданно вывод ученого, если и не поставившего точку в деле изучения мифов, то сделавшего в этом направлении значительный шаг. Он пишет: «Мы пытаемся показать не то, как люди мыслят в мифах, а то, как мифы мыслят в людях без их ведома»⁸⁷. Вывод К. Леви-Строса свидетельствует о том, что власть коллективного бессознательного в форме мифа беспредельна. Она является определяющей реальностью и в том случае, когда индивидуальное сознание становится активным и в том, когда оно еще не успело сформироваться. Но вывод К. Леви-Строса закономерен не только по отношению к архаическим обществам, но и по отношению к позднему историческим эпохам.

Массы были убеждены, что творят политическую историю, но выясняется, что активное участие в этой истории не исключает активности мифологического сознания, которое действует помимо и их воли, и их сознания. Однако в момент активности данного типа сознания они бессильны понять, что «мифы мыслят в людях без их ведома». Вот почему момент наивысшей активности мифа в пространстве уже не искусства, а политики приходится определять как фазу *бессознательного* мифотворчества, которое и будет характерно для первой половины XX в. Что же касается последующей фазы, т.е. *осознания и осмысления* мифотворческого процесса, то эта фаза растянулась на несколько последующих десятилетий и все еще не является законченной. Если обратиться к исторической ситуации первой половины XX в., то мифотворчество имело здесь социологическую основу. Призванные к политической и социальной активности массы, в силу своей неприобщенности к культуре, просвещению, науке, были лишены возможности рефлексировать по поводу

⁸⁵ Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 70.

⁸⁶ Леви-Строс К. Указ. соч. Т. 1. С. 20.

⁸⁷ Леви-Строс К. Указ. соч. С. 20.

создавшегося в истории положения. Единственный способ реагирования на происходящее – это только примитивно-интуитивная реакция на события и процессы. Однако если массы были лишены способности научной и теоретической рефлексии, против которой к этому времени уже выступали представители феноменологии, то они не лишены были способности к мифологизации происходившего. В их примитивно-интуитивных реакциях проявлялся исторически сформировавшийся архетип или первообраз. В соответствии с этим неосознаваемым первообразом масса и воспринимала совершавшиеся в истории события. Даже если отдельные представители интеллигенции и имели возможность своевременного адекватного осмысления ситуации, то при вспышке нового мифотворчества они оказались маргиналами и не были услышаны, тем более что немало из них вскоре было выдворено из страны. Так что с их реакциями на происходившее пришлось знакомиться почти столетие спустя, когда рефлексия по поводу мифа оказалась актуальной, причем, уже не как рефлексия маргинального плана, а как факт социологический, как необходимость самосознания общества, как факт общественного сознания.

Следует при этом отметить, что всякий последующий исторический период отождествить лишь с рефлексией о мифе невозможно. Ведь история часто разворачивалась в формах поистине неосознаваемого мифотворчества, когда миф снова и снова демонстрировал свою «нетронутость» и «нерасчлененность». И так вплоть до XX в. Логика стадийного мифотворчества в истории повторяется. Миф то «спускается» в сферы массового сознания, на уровень бессознательного функционирования, сфера которого распространяется на все общество, то он становится уделом рефлексии довольно узкого сообщества ученых, стремящихся познать его закономерности, становится предметом академических штудий. Принимая во внимание исторически капризную и прихотливую логику мифа, можно было бы предпринять весьма своевременный проект написания истории мифа. В данном случае следует пересмотреть сложившуюся традицию научного познания, связанную с изучением мифа до второй половины XX в. исключительно в плоскости этнографии и фольклористики. Ведь то, о чем говорим мы, т.е. о необходимости создания истории мифа, развертывающейся параллельно истории религии, с одной стороны, и истории искусства, с другой, требует обращения к социологической проблематике. Здесь нельзя не вспомнить предисловия А. Лосева к его работе «Диалектика искусства», написанной в 1930 г. Именно в этом предисловии философ настаивает на необходимости создания социологии мифа⁸⁸.

Все опыты создания социологии искусства, которые предпринимались и позитивистами XIX в., и вульгарными социологами 1920-х годов и, под воздействием неопозитивизма, уже в более близкую нам эпоху «оттепели» в 1960-х годов, будут менее уязвимыми лишь в том

⁸⁸ Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 22.

случае, если между искусством и обществом мы обнаружим посредника, т.е. миф, имеющий не только историческую, но и вневременную природу. Возможно, именно этнографическое и филологическое толкование мифа способствовало тому, что предмет нашего исследования начал ассоциироваться исключительно с архаическими или традиционными обществами. Когда же мы ставим вопрос об активности мифологического сознания в поздние эпохи и, в частности, в XX в., то здесь, разумеется, необходимо задумываться о смене научных ориентиров. Опыт XX в. со всей решительностью претендует на постановку вопроса о социологическом изучении мифа, поскольку именно в эту эпоху миф как предмет научной рефлексии академического типа овладевает сознанием человека массы, становясь активной сферой деятельности массового сознания. Мы как раз и должны выяснить причины и следствия этого феномена, во многом определившего радикальные сдвиги, произошедшие в культуре и эстетике и еще до сих пор неосмысленные. Если стихийная активность мифа охватывает массовое сознание в целом, то, разумеется, рефлексия о мифе – удел лишь небольшого числа людей и не является предметом обсуждения носителей массового сознания. Но если миф не является предметом обсуждения массы, то это не мешает ему овладевать массовым сознанием и определять его установки. Дальнейшие наши рассуждения будут иметь отношение не только к ситуации, характерной исключительно для западной культуры и тех культур, что находятся в орбите ее воздействия, но и к ситуации, имеющей место в отечественной культуре. Мы хотели бы подчеркнуть, что интерес к мифу, который можно проследить по научной литературе, никогда не является чисто академическим интересом. Как правило, он связан с развертывающимися в массовом сознании процессами, имеющими место чаще всего в латентных формах. В реальной жизни эти процессы мифотворения опережают момент о мифе постоянно запаздывающей рефлексии.

В интересе научного сообщества и общества в целом к мифу мы хотели бы выявить две стадии. Необходимо как можно точнее зафиксировать момент возникновения в обществе интереса к мифу. Ведь в понятии «интерес» скрывается некое стремление размышлять, осмыслять, анализировать предмет, в нашем случае – миф. Иначе говоря, за вспыхивающим интересом к мифу стоит потребность общества познать, что такое миф, дать его научное объяснение, и здесь наступает вторая стадия: научный интерес к мифу проявляется в его рационалистической интерпретации. Но что означает эта рационалистическая интерпретация мифа? Почему вдруг возникает потребность рационалистического осмысления мифа? Мы можем предположить, что подобный интерес к мифу, причем интерес, выраженный явно, является лишь заключительной стадией более длительного процесса, которая проявляется через научное постижение мифа. Заключительной стадии должны предшествовать другие.

Их можно назвать латентными или неосознаваемыми, а точнее, бессознательными или стадиями бессознательного интереса к мифу. Может быть, даже не бессознательного интереса к мифу, но реальности такого состояния психики, когда она, демонстрируя мифологические механизмы и уровни, не предстает фактом сознания.

Иначе говоря, для того чтобы миф стал фактом сознания, он первоначально должен продемонстрировать свою активность на уровне поведения или хотя бы психологических установок, проявляющихся в феноменах, становящихся позднее предметом внимания и осознания. То есть прежде чем стать предметом рационалистического познания, миф должен проявиться как факт творчества, которое, как всякое творчество, по своей сути, во многом является неосознаваемым, бессознательным.

Таким образом, обнаруживая в интересе к мифу две стадии – бессознательного мифотворчества и рационалистического его объяснения, мы можем снова вернуться к вопросу о хронологии или длительности вспыхивающего интереса к мифу. В данном случае мы пока абстрагируемся от исторических параллелей и хотим сосредоточить внимание на истекшем столетии. Ведь сверхзадачей нашего исследования является обозначение той исторической ситуации, в которой нам суждено существовать и от которой зависят наши судьбы и судьбы нескольких поколений людей. По сути дела, предпринимаемый акт познания мифа является актом самопознания. Совершенно очевидно, что сегодня мы существуем явно не в апогее мифотворческой эпохи, а в ситуации рационалистического постижения таковой. А это, как мы уже отмечали, означает, что в XXI в. мы оказываемся в ситуации заключительной стадии интереса к мифу. Мы постигаем смысл той мифологии, которая в доживаемом нами времени уже предстает как явление прошлого. Интерес к рациональному постижению мифа характерен для второй половины XX в. Уже 60-е годы прошлого века свидетельствуют о вспышке такого интереса, что характерно для всей системы гуманитарного знания. Он охватывает все науки, начиная искусствоведением и кончая филологией и философией. Литература, появившаяся в последнее десятилетие XX в. и в первое десятилетие XXI в., демонстрирует, что интерес к мифу все еще не угасает. Он, видимо, будет продолжаться и в дальнейшем. Здесь нельзя не обратить внимание на то, что параллельно интересу к мифу разворачивается пафос критицизма, связанный с выявлением и осознанием негативных проявлений политической истории XX в. и, особенно, истории российского региона. Но если нам без труда удалось зафиксировать заключительную, но еще не закончившуюся фазу в продолжительной вспышке интереса к мифу, то не исключено, что мы столкнемся с трудностями в определении длительности и хронологии первой, бессознательной, мифотворческой его фазы.

МИФ В ПЕРЕХОДНУЮ ЭПОХУ.
ВЫХОД МИФА ЗА ГРАНИЦЫ ИСКУССТВА.
АКТИВНОСТЬ МИФА В НЕХУДОЖЕСТВЕННЫХ СФЕРАХ.
ЧЕЛОВЕК МАССЫ КАК ДЕМИУРГ НОВЫХ ФОРМ.
СТАТУС АВТОРА В КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Сейчас, обнаружив во вспыхивающем интересе к мифу две фазы – одну *латентную*, другую – *явную*, мы попытаемся понять, что же произошло на первой фазе, причем произошло бессознательно. Это происшедшее на первой фазе имеет столь серьезные последствия, что можно утверждать: в результате пробудившейся в первой половине XX в. активности мифа человечество оказалось на совершенно новом этапе и искусства, и эстетики, и культуры. Вторжение мифа привело к кризису значительную историческую эпоху, начавшуюся на Западе с новым рождением, становлением и триумфом рационализма. Эта эпоха, как принято считать, началась с Просвещения. Хотя исходной точкой этой эпохи следовало бы, наверное, считать позднее Средневековье. Ведь что такое, например, Ренессанс на Западе как не возвращение к классической фазе античности, т.е. к тому же самому рационализму? С этой точки зрения эпоха Просвещения означает лишь момент философского осознания развертывавшейся новой рационалистической эпохи. Начиная с рубежа XIX–XX вв. активность мифа означает разочарование в рационализме и его угасание. Наряду с этим процессом возникает скептическое отношение к тому типу эстетики, фундамент которой был разработан великими философами-просветителями и прежде всего Кантом и Гегелем. Попробуем понять природу перелома, произошедшего в связи с вторжением мифа в культуру, и то, к каким последствиям это привело.

Активность мифа в первой половине XX в. нарушает успевшее сложиться равновесие между коллективными и индивидуальными формами сознания. При этом следует сказать, что, собственно, такого равновесия в западной культуре и не существовало. В данном случае речь может идти лишь о том, что в эстетике модерна вызывались к жизни и получали развитие лишь авангардные формы творчества, а эти авангардные формы не могли носить коллективного характера. То были прежде всего индивидуальные и групповые формы творчества, которые коллективными могли стать лишь со временем, а могли ими и не стать. В том случае, когда они не развивались до коллективных форм, они оказывались на положении маргинальных. Лишь в XX в. индивидуальные ценности культуры модерна стали называть авангардными, однако таковыми они были и раньше и вообще на всем протяжении модерна. Что же касается коллективных форм, то они вытеснялись на периферию сознания, в бессознательное, в культуру молчаливого большинства, в стихию устного общения, пространство которого в связи с ростом числа городов и населения в каждом из них, а также в связи с эскалацией

средств массовой коммуникации, постоянно сужалось. Например, устные (фольклорные) формы, которые невозможно представить без коллективного начала, из художественной сферы были практически вытеснены. Положение стало резко меняться на рубеже XIX–XX вв. Выяснялось, что иерархия ценностей, сложившаяся в культуре и эстетике модерна, постепенно разрушалась. Это происходило по мере того, как реабилитировался тот потенциал, который культурой модерна отодвигался на периферию. Что же послужило основой этих глобальных культурных сдвигов? Видимо, то, что «молчаливое большинство», наконец-то, обрело голос. Распад империй способствовал активизации человека массы как носителя коллективного сознания. Эта активизация давала основу для новой вспышки коллективного творчества, которое на этот раз развертывалось в рамках нетрадиционных (авангардных) форм художественного творчества и даже не в границах художественных форм, а в формах мифа. Это обстоятельство стало социологической базой радикальной трансформации и существовавшей эстетики, и культуры в целом.

Пытаясь при анализе активности мифа исходить из потребностей человека массы, мы могли бы поставить следующий вопрос. В каких формах и жанрах мог реализовать свой творческий потенциал человек массы? Ведь существовавшие художественные формы создавались под воздействием эстетики модерна, а она, как известно, создавала благоприятные условия для индивидуальной фантазии и игры, но вовсе не для мифа. Именно этой эстетикой миф и был изгнан. Но человеку массы эстетика модерна была чужда. Однако изгнанный нормативной эстетикой модерна, миф не исчез. Он был лишь вытеснен и ждал благоприятных условий, чтобы продемонстрировать свою активность. Его активность могла быть проявленной не в традиционных художественных, но в нехудожественных формах. Как же в таком случае оценивать это выпадение творческого инстинкта человека массы из традиционных художественных форм, сложившихся под воздействием новоевропейской эстетики? Какой должна быть эта оценка – положительной или отрицательной? С точки зрения новоевропейской эстетики она, конечно же, может быть оценена лишь отрицательно. Для положительной оценки нужно было время. Кажется, что таких критериев до сих пор не нашлось. Потому-то во второй половине XX в. и наступает время рефлексии, осознания происшедших сдвигов.

Попытаемся же определить критерии для положительной оценки активности человека массы. Только в новоевропейской эстетике их искать не следует. Другое дело, что их не следует делать и определяющими для новой эстетики. Тем более, что границы этой эстетики тоже до сих пор не ясны. Чтобы эти границы оказались определенными, следовало бы затронуть вопрос о смене культурных типов.

Проблема заключается в том, что коллективные формы творчества не тождественны традиционным и архаическим формам. И потому они не исчерпываются фольклором. Они связаны не только с прошлым, но продолжают быть актуальными. Об этом и свидетельствует первая половина XX в. Для понимания возникшей на этой стадии ситуации важно привлечь социологические и даже антропологические факторы. Применительно к этой эпохе проблема заключается в том, что на рубеже XIX–XX вв. в историю врывается неустраиваемый историей XIX в. человеческий резерв, потребовавший соответствующих его сознанию форм выражения. Разумеется, эти формы были далеки от тех, что складывались под воздействием эстетики модерна или просветительской эстетики. В городах на рубеже XIX–XX вв. появился тот тип человека, который мы обычно называем *человеком массы*. Будучи в количественном отношении преобладающим и доминирующим, человек массы потребовал и своей культуры. Так в городах того времени возникает массовая культура, ставшая одной из острых проблем всего XX в. Естественно, что дискуссии о массовой культуре, столь частые на всем протяжении второй половины XX в., разворачиваются параллельно дискуссиям о мифе. И они, кстати, тоже возникают на периферии норм новоевропейской эстетики. Эти две темы разворачиваются параллельно, однако у них общий корень. Это человек массы и массовое сознание как основа вспышки мифотворчества.

Итак, вспышка мифотворчества произошла на обочине новоевропейской эстетики. Она продемонстрировала «закат» не только эксплицитной эстетики эпохи модерна, но и вообще всей культуры модерна. Вспышка мифотворчества означала разочарование в рационализме и бегство в иррационализм. По сути дела, в этой вспышке проявилась историческая ситуация, которая в истории однажды уже имела место. Такая ситуация, имевшая место, например, в эпоху античности, обозначалась как эпоха эллинизма. Для той эпохи был характерен кризис рационализма, интерес к мистике, культам, к иррациональному и сверхчувственному. Для нее было характерно также заимствование некогда цельной и однородной культуры восточных традиций, культов и учений. Эту тенденцию эпоха эллинизма как эпоха заката античной культуры демонстрирует сполна. Но ведь тот же самый «закат», тот же самый эллинизм демонстрирует и культура рубежа XIX–XX вв. – и западная, и российская. Однако эту эпоху было бы точнее называть *переходной эпохой*, когда традиционная культура или культура со свойственным ей ядром рационализма угасает, а новая или альтернативная культура только еще рождается. Вот эта переходная ситуация и оказывается чрезвычайно благоприятной для мифа. В переходную эпоху основой мифотворчества как раз и оказывается человек массы или человек анонимный, оказавшийся в духовном вакууме. Он лишается привычной идентичности,

поскольку последняя есть производное от культуры как таковой, но культура оказалась в стадии разложения. Человек массы был весьма далек от того образа личности, что создавался представителями Просвещения. Соответственно, образ автора, сложившийся в эстетике модерна, в этой ситуации тоже угасал. Если в эпоху мифотворчества автор и существовал, то это был автор анонимный, автор, понимаемый не в том смысле, в каком он известен по западноевропейской эстетике. Точнее было бы утверждать, что это был *коллективный автор*. Но коллективный автор и был *анонимным автором*, автором без индивидуальности.

Обратим в связи с мифом наше внимание на то обстоятельство, что в первой половине XX в. активность мифа, проявлявшаяся в искусстве, хотя и не только в нем одном, обязывает рассмотреть вопрос о субъекте художественного творчества. Здесь мы возвращаемся к вопросу о взаимоотношениях индивидуального и коллективного аспектов творчества. Иначе говоря, коль скоро мы зафиксировали момент активности мифа в культуре, нам важно понять последствия влияния этого обстоятельства на главную фигуру художественного творчества – на фигуру художника-творца, иначе говоря, автора. Имеем ли мы в данном случае повышение его статуса или же речь должна идти о понижении такового и даже о его исчезновении. Казалось бы, речь в данном случае продолжает идти о ситуации в культуре. Однако тут мы уже касаемся природы собственно мифа, его внутренних структурных особенностей.

Вопрос о стихийном мифотворчестве делает актуальным вопрос об авторе, по поводу которого, безотносительно к мифу, на протяжении всего XX в. вспыхивают дискуссии, и это неслучайно. Как это ни покажется парадоксальным, но актуальность обсуждения вопроса об авторе, во-первых, связана с радикальным изменением границ между художественным и нехудожественным, а, во-вторых, с предметом нашего исследования, т.е. мифом. Удивительно, но когда Р. Барт во второй половине XX в. объявил «смерть» автора, то это явление он не связывал ни с передвижением эстетических границ, ни с мифом. Между тем, подобная «смерть» – следствие именно вспышки в XX в. мифотворчества, что предметом внимания самого Р. Барта не стало, хотя в других своих работах проблематику мифа французский исследователь успешно затрагивал.

Касаясь бессознательной вспышки мифотворчества, определившей во многом культуру XX в., мы обязаны также войти в более широкий исторический контекст, а не ограничиваться рамками XX в. Это верно, что вспышка мифотворчества имеет место внутри XX в., что делает актуальным вопрос об эстетической преемственности. Обратим внимание на то, что в Новое время, которое мы в своих работах отождествляем с эпохой модерна, понимая модерн в духе Ю. Хабермаса, для которого эпоха модерна начинается вместе с наступлением эпохи Просвещения, возникает то, что обычно называют *эксплицитной* или *рационалистической*

эстетикой. Эта эстетика задавала новые нормы художественного творчества и границы художественной сферы. Собственно, эта эстетика создала и особый образ автора, как, впрочем, и его статус – статус самый высокий. Естественно, что, сообразуясь со своими новыми установками, эстетика предприняла жесткий отбор форм художественного мышления. Например, за границами этой системы эстетических норм оказались фольклорные формы художественного творчества, в которых вопрос об авторстве ставился совершенно иначе. Эта эстетика отдала предпочтение индивидуальному творчеству и вытеснила на периферию все, что связано с коллективными его формами, о чем в свое время писал А. Веселовский, полемизируя с новыми жесткими эстетическими нормами. Правда, А. Веселовский имел в виду традиционные и даже архаические художественные формы. Очевидно, что одна из границ в самосознании новой системы эстетических правил проходила по линии размежевания индивидуальных и коллективных форм творчества. Предпочтение отдавалось индивидуальным формам, что совершенно естественно. Ведь новоевропейская эстетика, установки которой сформулированы Кантом и Гегелем, исходила из рационализма, а, следовательно, из индивидуализма. Проблема автора не была сугубо эстетической и художественной проблемой. Образ автора в культуре модерна – следствие и выражение духа всей этой культуры. Но вот что интересно. Изгнание мифа, которое происходило в новоевропейской эстетике, было выражением рационализма и индивидуализма этой культуры. Когда коллективные формы творчества оказывались за пределами новой эстетики, то вместе с этими формами за пределами оказывался и миф, поскольку он является такой сферой творчества, где творит не индивид, а коллектив.

Как утверждает К. Леви-Строс, миф во многом воздействует, подобно музыке. И это проявляется в *сотворчестве* воспринимающих. Собственно, ведь из этого в диагнозе «смерти» автора как оборотной стороны активности воспринимающего исходил и Р. Барт:

И если спросят, где же в действительности находится средоточие произведения, ответить будет невозможно. Музыка и мифология ставят человека перед лицом виртуальных объектов, лишь тень которых актуальна, сознательных сближений (музыкальная партитура и миф не могут быть ничем другим), неизбежно бессознательных истин и их следствий. В случае мифа мы угадываем причины этой парадоксальной ситуации: она связана с иррациональным отношением между общим творчеством и индивидуальным его восприятием. Мифы не имеют авторов: при первом же восприятии их в качестве мифов, каково бы ни было их происхождение, они уже существуют только воплощенными в традиции. Когда миф рассказан, индивидуальные слушатели получают сообщение, которое приходит, собственно говоря, ниоткуда⁸⁹.

⁸⁹ Леви-Строс К. Указ. соч. Т. 1. С. 26.

Оппозиция между *индивидуальным* и *коллективным* является частным выражением оппозиции между *новоевропейским*, с одной стороны, и *традиционным художественным сознанием*, с другой. Вытесняя коллективные формы творчества на периферию, эстетика лишь следовала за философией Просвещения, изгоняющей миф из сферы познания. Но уже эксперименты сюрреалистов свидетельствуют, что сами творцы даже и без формулируемых эстетиками норм творчества склонны к отречению от индивидуальной стихии творчества, от «я» художника. Ведь даже апология «автоматического письма» у сюрреалистов связана именно с этим авторским самоотречением. На основании этого факта исследователь пишет:

Автоматизм может быть способом создания не только письменного текста, но и устного слова (в гипнотическом сне) и даже графического изображения. Писать, говорить, рисовать так, чтобы рассеивалась власть разума и вкуса, чтобы приглушалось осознание самого себя, уступая место сжимающей перо или кисть руке, рождающемуся на наших словах слову, – не есть ли это самое радикальное сомнение субъекта творчества в собственной природе, в действительности речи, всего человеческого общения?⁹⁰.

Между тем, это столь актуальное для сюрреализма самопожертвование творца было объяснено еще Ф. Ницше, который понимание смысла этого выхода из себя, самоустранения отказа от «я» творца расширил до выхода за границы культуры, в которой такое творческое «я» до сих пор конституировалось. Собственно, для Ф. Ницше власть воздействующего на греков дионисийского демона как раз и означает выход за пределы культуры:

Ведь при всяком значительном распространении дионисийских возбуждений заметно, как дионисическое освобождение от оков индивида прежде всего дает себя чувствовать в доходящем до безразличия и даже до враждебности умалении политических инстинктов; и, с другой стороны, несомненно и то, что градоожидущий Аполлон есть также и гений *principi individuationis*, а государство и патриотизм не могут жить без утверждения личности⁹¹.

Так что новые художественные направления, которые невозможно представить без индивидуализма, все же находили форму для выражения своих представлений не в чем-то принципиально новом, а именно в мифе, и в данном случае минимум авторского в мифе их не отталкивал, а даже притягивал.

⁹⁰ Шенье-Жанрон Ж. Указ. соч. С. 90.

⁹¹ Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 139.

ХРОНОЛОГИЯ ДИНАМИКИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО
СОЗНАНИЯ В XX в. В КОНТЕКСТЕ СМЕНЫ КУЛЬТУРЫ
ЧУВСТВЕННОГО ТИПА АЛЬТЕРНАТИВНОЙ КУЛЬТУРОЙ.
ОТ ЭПОХИ НАУЧНОЙ РЕФЛЕКСИИ О МИФЕ В XX в.
К ПРЕДЫСТОРИИ ТАКОЙ РЕФЛЕКСИИ

Ставя общие вопросы, связанные с трансформацией в XX в. эстетики, мы обязаны расширить исторические рамки развертывания переходных процессов. Когда универсальные процессы мы сводим к российской ситуации, то вопрос об интересе к мифу мы рассматривали в двух аспектах: в аспекте стихийного мифотворчества человека массы и в аспекте последующей интеллектуальной рефлексии об этом мифотворчестве. Однако когда от ситуации, имеющей место в отечественной культуре, мы возвращаемся к трансформации эстетики вообще и прежде всего новоевропейской эстетики, то здесь возникает и новый контекст, диктующий в хронологии развертывающегося процесса некоторые уточнения. В этом случае процесс, характерный для общественного интереса к мифу, свести к двум этапам уже невозможно: к собственно творческому, т.е. *инстинктивному и бессознательному* и к интеллектуальному, связанному с *философской и эстетической рефлексией*. Однако история мировой эстетики свидетельствует, что происходящее с мифом на российской почве – проявление более глубокой логики. Эта логика заключается в том, что задолго до этапа стихийного мифотворчества, связанного с тем, что Х. Ортега-и-Гассет называет «восстанием масс», в мировой философской и эстетической мысли можно уже фиксировать наступление следующего этапа или новой вспышки мифологического сознания. Иначе говоря, этап рефлексии о мифе не только следует за этапом стихийного мифотворчества, но и *предшествует* ему. В самом деле, в европейской истории интерес к мифу впервые возникает в момент, когда в культуре активизируются те стихии, которые были спровоцированы мыслителями Просвещения, составившими суть проекта модерна. Но Просвещение спровоцировало сопротивление рационализму. Интерес к мифу в европейской истории возникает в недрах романтизма. Но, собственно говоря, интерес к мифу в романтизме не ограничивался ни рефлексией о мифе, ни выявлением его структур в поэзии и вообще в искусстве. У романтиков был свой проект развития культуры. Его основой, в отличие от просветителей, был не разум, а именно миф. Так, в своей речи о мифологии Ф. Шлегель устами Людовико провозглашает эпоху, когда возникнет новая мифология. Но что это за мифология? Похожа ли она на древнюю мифологию? В этих мифологиях – древней и новой Людовико усматривает явное несходство. Он говорит, что новая мифология должна возникнуть из глубин современного духа:

Она должна быть самым художественным из всех художественных произведений, потому что должна обнимать все другие художественные произведения, должна быть руслом и сосудом для старого, вечного, перво-

бытного источника поэзии и сама должна быть бесконечным поэтическим произведением, заключающим в себе зародыши всех других поэтических произведений⁹².

Но интерес в эпоху романтизма к мифу проявляли не только критики, литераторы и теоретики, но и философы. Например, Шеллинг, о котором Р. Гайм пишет: «Достоин внимания и тот факт, что Шеллинг, начавший свою литературную деятельность объяснением одного мифа, окончил ее по прошествии полувека философией мифологии»⁹³. Демонстрируя стремление постичь тайны древней мифологии, не столько их воскресить, сколько принять во внимание при конструировании новой мифологии в сфере поэзии, романтики с этой целью выходят за границы и западной, и античной культуры, на которую до этого времени ориентировалось искусство, рассматривая классическое античное искусство как идеал. У романтиков впервые прозвучал призыв открыть и понять мифы других народов. Так, Гердер и Новалис проявили интерес к Востоку. Новалис заинтересовался Индией. Мифологическая поэзия Индии воспринималась «утренними снами рода человеческого»⁹⁴. Для европейцев все эти культуры еще не были открыты. У Ф. Шлегеля слово «Восток» употреблялось как магическое слово, обозначающее самые возвышенные смыслы человеческого разума:

Если бы сокровища Востока были для нас так же доступны, как сокровища Древних народов! Какой источник поэзии мог бы открыться для нас в Индии, если бы некоторые из немецких художников, одаренных универсальностью, глубиной ума и врожденной способностью переводить на наш язык чужие произведения, воспользовались первым удобным случаем, чтобы познакомиться с теми сокровищами. На Востоке должны мы искать высший романтизм, а если мы будем иметь возможность черпать наши сведения прямо из источника, то южный пыл, которым нас теперь пленяет испанская поэзия, быть может, покажется нам таким же слабым, как поэтическое воодушевление западных народов⁹⁵.

Однако если иметь в виду непосредственно предшествующий мифологической эпохе, т.е. первой половине XX в. период рефлексии о мифе, то, несомненно, это период неоромантизма, отчасти связанный с высокой философией, отчасти с практикой символизма как художественного направления рубежа XIX–XX вв. и отчасти теоретизирования, возникшего в границах этого художественного направления. Если иметь в виду высокую философию, то, разумеется, первым эстетиком-неоромантиком явился Ф. Ницше, который задолго до О. Шпенглера уже ощутил, что Запад преодолел Просвещение в его высшей точке развития и начал погружаться в иррациональную стихию, что означает, что он повторяет путь,

⁹² Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006. С. 639.

⁹³ Там же. С. 520.

⁹⁴ Там же. С. 642.

⁹⁵ Там же.

некогда пройденный античностью, т.е. вступает в период истории, называемый применительно к античности эллинистическим периодом. Собственно, Ф. Ницше первому принадлежит фантастически гениальная идея реабилитации мифа как оборотной стороне разочарования в могуществе разума. Эта впервые оформившаяся в последние десятилетия XIX в. идея затем будет подхвачена философами Франкфуртской школы, которым впервые удалось так четко и бескомпромиссно уловить и осмыслить негативные последствия просветительской утопии. Разочарование в сократизме (а сократизм для Ф. Ницше явился синонимом рационализма вообще), сформулированное Ф. Ницше с такой решительностью и убежденностью, позволил в последующую эпоху осознать конструктивность тех слов и уровней сознания, которые рационализмом были вытеснены на периферию. Именно в этом направлении и начинают творить символисты, пытаясь воскресить к этому времени забытый язык символов. Но язык символов – это и есть язык мифа. Ведь это лишь в Новое время язык превратился в знаковую систему, когда каждый знак имеет в качестве означаемого какую-то предметность.

А как же быть с символами, отсылающими к тому, что в них отсутствует? По мнению Х-Г. Гадамера, символ указывает на что-то, что, тем не менее, в нем самом не присутствует⁹⁶. Как свидетельствует Ц. Тодоров, Ф. де Соссюр в семиотике не находил места символам:

В своих лекциях по общему языкознанию Ф. де Соссюр рассматривает возможность создания семиотики, которая занималась бы не только языковыми знаками, но тут же накладывает ограничение: семиология должна заниматься только одним видом знаков, а именно произвольными знаками, подобными языковым. Для символизма у Ф. де Соссюра нет места⁹⁷.

Но такое функционирование языка оказалось возможным лишь в эпоху рационализма и позитивизма. Что же касается нашей эпохи, то интерес к мифу (и тут мы, пожалуй, сформулируем самую главную причину интереса к мифу) показателен для развертывающейся на протяжении всего XX в. глобальной трансформации культуры. В этом плане неоромантизм рубежа XIX–XX вв. следует рассматривать лишь опережающим объективные процессы культуры прозрением, связанным со сменой тех культурных типов, что была сформулирована в фундаментальном диагнозе современности и в прогнозе на будущее П. Сорокиным. Интерес к мифу оказывается не только проблемой проблем науки о человеке в XX в., но и одним из основных признаков возникновения и становления альтернативной культуры, названной П. Сорокиным *идеациональной*. Иначе говоря, интерес к мифу является выражением актуализации сверхчувственной стихии культуры, которая, начиная с эпохи

⁹⁶ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 202.

⁹⁷ Тодоров Ц. Теория символа. М., 1999. С. 343.

Средневековья, продолжала угасать. Эту связь мифа со сверхчувственным улавливали и романтики. Так, комментируя одно из сочинений Шеллинга, Р. Гайм пишет:

Там сказано, что всякая религия в той мере, в какой она теоретична, и всякое учение о сверхчувственном неизбежно переходит в мифологию; они вообще могут заключать в себе только поэтическую истину и могут быть истинны только в качестве мифологии⁹⁸.

Разумеется, рационализм XVIII в. был самым мощным средством искоренения символической стихии. Лишь в контексте этого универсального процесса устранения из культуры сверхчувственного интерес к мифу только и становится понятным. Лишь актуализация и институционализация сверхчувственного в формах культуры возвращает культуру от знака к символу. Ведь символизм становится реальным лишь в том случае, когда в чувственном мире угадывается сверхчувственная стихия, которую чрезвычайно сложно, да, собственно, и невозможно интерпретировать в знаковой, т.е. в семиотической парадигме.

ОТ МИФА В ПИСЬМЕННОЙ И ВЕРБАЛЬНОЙ ФОРМЕ
К МИФУ В ВИЗУАЛЬНОЙ И ПРЕДМЕТНОЙ ФОРМЕ.
ЧЕМ ВЫЗВАН ИНТЕРЕС К ДОПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫМ
ФОРМАМ ИСТОРИИ ИСКУССТВА?
ОТ РИТУАЛА К МИФУ И ОТ МИФА К РИТУАЛУ

Касаясь проблематики символа, мы, по сути дела, уже перестали анализировать лишь культурный контекст функционирования мифа и пытаемся осмыслить природу мифа как такового. Разумеется, когда миф пытаются определять как рассказ, то его невольно связывают с рассказом в вербальных формах. Эти формы могут быть устными, письменными или печатными, но во всех этих случаях обязательно вербальными. И вот тут-то между мифом, с одной стороны, и культурой, в которой миф функционирует, с другой, возникает противоречие. Еще во времена Ф. Ницше культура во многом была и вербальной, и литературоцентристской. С момента появления фотографии и кино вербальный элемент перестал новую культуру исчерпывать. Этот вербальный элемент никогда никакую культуру не исчерпывал и прежде. Здесь возникает актуальный вопрос о формах выражения мифологического сознания. Такими формами являются не только вербальные, но и *визуальные* формы. Видимо, ничто сегодня не является столь актуальным, как архаическое сознание и архаические стадии культуры, которые по своим потенциальным возможностям были гораздо богаче, чем последующее развитие культуры, связанное с возникновением и распространением сначала фонетического алфавита, затем пись-

⁹⁸ Гайм Р. Указ. соч. С. 596.

менности и, наконец, того, что М. Маклюэн называет «галактикой Гутенберга». В самом деле, культура постепенно складывалась так, что языковое, т.е. вербальное начало в ней стало многое определять. Поэтому сегодня нарастает не только сопротивление знаку, но и вообще слову, вообще вербальному. М. Маклюэн прав, когда утверждает, что до возникновения электронных технологий и, в частности, телевидения культура развивалась исключительно на основе печатной книги. Любопытно, что история начавшейся разворачиваться визуальной культуры или «галактики Люмьера» совпадает с кризисом новоевропейской эстетики с присущим ей рационализмом. Вторжение в культуру визуального начала заметно потеснило элементы культуры, связанные исключительно со словом. Но что это означает? Лишь то, что соотношение между индивидуальным и коллективным вновь смещается в сторону коллективного. На этой почве распадается эстетическая иерархия культуры Нового времени, и активизируются все те слои и формы, которые в этой культуре успели образовать ее «дно», ее бессознательное, в том числе, архаические и традиционные. М. Маклюэн опять прав, когда он отождествляет печатную культуру с индивидуализмом новоевропейской культуры. Да, печатное слово и в самом деле способствовало развитию аполлоновского, т.е. индивидуального начала. С появлением электронных технологий культура успела радикальным образом измениться. В ней начинает торжествовать дионисийское начало, что не удивительно, ведь речь идет о переходной эпохе. «В электрически конфигурированном и взорвавшемся внутрь общества, – пишет М. Маклюэн, – фрагментированный, письменный и визуальный индивидуализм невозможен»⁹⁹. Что из этой констатации следует? Дело в том, что электронные технологии понижают роль не только печатного слова, но и визуального начала, возрождая дух устной культуры как самой архаической:

Теперь визуальному, специалистскому и фрагментированному человеку Запада не просто приходится жить в теснейшем повседневном соседстве со всеми древними устными культурами мира, но и его собственная электрическая технология начинает обратный перевод визуального, или глазного человека в племенную и устную коммуникацию с ее цельносплетенной паутиной родства и взаимозависимости¹⁰⁰.

Но что такое племенная и устная коммуникация, как не стихия мифа? Вот и получается, что вместе с телевидением мы вошли в эпоху активной актуализации мифа, что, разумеется, не исключает противоречия с непосредственно предшествующими традициями, сформированными печатной культурой. Формула М. Маклюэна такова: *Мы живем мистически, но продолжаем мыслить фрагментарно и односторонне*¹⁰¹.

⁹⁹ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003. С. 61.

¹⁰⁰ Там же. С. 60.

¹⁰¹ Там же. С. 31.

В эпоху теургии, когда некоторые мыслители стремились вернуть искусство в лоно религии, стали проявлять интерес не только к мифу, но к той форме, когда миф на его ранней, архаической стадии функционировал. Этой формой на архаических стадиях культуры был ритуал и он, конечно же, к вербальной форме не сводился. Так, пытаясь понять истоки европейской религиозной истории, К. Кереньи приходит к выводу, что эта история началась вовсе не в архаической Греции, а гораздо раньше, например, еще в минойской культуре. Обнаруживая культы, предвосхищающие дионисийскую религию, культы с использованием мифа, К. Кереньи говорит, что ранний культ, который позднее будет связан с именем Диониса, развертывался в форме танца¹⁰². Но танец одновременно был и формой мифа. Следовательно, воссоздание мифа в ритуале обходилось и без слова. Здесь, конечно, особую трудность представляют взаимоотношения между мифом и ритуалом или обрядом. Как уже отмечал К. Леви-Строс, одни исследователи считают обряд иллюстрацией к мифу в виде живых картин. Другие усматривают в обряде начало формирования мифа. Сам ученый, однако, решает этот вопрос так: «Независимо от того, – пишет он, – кому из них приписывается роль оригинала или отражения, миф и обряд воспроизводят друг друга: один – в форме действия, а другой – в виде понятий»¹⁰³. Еще Ф. Ницше отмечал, что герои трагедии выражают свои мысли поверхностнее, чем это очевидно из совершаемых ими действий. Из этого он делает вывод: *Миф решительно не находит в словесной форме своей адекватной объективации*¹⁰⁴. Тому, что миф не находит себе адекватного выражения в слове, способствует и то, что греческая трагедия нам известна лишь в своей вербальной, а потому и неадекватной форме. Следовательно, о ее музыкальных и пластических особенностях сегодня можно лишь догадываться. Между тем, они существенны:

По отношению к греческой трагедии, которая, к сожалению, знакома нам лишь как словесная драма, я даже указывал, что это несовпадение мифа и слова легко может ввести нас в искушение считать ее более плоской и менее значительной по своему смыслу, чем она есть на самом деле, и вследствие этого предположить, что и действие ее было более поверхностным, чем оно, по-видимому, должно было быть, по свидетельству древних; ибо как легко забывается, что не удавшаяся творцу слов идеализация и высшее одухотворение мифа могли в каждую данную минуту удалиться ему как музыкальному творцу¹⁰⁵.

Не случайно сегодня критики логоцентризма, в частности, Ж. Деррида, когда речь идет об альтернативных способах мышления и коммуникации, постоянно обращаются к ритуалу. Оно и понятно, ведь ритуал вовсе не сводился к вербальной стороне дела, а

¹⁰² Кереньи К. Указ. соч. С. 76.

¹⁰³ Леви-Строс К. Структурная антропология. С. 208.

¹⁰⁴ Ницше Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 122.

¹⁰⁵ Там же.

представлял некое театрализованное действие, из которого затем вышел театр в тех формах, в каких мы его знаем. Проблема возврата к архаике, в которой сегодня усматривают альтернативный потенциал, касается не только собственно визуального начала, оказавшегося в XX в. ближе к ментальности человека массы, нежели начало вербальное. Визуальное начало гораздо многозначнее вербального. Кроме того, оно ближе находится к символическим формам мышления, нежели вербальное начало, которое окончательную форму приобретало по мере господства в культуре понятийно-дискурсивного мышления.

АКТУАЛИЗАЦИЯ МИФА В XX в.

КАК СЛЕДСТВИЕ РАЗЛОЖЕНИЯ ЭСТЕТИКИ МОДЕРНА. СИНТЕЗ ИГРОВОГО И УТИЛИТАРНОГО В ИСКУССТВЕ XX в. ДВОЙСТВЕННЫЙ СМЫСЛ ИДЕОЛОГИЗАЦИИ ИСКУССТВА. МИФ И ИДЕОЛОГИЯ

Ставя вопрос о хронологии первой фазы актуализации мифа в XX в., мы сталкиваемся с некоторой трудностью. Она заключается в том, что обычно миф мы связываем со сферой художественного творчества и обсуждаем его проблематику с помощью искусствоведческого инструментария. Это, естественно, следствие тех норм, которые устанавливаются новоевропейской эстетикой. Применительно к первой, бессознательной фазе вспышки интереса к мифу следовало бы иметь в виду, что этот интерес не исчерпывается сферой искусства, охватывая более широкий контекст. В данном случае мы сталкиваемся с исключительной ситуацией, требующей детального исследования, далеко выходящего за рамки интересующей нас проблематики мифа. Эта ситуация связана с радикальным переосмыслением границ между художественными и нехудожественными сферами. Вообще, в гуманитарной науке проблематика передвигающихся границ искусства неплохо исследована. В отечественной науке в этом плане существует традиция «формальной» школы. Этой проблематике одну из лучших своих методологических работ посвятил Ю. Лотман¹⁰⁶. Однако филологическая интерпретация динамики границ между художественными и нехудожественными сферами пока не может исчерпать осмысления сложившейся в XX в. исключительной ситуации. Здесь необходим подход, который выходил бы за границы только литературы и литературной жизни и который позволял уловить процессы, развертывающиеся на уровне радикальных сдвигов культуры. Здесь необходимо учитывать также и социологические факторы.

Возвращаясь к вопросу о хронологии и длительности бессознательного мифотворчества применительно к истекшему столетию,

¹⁰⁶ Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

мы можем утверждать, что если рефлексия о мифе затрагивает всю вторую половину XX в., то вся первая половина этого века связана именно с таким бессознательным мифотворчеством, стихийно взломавшим все традиционные границы искусства и проявившемся в разных и научных, и социальных сферах. Более того, можно даже утверждать, что никакой рефлексии о мифе во второй половине XX в. не могло бы иметь места, если бы не это спонтанное и стихийное мифотворчество, которое и является причиной исключительной ситуации, сложившейся в первой его половине. Если бы этого спонтанного творчества не произошло, то не о чем было бы и рефлексировать. Здесь одно определяет другое, одно вытекает из другого.

Тому образу автора, что сложился в новоевропейской эстетике и получил выражение в конкретных формах и жанрах, например, в романе, соответствовали и ставшие уже традиционными стили и формы выражения, вся система искусств. Ворвавшийся в историю анонимный или коллективный автор не мог проявить себя в уже сложившихся формах и жанрах. Видимо, проявить себя он мог лишь в каких-то новых формах и жанрах. Он в них предстанет уже творцом не только образов, но и художественных форм. Вот это самое обстоятельство как раз и является основанием для тех сдвигов, что произойдут в отношениях между художественными и нехудожественными сферами. Пожалуй, сферы, в которых себя проявляет человек массы, будут прежде всего *нехудожественными*. Но так, собственно, в первой половине XX в. и случилось. В этот период реализовалось то, что проектировали еще отечественные представители модерна после реформы Ф. Ницше, которых обычно называют символистами, а в свое время называли неоромантиками. То, что представляло мифотворчество первой половины XX в., по сути дела, явилось реализацией идеи символистов о необходимости творить не столько произведения искусства и даже не столько искусство как таковое, сколько саму жизнь. Человек массы как анонимный автор творил не столько в формах новоевропейской эстетики, и творил не столько соответствующие ему формы и жанры, но прежде всего новые, дотоле неизведанные формы жизни. Шутка ли, большевики ведь притязали на создание принципиально новой, еще никогда в истории не существовавшей цивилизации. По сути дела, в этом эстетическом комплексе улавливается не столько успешная обособиться от остальных сфер художественная реальность, освященная эстетикой модерна, сколько более традиционная реальность, возвращавшая к античной онтологической эстетике. Мифотворчество, связанное с человеком массы, возвращало эстетику от разрыва игрового с утилитарным к той стадии эстетики в истории человечества, когда игровое было обратной стороной утилитарного. Оказывается, творить можно не только художественные ценности, но материальные вещи, общественные организмы и государственные институты. Здесь мы касаемся весьма болезненного на протяжении всего XX в. вопроса об

отношениях искусства и идеологии. Здесь-то и лежит корень новой утилитарности для XX в. и не только в негативном, но и в позитивном смысле. Эпоха критики политической истории и деятельности политических лидеров в российской истории XX в. привела к безоговорочному разведению искусства и идеологии, противопоставив художников, сотрудничающих с властью, художникам, преследуемым властью и сохранившим в своем творчестве по отношению к ней самостоятельность и независимость. На этой основе всякое сотрудничество художника с властью осуждается и, соответственно, приветствуется чистое искусство, которого все равно в XX в. не было. Впрочем, это понятно, ведь сегодня в своих оценках мы исходим из постмодернистской эстетики, а последняя, как справедливо полагает М. Эпштейн, приходит на смену функциональной, моральной и религиозной фазе в истории искусства XX в. И эта последняя фаза цикла и означает установку на чистое искусство, что и получает выражение в постмодернизме¹⁰⁷.

Возвращаясь к феномену мифотворчества первой половины XX в., мы должны сформулировать тезис, который расходится с существующей сегодня не столько эстетикой, сколько публицистикой. Дело в том, что ядро мифотворчества, связанного с ментальностью человека массы, есть идеология, а вовсе не искусство. Актуализация мифологического сознания связана в первую очередь не с искусством, а именно с идеологией, которой служит и искусство. Этот тезис мы можем подкрепить авторитетом К. Леви-Строса, сказавшего, что *ничто не напоминает так мифологию, как политическая идеология*¹⁰⁸. По мнению К. Леви-Строса, может быть, в XX в. именно идеология и заменила мифологию. Однако чтобы с этим согласиться, в функционировании мифа необходимо устранить одно существенное противоречие. Дело в том, что, как утверждает и сам К. Леви-Строс, миф соотносим лишь с событиями прошлого. Все, что в нем происходит, происходит «до сотворения мира» или «в начале времен» – во всяком случае, «давным-давно»¹⁰⁹. Но это «давным-давно» означает не только прошлое время, но остановку во времени, точнее, отрицание времени, которое, собственно, и будет очень существенным признаком мифа. Как же в таком случае использовать этот вывод применительно к мифотворчеству первой половины XX в.? Ведь революция как исходная точка мифологизирования в эту эпоху была историческим фактом. Как же можно применительно к этому историческому факту говорить о том, что это происходило «давным-давно»? К. Леви-Строс мимо такого факта не проходит, хотя такого рода противоречие он устраняет с помощью обращения не к русской революции (о которой он не рассуждал), а к французской революции. Обращая внимание на позицию историка по отношению к французской

¹⁰⁷ Эпштейн М. Постмодерн в России. М., 2000.

¹⁰⁸ Леви-Строс К. Структурная антропология. С. 186.

¹⁰⁹ Там же.

революции, К. Леви-Строс говорит, что события этой революции во многом определили смысл последующей истории французского народа. Они даже позволяют предугадать последующее разворачивание этой истории. В данном случае К. Леви-Строс обращается к Мишле, сказавшему о французской революции: «В тот день все было возможно... Будущее стало настоящим. Иначе говоря, времени больше не было, была вспышка вечности»¹¹⁰.

Это великолепное суждение Мишле позволяет К. Леви-Стросу продемонстрировать то, как в исторической структуре актуализируется внеисторическая, т.е. мифологическая структура. Но это высказывание Мишле интересно еще и тем, что в данном случае революция воспринимается по типу ритуала, скажем, праздничного. Ритуал как действие вне времени не исключает исторического времени. Но в ритуале это историческое время возвращается к времени прошлому, т.е. к времени предков, которое имело место «давным-давно». А это «давным-давно» еще не предполагает реальность космоса, а лишь реальность хаоса, из которого нужно сделать космос. Этот космос вызвали к жизни предки, т.е. «культурные герои» ценой самоотречения и напряженной деятельности. Они и должны служить для современников, т.е. участников ритуала образцом. Ведь эти современники – те же предки, только не в прошлом, а в настоящем. Но вопрос о времени в данном случае не столь уж и важен. В ритуале время прошлое и время настоящее слилось, как отождествились современники с предками. Следовательно, времена не только слились, но и демонстрируют остановку в своем разворачивании. Раз участники ритуала – те же предки, то времени больше нет, оно остановилось, трансформировалось в вечность. Но это и есть мифологическое время. По этой логике воспринимались и фильмы о русской революции и тиражирующие мифологическое время, и в то же время, сами будучи в это время включенными, в соответствии с мифом, воспринимающиеся. Революция ведь тоже была праздничным ритуалом, в котором могло случиться все. Но прежде всего она явилась точкой отправления, она началась с хаоса и претворения этого хаоса в космос. Вот как, например, об этом историческом и в то же время мифологическом времени философствуют герои революции в фильме А. Довженко «Щорс». «История завожила нас, хлопцы, – говорит Щорс. – Вот я тоже часто думаю, – пройдут года, завершится революция и заживут люди-братья на земле. Сколько же сказок о нас перескажут, сколько песен о нас пропоют! И воскреснем мы. И возникнем из седины веков и пройдем перед ними могучим строем, полным торжественного ритма и красоты, трезвые, храбрые, без брани, без подхалимства и предательства»¹¹¹.

В эту эпоху миф проникает в искусство и его определяет лишь постольку, поскольку искусство превращается в идеологическое ис-

¹¹⁰ Леви-Строс К. Структурная антропология. С. 186.

¹¹¹ Довженко А. Собр. соч.: В 4 т. М., 1966. Т. 1. С. 228.

кусство. В этом феномене мифотворчества искусство является зависимым и даже второстепенным. Хотя когда мы сегодня пытаемся постичь всю эту эпоху, то мы постигаем ее, обращаясь, прежде всего, к искусству. Поэтому оно и кажется основной сферой, в которой миф развернул свой потенциал.

ФОРМИРОВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ АЛЬТЕРНАТИВНОЙ
КУЛЬТУРЫ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ. ПРЕОДОЛЕНИЕ В НОВОЙ
ЭСТЕТИКЕ РАЗРЫВА МЕЖДУ ИГРОВЫМ И УТИЛИТАРНЫМ.
РЕАБИЛИТАЦИЯ В ЭСТЕТИКЕ УТИЛИТАРНОГО
КАК ОБОРОТНАЯ СТОРОНА АКТУАЛИЗАЦИИ МИФА

Фиксируя выход творческого инстинкта человека массы за пределы традиционной художественной сферы, мы получаем ключ по отношению не только к мифу, но к формирующейся системе новой эстетики. Правда, эта эстетика вовсе не является принципиально новой. Но нас такое заключение не пугает, поскольку мы придерживаемся логики циклического развертывания истории. В данном случае выводы, к которым мы приходим, лишь подтверждают некогда разработанный П. Сорокиным прогноз о повторяющихся циклах в истории. В самом деле, если в XX в. человек массы выходит за пределы эстетического кодекса модерна, то в пространстве какой новой эстетики он оказывается и как эту новую эстетику обозначить? Чтобы на этот вопрос ответить, у нас нет другого способа, кроме того, что в данном случае придется опять прибегнуть к сопоставлению с историческими эпохами, причем, с удаленными. Выход за границы новоевропейской эстетики означает не столько выход в будущее, сколько выход в прошлое. Эта процедура при нахождении критериев для обоснования новой активности мифа в XX в. весьма полезна. Оказывается, то, что не позволяет новоевропейская эстетика, как мы это уже отмечали, разрешает античная эстетика, хотя, казалось бы, новоевропейская эстетика как раз и вышла из античной. Самое интересное, что в новой эстетике происходит и что нам при выявлении активности мифа в XX в. важно, это то, что новая эстетика преодолевает значимые постулаты И. Канта, а точнее, преодолевает разрыв, который в эпоху И. Канта произошел между игровым и утилитарным.

Так, Э. Кассирер, касаясь разрыва между игровым и утилитарным, исходит из основополагающих установок эпохи И. Канта:

Вся телеология эпохи Просвещения характеризуется смещением идеи целесообразности с идеей общей полезности. Более глубокие моменты лейбнищевского понятия цели уже у Вольфа уступили место плоскому пониманию полезности и исчислению полезности. Универсальная метафизическая идея – теодицеи перешла здесь в узкую педантичную мелочность, которая в каждой отдельной черте устройства мира находила преимущество для человека, а тем самым мудрость и благость творца¹¹².

¹¹² Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб., 1997. С. 304.

В этой атмосфере триумфа полезности, в котором проявился прогресс цивилизации, И. Кант формулирует игровое как самоценное, не только не имеющее отношения к утилитарному, но и ему противопоставленное. Казалось, что этот разрыв был величайшим прогрессом. Но таким он казался мыслителю просветительской ориентации лишь со стороны эстетики модерна.

В мифотворчестве рубежа XIX–XX вв. произошла латентная революция, которую долго еще придется осмысливать. Возвращение в эту эпоху *игрового* в лоно *утилитарного* – важный признак этой трансформации. Мы этот феномен рассматривали под углом зрения актуализации в искусстве XX в. элементов доповествовательных, т.е. ритуальных. Это важный признак возрождения мифологического мышления. Ведь очевидно, что миф невозможно свести к простому рассказу, как это обычно делается. Кстати, такая трактовка мифа не противоречит этимологии, поскольку в переводе с греческого *mithos* и означает «рассказ», «предание», «слово». В установлении подобной традиции трактовки мифа в какой-то степени повинен Аристотель. Когда он утверждает, что душа трагедии и самое значимое в ней – это миф, а на втором месте – характеры, то сам миф он, к сожалению, понимает слишком узко. А. Лосев пишет:

Это высказывание Аристотеля было бы интересным, если бы под мифом он понимал действительно миф. Но на самом деле он под мифом понимает только фабулу, то есть «сочетание событий». В таком виде миф является чем-то обыденным или бытовым, и говорить здесь о трагическом мифе является просто недоразумением¹¹³.

В самом деле, за точку отсчета Аристотель берет уже сложившиеся формы рассказа, очищенные от элементов ритуала. «Поэтика Аристотеля вводит в историю чистой повествовательности как игры, абстрагируясь от доповествовательных форм. Собственно, его «Поэтика» – точка отправления для разветвляющейся отныне истории искусства. Но сегодня очевидно, что поздние формы повествовательности способны омертветь и распасться. Тогда происходит возрождение доповествовательных форм, сохраняющих элементы, способствующие обновлению искусства. Разумеется, и сегодня это очевидно, что миф не является и не рассказом, и не сюжетом. В то же время, как нами уже отмечалось, он не является и первоначальной формой науки и философии. Как его определяет Х. Кессиди, это особый вид мироощущения, специфическое, образное, чувственное, синтетическое представление о явлениях природы и общественной жизни, самая древняя форма общественного сознания¹¹⁴.

Разумеется, миф может быть и рассказом, представлять из себя рассказ, но только для того чтобы быть рассказом, миф должен

¹¹³ Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1974. С. 436.

¹¹⁴ Кессиди Ф. Указ. соч. С. 41.

быть чем-то гораздо более значительным, чем простой рассказ, чем просто история. Если миф предстает в рассказе, то здесь подтекст оказывается не менее значим, чем сам текст. Ф. Кессиди пытается выявить его гораздо более общую и универсальную природу. Эта природа, естественно, и не повествовательная, и не познавательная, и не художественная, а регулятивная, т.е. идеологическая и, в силу этого, утилитарная. Вот вывод Х. Кессиди:

Основная функция мифа не познавательно-теоретическая, а социально-практическая, направленная на обеспечение единства и целостности коллектива. Миф способствует организации коллектива, содействует сохранению его социальной и социально-психологической монолитности¹¹⁵.

Коль скоро это так, то миф является и элементом идеологии, и слагаемым коллективной идентичности. Когда нами сформулирована основная, организующая, т.е. идеологическая функция мифа, то мы можем уже переходить к второстепенным его функциям. Его функцией оказывается функция повествовательная или художественная, когда миф функционирует в форме рассказа, т.е. в форме художественного произведения. Между прочим, эта художественная форма бытования мифа означает утрату одной весьма значимой, если не определяющей, особенности мифа, а именно, утрату его религиозной или сакральной сути. Эта последняя исчезает из истории искусства, когда повествование утрачивает связи с ритуалом. Такая сакральная сущность – продолжение утилитарной функции мифа. В истории рассказом вообще становится лишь то, что отрывается от мифа. Такой отрыв как раз и принципиален для становления художественного сознания как автономного, которое, конечно же, обособляется, автономизируется, но все же продолжает сохранять связь с мифом. Что же касается собственно мифа, то от рассказа как формы игры (и эта игра определяет и эпос, и сказку, и трагедию, и комедию, и роман и т.д.) миф будет отличать его утилитарная или, точнее, идеологическая направленность или предназначенность, которая рассказом не исчерпывается. Это *функциональное предназначение* мифа остается за рамками рассказа. Но именно оно-то как раз и характерно для мифа, для основной его сути. Да, разрыв собственно мифа как идеологической системы, как системы установок, определяющих поведение, и рассказа как игры в художественных формах в истории произойдет. Иначе говоря, в плоскости искусства миф расщепляется на ритуальное, т.е. серьезное, идеологическое, практическое, утилитарное и организующее общество, и на игровое, т.е. развертывающееся в воображении, виртуальное, компенсаторное. Видимо, одним из первых жанров, которые способны проиллюстрировать это расщепление мифа на чистую идеологию и на чистый вымысел, на ритуал и игру, является жанр сказки. Именно в сказке игра впервые вступает в свои права, почему, собственно, в сказке и имеет место программная недоосто-

¹¹⁵ Кессиди Ф. Указ. соч. С. 45.

верность рассказа. Вот как по поводу расхождения между мифом и сказкой и вообще любым художественным повествованием высказывается Ф. Кессиди:

Отличие мифологической фантазии от художественной заключается в том, что миф предполагает непосредственную (буквальную) веру в реальность созданных народной фантазией образов, в то время как для поэзии и сказки такая вера не обязательна; в отличие от мифа в поэзии и сказке образ вещи или явления не принимается за самую вещь или само явление. В мифотворчестве субъективная фантазия отдельного лица не играет роли (или эта роль ничтожна), в то время как поэтическое и сказочное творчество представляет значительный простор для индивидуального вымысла и произвола, для игры субъективной фантазии. Возникновение поэзии и сказки – признак зарождения индивидуального самосознания в первобытной родовой общине, признак отрыва индивида от пуповины рода и родовых отношений¹¹⁶.

Уже в поздней истории И. Кант узаконит самое главное в этом процессе – отрыв игровой стихии как основы художественного воображения от функциональной предназначенности мифа. О ней он вообще не рассуждает, делая предметом своего внимания исключительно игру. Собственно, это обстоятельство, осознанное и сформулированное А. Баумгартеном, И. Кантом и Ф. Шиллером, и определит судьбы эстетики. Но не всей эстетики и не на всю последующую историю. Оно определит лишь судьбы новоевропейской эстетики или эстетики модерна. Но именно на рубеже XIX–XX вв. угасание этой эстетики и произойдет. Вызванная к жизни новая художественная воля вернет эстетику к предшествующим Просвещению эпохам, а именно, к античности, в которой разрыва между игровым и утилитарным еще не имеет места¹¹⁷.

Следующим и весьма существенным признаком мифотворчества на рубеже XIX–XX вв. будет возрождение того, что человеком, представляющим рационалистическую или светскую культуру, казалось, давно утрачено. Все, что до сих пор говорилось о мифе и о той фазе культуры, на которой имеет место его активность в культуре, не является главным. Главным в мифе является то, что он не является чисто светским, профанным явлением. Этот наш тезис касается уже не только культуры, в которой функционирует миф, но и природы собственно мифа. Особенно в эпохи его предельной активности. Такие эпохи были всегда эпохами наивысшего религиозного напряжения. Поэтому миф всегда несет на себе печать этой религиозной экзальтации. Если миф и является рассказом, неким текстом, то это непременно сакральный рассказ и сакральный текст. Это обстоятельство и рождает религиозный смысл. Ставя вопрос таким образом и пытаясь отождествить миф с сакральными ценностями, мы не должны забывать о конкретной исторической ситуации, в которой

¹¹⁶ Кессиди Ф. Указ. соч. С. 54.

¹¹⁷ См.: раздел «Трансформации в эстетике и теории искусства как следствие смены культур в истории XX века» в: Хренов Н. Воля к сакральному. СПб., 2006.

можно было наблюдать активность мифа, т.е. о ситуации, сложившейся в истории XX в., точнее, в первой его половине. Мы уже отмечали, что основой нового мифотворчества оказывается кризис рационализма и бегство в иррациональные сферы. В этой ситуации реабилитируются те уровни сознания и мышления, которые собственно философскому и вообще научному мышлению предшествовали. Периферийные и вытесненные в подсознание механизмы мышления активизируются и становятся доминирующими. В свое время, как мы уже отмечали, античное Просвещение, проявившееся в рождении философии и понятийно-дискурсивного мышления, вытеснило все эти механизмы на периферию. Но они не были вытеснены окончательно. Они активизируются именно в эпохи разложения культурных организмов, целостность и непротиворечивость которых определялась с помощью так называемого «культурного канона». Распад последнего становится основой активизации мифологического комплекса. Здесь возникает нечто вроде противоречия. С одной стороны, мы утверждаем, что миф обязательно наделяется сакральными коннотациями, а, с другой, мы фиксируем активность мифа в эпоху, когда религия оказалась близкой к угасанию, т.е. в эпоху, не случайно называемую атеистической, т.е. в первую половину истекшего столетия. Откуда же взялись сакральные смыслы в мифотворчестве первой половины XX в.? Но если мы фиксируем активность мифа, то в нем мы обязаны обнаружить и сакральный смысл, ибо без этого смысла, как мы уже отметили, не существует и мифа. Такой сакральный смысл, разумеется, сопровождает и мифотворчество первой половины XX в. На своих глубинных уровнях эта атеистическая эпоха оказалась религиозной. В истории XX в. мифотворчество имело религиозную основу. Тот ментальный потенциал человека массы, что на протяжении веков оказывался неостребованным, несомненно, сохранял в себе и сакральную стихию. Эта стихия, естественно, не могла не проявиться в эпоху нового мифотворчества. Инстинкт сакрализации светского, не важно, в художественных, идеологических или политических формах он проявляется, вносит в культуру именно человек массы, который еще сохраняет в сознании религиозное начало. Собственно, идентификация или опознание мифа, которую мы не связываем с рассказом, не может состояться вне сферы сакрального или сверхчувственного. Мифологическая реальность – это сакральная реальность. Именно поэтому мифотворчество рубежа XIX–XX вв. невозможно истолковать лишь с точки зрения позитивистских, т.е. научных позиций, например, с точки зрения психологии. Если какая-то система в психологии здесь и способна помочь, то это может быть лишь представленная К. Юнгом аналитическая психология. Этот сакральный комплекс проявляет себя в мифотворчестве потому, что в сознании анонимного автора или человека массы долго копилась, не проявляя себя, жажда сакрального. Активность человека массы связана с сакрализацией жизни. Это проявилось применительно к рубежу XIX–XX вв. в сакрализации политической истории. Политическая

история первой половины истекшего столетия стала осмысляться в соответствии с психологией архаического человека. В этот период определяющей сферой мифотворчества становится даже не искусство, а политическая история. Возникшие в этой сфере мифологические образы и представления, уже затем переходят в искусство, оказывающееся в тесной связи с питающей художественные образы идеологией. Поскольку художественные образы связываются с идеологией, т.е. с утилитарной стихией, именно поэтому искусство и приобретает признаки мифа, становится мифотворчеством.

Таким образом, одним из основополагающих тезисов, который нам удалось сформулировать, является тезис о том, что движение искусства XX в. в сторону объединения игрового и утилитарного, что проявилось в синтезе художественного и идеологического, оказалось следствием совсем не кризиса и распада того, что еще недавно называли марксистско-ленинской эстетикой, а кризиса и распада ценностных ориентаций новоевропейской эстетики. Собственно, такой синтез оказался новой основой для выявления специфических закономерностей искусства XX в. и для построения новой эстетики. Кризис новоевропейской эстетики, естественно, начался не сегодня, о чем мог бы свидетельствовать постмодернизм. Его признаки можно было ощущать уже на рубеже XIX–XX вв. Ведь, собственно, именно тогда была сформулирована идея творчества не искусства, не эстетических и художественных явлений и даже не ценностей культуры, а ценностей самой жизни. Эта программа была сформулирована Н. Бердяевым в его трактате «Смысл творчества». Творчество он понимал в самом широком смысле, именно как создание новых форм жизни. Это, разумеется, была не какая-то маргинальная и непонятая современниками теория. Что это не так, свидетельствует возникновение такого художественного направления, как модерн, имевшего в культуре очень широкий резонанс¹¹⁸. В программе художников-представителей модерна как раз и улавливается порыв не только к созданию художественных ценностей, но форм самой жизни. Представители модерна, разумеется, по-новому смотрели на границы художественной сферы, предельно ее расширяя и втягивая в художественную реальность такие сферы, которые ранее находились за пределами искусства. Правда, в данном случае модерн следует понимать в узком, исключительно искусствоведческом, а не в философском, т.е. хабермасовском смысле. Модерн как художественное направление – это явление искусства начала XX в. Что касается модерна в широком смысле, то это эстетическая система, сформировавшаяся еще в эпоху Просвещения и с тех пор продолжающая оказывать на художественную практику воздействие. Хотя переходные процессы истекшего столетия свидетельствуют и о закате этой системы, и об актуализации альтернативной системы, вписывающейся в прогноз П. Сорокина о смене культур, который он сделал в своей фундамен-

¹¹⁸ Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. М., 2001.

тальной книге. Собственно, именно в этом широком смысле понятие «модерн» в данной работе употребляем и мы.

Итак, новоевропейская эстетика начала развиваться на основе индивидуализма и разрыва с традиционными и коллективными ценностями. Это обстоятельство и стало основой угасания мифологического мышления, всегда связанного именно с коллективными ценностями. С другой стороны, порывая с коллективными ценностями, эстетика утрачивает связь и с утилитарным началом. Конечно, в доновоевропейской эстетике связь искусства с игрой никогда не иссякала. Но игра в ней никогда не порывала и с утилитарным как оборотной стороной игрового. Но только новоевропейская эстетика впервые продемонстрировала такой разрыв и даже абсолютизировала его. Эстетическая концепция И. Канта, где была сформулирована игровая основа искусства, развела эстетическое и утилитарное, игровое и мифологическое. Отныне художественное больше не имело соприкосновения с утилитарным. Однако художественный опыт XX в. (в частности, опыт модерна и конструктивизма) свидетельствует о пересмотре важнейшего принципа новоевропейской эстетики. Искусство постепенно реабилитировало и утилитарное, а, следовательно, и мифологическое. Это проявилось не только в модерне и конструктивизме, но, в особенности, в идеологическом искусстве всей той эпохи, что связана с российским социализмом. Ныне вся эта политическая и идеологическая доктрина справедливо подвергнута критическому анализу. Между тем, что касается эстетической стороны этой идеологии, то в ней проявилась характерная особенность, связанная со становлением и новой эстетики, и новой культуры. К опыту искусства того времени, как и к эстетической рефлексии придется в будущем еще возвращаться. Мы также возвращаемся к той эпохе, выявляя в ней мифотворчество, ставшее предметом нашего внимания. Такое мифотворчество как раз и оказалось возможным в результате синтеза идеологического и художественного, игрового и утилитарного. Но, собственно, именно эти две особенности, проявившиеся в искусстве первой половины XX в., как раз и стали реальной основой актуализации мифологического мышления. Вспышка мифологического сознания не только в искусстве стала ярким явлением переходной эпохи.

ВТОРЖЕНИЕ СОЦИОЛОГИЗМА В НАУКУ ОБ ИСКУССТВЕ
КАК СЛЕДСТВИЕ СИНТЕЗА ИГРОВОГО И УТИЛИТАРНОГО
В СФЕРЕ ИСКУССТВА. СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА
КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА.
НЕДОСТАТОЧНОСТЬ ПОНИМАНИЯ МИФА КАК РАССКАЗА

Собственно, по поводу синтеза игрового и утилитарного можно было бы поставить точку, если бы не одно обстоятельство. Оно связано с одним весьма значимым нюансом в истории трансформации новоевропейской эстетики. Этот нюанс – обратная сторона втор-

жения в искусство утилитарного и идеологического начала, а также с пониманием того, что игровое начало не исчерпывает художественной деятельности. Именно эта уязвимая сторона кантовской эстетики стала отправной точкой для ренессанса во втором десятилетии XX в. развития социологической рефлексии об искусстве или социологии искусства, которую мы называем функциональной эстетикой¹¹⁹. Хотя последующая идеологизация продемонстрировала все негативные стороны, связанные с большевизмом, что проявилось в запрете социологических исследований и вообще в угасании рефлексии социологического типа, очевидно, что, возникнув в 1920-е годы, социология искусства больше уже не исчезала из системы дисциплин, изучающих искусство. Более того, в 1960-е годы социологическая рефлексия об искусстве переживает свой очередной ренессанс¹²⁰. То, что социологическая эстетика активизировалась именно в эпоху «оттепели», продолжая набирать силу вплоть до нашего времени, как раз и свидетельствует, что кризис новоевропейской эстетики в границах этой эстетики не может быть преодолен. Становление социологии искусства свидетельствует о становлении альтернативной системы эстетики. Разумеется, эта эстетика не исчерпывается социологией искусства или функциональной эстетикой. Но, видимо, последняя представляет значимый момент в становлении этой новой эстетики, которая в своих развитых формах должна быть эксплицитной, т.е. научной, в которой будет разработан специфический метод и особая система понятий. Что же касается социологической эстетики, то ее можно отнести лишь к имплицитной эстетике, т.е. эстетике, в которой сформулированными остаются лишь некоторые положения будущей эстетики. Вообще, социология искусства воспринимается отдельной и особой дисциплиной, которая с эстетикой, кажется, не имеет точек соприкосновения. Но актуализация эстетической рефлексии в границах смежной научной дисциплины как раз и свидетельствует о существующем эстетическом знании в имплицитных формах. Придет время, и эти знания можно будет переформулировать в знание эстетики как эксплицитной дисциплины.

Социология искусства, однако, приносит в знание об искусстве один принципиально важный для будущей альтернативной по отношению к западноевропейской эстетике момент. Он связан с функциональным отношением к искусству, что в той разновидности эстетики, которая разрабатывалась И. Кантом и Ф. Шиллером, исключалось. У этого функционального подхода к искусству были

¹¹⁹ Хренов Н. Социология искусства как имплицитная эстетика // Театр как социологический феномен / Отв. редактор Н. Хренов. СПб., 2008.

¹²⁰ Фохт-Бабушкин Ю. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001.

свои предшественники. Если такими предшественниками нельзя назвать И. Канта и Ф. Шиллера, то таким предшественником функционального подхода был Платон. Разумеется, он не отрицал игрового потенциала искусства, но, с другой стороны, к этому потенциалу искусство не сводил. Для Платона игровое, в котором он усматривал рациональное зерно, но в котором, с другой стороны, видел и негативные стороны, было оборотной стороной утилитарного. Художественные феномены он вписывал не в игровую стихию, которая легко может превращаться в самоцель, а в мировоззренческий контекст. А. Лосев отмечает:

Уже в своей эстетической теории он признает только такое прекрасное, которое является одновременно и предметом незаинтересованного, бескорыстного созерцания, или любования, и также предметом вполне утилитарным, вещественным и производственным. Ведь любую вещь быта, или вообще человеческой или природной жизни, можно рассматривать одновременно с этих двух точек зрения¹²¹.

И поскольку это так, то утилитарное или идеологическое, но в то же самое время и мировоззренческое предстает и мифологическим. Ведь миф, как его понимает Б. Малиновский, предстает как «узаконение нравственного и общественного порядка, как прецедент, на котором должна быть выстроена современная жизнь, если ее хотят видеть благополучной и содержательной»¹²². Это высказывание авторитетного функционалиста является выводом, который Б. Малиновский делает, проанализировав существующую литературу о мифе. В ней миф представлен как неполноценная или ущербная наука, т.е. то, что применительно к архаическим обществам можно было бы назвать начатками науки. Иначе говоря, до Б. Малиновского миф объяснялся, исходя из его сопоставления с наукой, с чего мы и начали данную работу. Вот это отождествление мифа с наукой и привело к тому, говорит Б. Малиновский, что под мифом стали понимать нечто вроде развлечения, чего-то праздного и бесполезного. Но это в поздней истории. Что касается ранних эпох, то мифы как ранняя форма науки, согласно не разделяемой Б. Малиновским точке зрения, были призваны объяснить, почему нечто существует или происходит. Не соглашаясь с такой точкой зрения, Б. Малиновский значимый период в истории изучения мифа подвергает сомнению. «Приемлемо ли такое функциональное определение мифа?» – задает он вопрос, проанализировав авторитетные представления ученых о мифе. И отвечает:

Разумеется, нет. Функционалист, занимающийся полевой работой, видит, что когда возникают вопросы «почему?» или «зачем?», никто никогда не рассказывает мифы. Ими не пользуются в качестве упражнений для ума, воображения или памяти. Прежде всего, они – не просто праздно рас-

¹²¹ Лосев А. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 175.

¹²² Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры. М., 2004. С. 462.

сказанные истории. Черед мифов для туземца выступает в ритуале, в публично совершаемой церемонии, в драматических постановках. Священная традиция живет для туземца в его сакральных действиях, в его магических ритуалах, в его общественном порядке и предстании о морали. Она не носит характера такого вымысла, какой мы культивируем в своих романах или кино, она не похожа даже на нашу драму. Это не научная доктрина, вроде той, которую мы применяем в современной теории и выполняем на практике. Для туземца это живая реальность, и он верит, что, случившись однажды в доисторические времена, она установила социальный, моральный и физический порядок¹²³.

Итак, авторитетный ученый в исследовании общества и культуры (в данном случае, архаических) продемонстрировал по отношению к мифу функциональный подход. Но чтобы такой подход продемонстрировать, Б. Малиновскому пришлось подвергнуть критике традиционную точку зрения на миф как некий рассказ, имеющий развлекательную функцию. Иначе говоря, Б. Малиновскому пришлось вернуться к мифу как явлению утилитарного и идеологического порядка, т.е. как к определенной жесткой системе регламентации коллективного поведения. Эта система жесткой регламентации обращена и к каждому члену коллектива, и к коллективу в целом. Причем, заботе о коллективных ценностях и о коллективной идентичности в этой системе регламентации уделено места не меньше, чем индивидуальным ценностям. С этой точки зрения последние только и конституируются в коллективе. Вообще, коллективные ценности – первостепенная забота архаических культур. В этом смысле миф в этих культурах существует как нечто, что призвано способствовать выживанию коллектива. В этом, собственно, и заключается функциональный подход, в том числе, и по отношению к мифу.

Мы, разумеется, в связи с этим не можем не задаться вопросом, а как же обстоит дело с обществами на более поздних этапах истории? Разве не правы были И. Кант и Ф. Шиллер, обнаруживая в игре колоссальный потенциал выживания? Да, но этот потенциал они усматривали лишь применительно к индивиду, а не к коллективу. Что касается коллектива, т.е. общества, культуры или цивилизации, то И. Кант подразумевал, а Ф. Шиллер уже прямым текстом формулировал, что в поздней истории коллектив представляет *вызов*, т.е. он может не только способствовать выживанию, но и исключать его. Иначе говоря, между индивидом и обществом уже возникло то, что будут называть *отчуждением*. Естественно, что на поздних этапах истории искусство взяло сторону индивида, а не общества. Это закрепились в специальной сфере – эстетике. Оно проявилось в игнорировании утилитарного и идеологического как рассчитанного на общество и в абсолютизации игры как ориентированной на выживание индивида и на смягчение его проти-

¹²³ Малиновский Б. Избранное: Динамика культуры. М., 2004. С. 461.

воречивых отношений с обществом. Таким образом, новшества, принесенные в сферу эстетики И. Кантом и Ф. Шиллером, явились следствием отсутствия гармонии между индивидом и обществом. Эта гармония, однако, была в классический период античности, когда свои идеи формулировал Платон, не сомневавшийся в единстве игрового и утилитарного, а потому и продолжавший прибегать к мифу.

Положение изменяется в XX в., когда сформулированная философом античности связь между игровым и утилитарным становится вновь актуальной. Если возникшая в границах большевизма эстетика является не самой удачной иллюстрацией такого возвращения к донововропейской эстетике, то актуализация функционализма в формах социологической рефлексии об искусстве, столь характерная для XX в., может быть убедительным аргументом в становлении эстетики нового типа. В последней миф если и не занимает место игры, то все же становится наиболее репрезентативным признаком эстетики. Видимо, актуализация в новой эстетике мифа как реакция на преодоление разрыва между игровым и утилитарным становится в науке об искусстве в XX в. определяющей причиной актуальности функционализма. Вот почему рефлексия во второй половине XX в. о функциях искусства сопутствует возникающей рефлексии о мифе. Новая эстетика без социологического подхода обойтись больше уже не может. Ведь миф – это нечто общезначимое, ориентированное на выживание целостных организмов – обществ, государств и культур. Конечно, ближе к концу XX в. начинает казаться, что постмодернизм перечеркивает весь опыт становления новой эстетики, реабилитируя и даже абсолютизируя в еще большей степени, чем это имело место в кантовской эстетике, стихию игры, не требуя даже соответствия произведения искусства получающей в нем выражение реальности. Казалось бы, эмбрион новой эстетики, связанный с реабилитацией утилитарного, угас, не успев развиваться. Но, разумеется, это не так. Ведь постмодернистские игровые практики развертываются на фоне глобализации, а последняя, как свидетельствуют происходящие в истории процессы, оказывается не только позитивным явлением, но и Вызовом истории. Несмотря на объявленную программу объединения народов, которая, несомненно, вытекает из имеющей место в истории на все времена тенденции, в реальности развертывается размежевание и яростное утверждение самостоятельности этносов и государств даже ценой возвращения к не лучшим политическим структурам. Так, что на рубеже XX–XXI вв. выживание человеческого сообщества, будь то общество или цивилизация, является не менее важной проблемой, чем выживание индивида. А следовательно, вновь обретенная в новой эстетике стихия утилитарного и идеологического по-прежнему имеет перспективу. Ее значимость, разумеется, переживает «бум» постмодернизма, который, кажется, уже заканчивается.

СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИКИ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ ИДЕАЦИОНАЛЬНОГО ТИПА

И последний тезис, который мы формулируем как итог нашего исследования. Он, собственно, касается даже не столько мифа, который реабилитирует эстетика в ее актуальных, но еще не полностью проявившихся формах, сколько эстетики как таковой. Как было уже показано, для того чтобы понять, что миф означает для современной эстетики, мы должны были обратить внимание на тот общий фон, который определяет актуальность мифа для современной культуры. Этим фоном является возвращение к одной из характерных особенностей древней эстетики, а именно, к единству игрового и утилитарного, успевшему из эстетики на ее поздних этапах исчезнуть. Появление во второй половине XX в. трудов А. Лосева, посвященных античной эстетике, помогло определить эстетику так, как она стихийно складывалась в XX в. Естественно, что в данном случае кантовская, как и вообще просветительская эстетика помочь такому определению не способна. Эстетика XX в. уже давно развивается по другим законам. Выявление этих новых и не соответствующих эстетическим концепциям Просвещения особенностей эстетики и позволило прояснить, что такое миф в современной культуре. В этой культуре миф не приводит к устранению игры. Но, с другой стороны, он ее заметно вытесняет с того определяющего места, которое она до сих пор занимала. Иначе говоря, в XX в. миф лишил игру того привилегированного места, которое за ней утвердили И. Кант и Ф. Шиллер. Какие же последствия это обстоятельство имеет для собственно эстетики?

Сначала мы попытались обратить внимание на общие процессы эстетики XX в., что приводит к пониманию в этой эстетике нового статуса мифа. Но в предпринятом нами исследовании это лишь первый этап. Следующий этап начинается с вопроса, к каким последствиям для эстетики и ее конституирования в современных формах имеет то обстоятельство, что, начиная с XX в., привилегированное место в культуре начинает занимать миф, а мифологическое сознание оказывается значимым слагаемым и исторического, и идеологического, и художественного сознания. Значимость мифа объясняется распадом того, что Э. Нойманн называет «культурным каноном» или культурными нормами поведения. Угасание политических, идеологических, культурных и т.д. слагаемых «культурного канона» приводит к повышению роли мифа. Этим тоже можно объяснить значимость мифа в культуре и эстетике XX в. Но коль скоро мы пытаемся разобраться в новом статусе мифа в культуре и эстетике XX в., то здесь уместен и вопрос о роли этого статуса в судьбах эстетики. Мы уже касались вопроса, связанного с тем, что актуализация мифа означает изменение в отношениях между чувственным и сверхчувственным. Как известно, реформа Просвещения в сфере эстетики заключалась в устранении сверхчувственной

реальности, которая в культуре со времен позднего Средневековья постоянно угасала. Новаторство философов-просветителей заключается в освобождении чувственного начала от сверхчувственного. В этом ракурсе понятны все суждения И. Канта, которые он делает, когда касается религии. Устранение сверхчувственного во многом развевывалось в эпоху Просвещения в формах критики религии. Соответственно, в этой атмосфере чувственная реальность, раскрепощение которой происходит еще в эпоху Ренессанса, у просветителей получает и новый статус, и новые права. Она становится не только доминантой, но и единственно существующей реальностью. Пафос новой философии и науки заключался в том, чтобы эту чувственную реальность познать и осмыслить. Это обстоятельство в истории познания считалось величайшим достижением и, соответственно, воспринималось как нечто прогрессивное. Это-то во многом и определило конституирование новоевропейской эстетики как эстетики, исходящей исключительно из наблюдений над чувственной реальностью. Но проходило время, и возникла потребность в пересмотре этого мировосприятия и этого представления об эстетике. Мы показали, что иллюстрацией таких изменений и переоценок в эстетике служит новый статус мифа. Миф не является самоценным. По сути дела, миф – только элемент более общего комплекса, касающегося взаимоотношений между чувственным и сверхчувственным, которые в истории постоянно изменяются. Но изменяются не в кратких, а в больших длительностях и потому они незаметны. Что означает новый статус мифа в истории этих взаимоотношений между чувственной и сверхчувственной реальностью? Мы уже затрагивали вопрос о мифе как проявлении сверхчувственной реальности. Из новоевропейской эстетики миф исчезал именно потому, что из нее исчезала сверхчувственная реальность. В новой эстетике, что конституируется в XX в., в отношениях между чувственной и сверхчувственной реальностями можно констатировать определенные изменения. Пересмотр прежней эстетики связан с актуализацией в новой культуре сверхчувственной реальности, которая и способствует конституированию того, что П. Сорокин называет культурой идеационального или интегрального типа. В этом пересмотре важное значение приобретает миф. Ведь в культуре XX в. вместе с актуализацией мифа получает новые права и сверхчувственная реальность. Она как раз и вызывает к жизни именно в формах мифа. Ведь миф связан не с профанным, т.е. чувственным, но именно с сакральным началом. Поэтому, реабилитируя миф в эстетических формах, эстетика осуществляет культурологическую функцию, способствует смене культуры чувственного типа культурой альтернативной или культурой идеационального типа¹²⁴.

¹²⁴ Хренов Н. Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа // Переходные процессы в русской художественной культуре. М., 2003.

Приходя к такого рода выводам, нельзя не задаться вопросом, как можно иллюстрировать сдвиги, что мы фиксируем в эстетике? Осознаются ли эти сдвиги в сообществе эстетиков и получают ли они осознание в специальных трудах? Ведь еще недавно в сфере эстетики констатировали кризис¹²⁵. Естественно, что в переходную эпоху кризис переживает не только эстетика, но и другие дисциплины. Но кризис является выражением необходимости радикально изменяться. Такие изменения разворачиваются. Конечно, установки новоевропейской эстетики еще достаточно сильны, и многое, что делается в эстетике, этим установкам по-прежнему соответствует. Но внутри эстетики можно констатировать и такое направление, для которого характерна переориентация на новые эстетические представления. Собственно, они являются вовсе не новыми. Проект эстетики, соответствующей культуре идеационального типа, существует с рубежа XIX–XX вв. Он связан с русской теургической эстетикой, т.е. с именами, представляющими русскую религиозную философию – Флоренским, Булгаковым, Бердяевым и т.д.¹²⁶ 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 чреде революционных вспышек, гражданских и мировых войн. Поэтому теоретическая сущность проекта не была осмыслена. Но, с другой стороны, катастрофы XX в., не позволившие заняться теорией новой эстетики и культуры, в конечном счете, все же способствовали возвращению к этому проекту. 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, эстетическая сущность этого проекта 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 (это, естественно, совершенно не так, и 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

¹²⁵ Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии, 2003, № 10.

¹²⁶ Бычков В. Русская теургическая эстетика. М., 2007.

к платоновской парадигме, для которой сверхчувственное начало все определяет, в том числе, и восприятие, и оценку чувственной реальности.

Если же говорить о том, кто из представителей эстетики ощутил потребность в новой реконструкции истории эстетики под углом зрения не столько рационализма, сколько идеационализма, то здесь нельзя не назвать имя В. Бычкова с его трудами по средневековой¹²⁷, по византийской¹²⁸, по древнерусской¹²⁹ эстетике. Пожалуй, в сфере отечественной эстетики второй половины XX в. это самое примечательное и пока еще недостаточно оцененное явление. Сочинения В. Бычкова – достойное продолжение эстетико-философской рефлексии А. Лосева. Они заполняют ту «черную дыру» в эстетике, образовавшуюся в связи с возникновением марксистско-ленинской эстетики. К тому же они свидетельствуют, что в истории эстетического творчества Россия представляет отнюдь не самый последний регион. Может быть, у самого В. Бычкова не везде прояснен смысл его реставраторских усилий в истории эстетической мысли, который, несомненно, будет уяснен, если эти его усилия соотнести с видением новой культуры, находящейся в стадии становления. Последующая история этот вопрос, можно надеяться, окончательно прояснит.

¹²⁷ Бычков В. Эстетика отцов церкви. М., 1995.

¹²⁸ Бычков В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.

¹²⁹ Бычков В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. М., 1992.

И.В. Кондаков

АРХИТЕКТОНИКА МИФА

– Милый Альбер, – сказал Франц, обращаясь к своему другу, – какого вы теперь мнения о синьоре Луиджи Вампа?

– По-моему, это миф, – ответил Альбер, – он никогда не существовал.

– А что такое миф? – спросил Пастрини.

– Слишком долго объяснять, любезный хозяин, – отвечал Франц, – Так вы говорите, что синьор Вампа промышляет теперь в окрестностях Рима?

Александр Дюма. Граф Монте-Кристо

МИФ КАК ФОРМА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Крупнейший исследователь мифологии А.Ф. Лосев в своем стремлении доказать исключительное своеобразие античного мифа был, пожалуй, слишком категоричен и умышленно допустил несправедливость в отношении позднейших рефлексий мифа – в рамках новоевропейской культуры. «...Необходимо иметь в виду, – писал он в своем итоговом труде “История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития”, – что под своими мифами античные мыслители понимали вовсе не то, что понимают новоевропейские мыслители. Для этих последних миф почти всегда является произвольной выдумкой и порождением поэтического каприза, который в своих мифах вовсе не старается говорить о реальной действительности. Миф в таком случае – просто ни на чем не основанное воображение произвольно фантазирующего поэта, находящего в такой субъективной фантазии полное и окончательное самодовление». – Между тем, – продолжает Лосев, – миф в античности – «совсем другое. <...> Здесь миф трактуется вовсе не как воображение и выдумка, вовсе не как фантастика, а как самая настоящая и подлинная действительность»¹.

Трудно представить, для кого из новоевропейских мыслителей миф казался «произвольной выдумкой», «порождением поэтического каприза» или «субъективной фантазией». Для французских и русских классицистов – от Расина и Буало до Ломоносова и раннего Пушкина? Или для европейских и русских романтиков – от Шиллера и Байрона до Жуковского и Тютчева? Для Гете, Гоголя, Вагнера, Достоевского, А. Белого, Маяковского, Булгакова, Кафки, Т. Манна?.. Во всех этих случаях обращения к мифологическим об-

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. М., 1992. Кн. I. С. 406.

разам, заимствованным из античности, Библии, германской или славянской мифологии, соответствующая символика или набор концептов сознательно используется в качестве условного, как правило, многозначительного или иносказательного метаязыка², с помощью которого «кодируется» или «декодируется» реальность.

Это позволяло, например, в русской панегирической литературе Петра I именовать «новым Геркулесом», «вторым Язоном», «российским Марсом», вторым Юпитером Громовержцем, Персеем, новым Улиссом³. Вряд ли кто из современников Петра, даже из числа недолголюбивавших царя-реформатора, посчитал бы подобные эпитеты «произвольной выдумкой» или «субъективной фантазией». Могли, наверное, сказать, что это поэтическое преувеличение заслуг Петра, что это льстивая похвала его приближенных, но не было ни у кого сомнений в том, что мифологические имена обобщенно характеризуют разные стороны личности преобразователя России – его исполинский рост и силу, его путешествия по Европе, его военные победы, его неукротимый и гневный характер, его ум и т.п.

Мифологические коннотаты выражали метафорическое отношение к действительности, но никак не «произвольную выдумку», не субъективные фантазии поэтов. (Скорее, можно представить интерпретацию мифов как «выдумки» или «фантазии» с точки зрения современного (начиная с XIX в.) обыденного сознания, полагающего миф информацией искажающей, затемняющей реальность, сознательным или бессознательным обманом масс.) В этом отношении приведенный в эпиграфе к настоящей статье диалог персонажей романа Дюма «Граф Монте-Кристо» весьма показателен.

Конечно, поэтическое начало во всех подобных характеристиках (включая интерпретации мифа обыденным сознанием) присутствовало, но в меньшей степени оно существовало и в самой античной (как и любой другой архаической) мифологии, поэтизированной «объективные фантазии» первобытных народов, т.е., на самом деле, конечно, исторически сложившиеся (и неизбежно ограниченные) представления древних людей об окружающей реальности. Но сказанное относится не только к мифологии Древнего мира, но и к мифам Средневековья и Возрождения, Нового и Новейшего времени. Изменялась ценностно-смысловая дистанция между мифологическим нарративом и действительностью, между субъектом повествования и тематическим сюжетом, но неизменным оставалось главное: миф всегда нес в себе символически обобщенное содержание наиболее фундаментальных принципов и смыслов бытия. И в этом качестве *мифологическое* было востребовано в различных культурно-исторических контекстах, в разном художественно-эстетическом освещении, оставаясь, в общем, самим собой. Это относится не только к собственно сакральным или

² Замечательный и оригинальный анализ мифа как «вторичной семиологической системы» и метаязыка дан Р. Бартом в его книге «Мифологии».

³ Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб., 2000. С. 71.

религиозным мифам, но и к мифам политическим, научным, мифам повседневности и т. д.

Противопоставляя античную мифологию всем позднейшим рефлексиям мифа, А.Ф. Лосев убедительно характеризовал античный миф через «отождествление внутреннего и внешнего, субъекта и объекта, души и тела и вообще идеального и материального», которое происходит «в самой реальной действительности». А «так как последняя реальность и последняя идеальность для античного мыслителя есть <...> чувственно-материальный космос», то именно этот чувственно-материальный космос «является живым существом и оказывается мифом»⁴. То же можно сказать и про египетскую, шумеро-аккадскую, древнекитайскую или древнеиндийскую мифологию. Однако и в позднейшие времена миф – уже не античный, а средневековый или новоевропейский, или характерный для XX в. – трактуется в принципе точно так же: как единство «внутреннего и внешнего, субъекта и объекта, души и тела и вообще идеального и материального», как некие *предельные основания реальности*, того же «чувственно-материального космоса».

Различие архаической мифологии и современной мифологии оказывается, в ходе этих размышлений, в принципе неопределимым, и это означает, что субстанциальных различий при сопоставлении древней мифологии и мифологии современной найти невозможно, их не существует, а сам ход размышлений в этом направлении был, по-видимому, неверным. Выскажу предварительное соображение: различие мифов, принадлежащих разным культурно-историческим эпохам, носит, скорее всего, *структурно-функциональный характер*, и только вследствие этого мифы, различные по времени, вписываясь в гетерогенные ценностно-смысловые контексты, обретают дифференцированный и своеобразный смысл, не переставая быть, по своей природе, теми же мифами, что архаические мифы первобытной древности (включая античность). В этом отношении античная мифология представляет собой эталонный образец мифологии вообще (с одной стороны, наиболее развитая и эстетически оформленная; с другой, – наиболее понятная нам и потому хорошо изученная, – как лежащая в основании всей новоевропейской культуры).

Приведу в качестве примера отношений новоевропейской культуры с античным мифом известное стихотворение раннего О. Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915). Апеллируя к мифологии Троянской войны в гомеровском изложении, поэт придает конкретно-чувственную форму даже такому эфемерному эпизоду «Илиады», как пресловутый «список кораблей»; далее пунктирно перечисляются знаковые имена гомеровского повествования: *Элага, цари, Елена, Троя, ахейские мужи, любовь*, движущая исторические события трехтысячелетней давности. К списку ключевых слов причисляются сам *Гомер* (упомянутый в стихотворении трижды) – как единственный в своем роде нарратор архаической

⁴ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 406.

эпохи, и *море* (названное один раз, но незримо присутствующее во всех трех строфах стихотворного текста) – как смысловой «фон», как «перводвигатель» античной истории. Море присутствует и в повествовании аэда – «Илиаде» и «Одиссее» («список кораблей»), и в содержании Троянской истории, поэтизированной и сакрализованной Гомером («На головах царей божественная пена»), и в поэтическом восприятии лирическим героем Мандельштама легендарной античности, истории и современности в их неразрывном, почти мифологическом единстве («И море, и Гомер – все движется любовью»).

К концу произведения – текста Серебряного века – становится ясно, что Троянская война, слагающий о ней поэму Гомер и размышляющий над ее страницами русский поэт XX в. – фактически тоже нераздельны. «Куда плывете вы?» – так мог бы обратиться к своим героям Гомер, сами участники героической эпопеи, например, троянцы, но фактически обращается к ним читатель – лирический герой Мандельштама. Автор повествования – Гомер; стихия, с которой связаны ахейские мужи, – море, без которого был бы невозможен поход кораблей в Трою. Необходимость просвещенному герою выбирать между Гомером и морем приводит к тому, что Гомер «умолкает», а «море черное, витийствуя, шумит», становясь соавтором исторических событий мифа, «и с тяжким грохотом подходит к изголовью». Поэт сам становится свидетелем и участником мифологических событий: Черное море связывает Мандельштама и с Эгейским морем, и с Элладой, и с Гомером, и с героями Троянской войны, и с Еленой, и с убеждением, что «все движется любовью»: история, искусство и смутный интерес читателя, отделенного тремя тысячелетиями от Гомера.

Все противоположности мифологически отождествляются, но на «дне» многослойности по смыслу текста лежит вечный и неизменный миф о Троянской войне и ее первопричинах. Над ним надстраивается нарратив мифа, созданный Гомером в «Илиаде»; затем идут поэтические рефлексии Мандельштама над Троянским мифом и гомеровским повествованием. Так выглядит архитектура этого небольшого текста, охватывающего несколько тысячелетий. И только тут становится ясным глубинный замысел Мандельштама. В августе 1915 г., когда писалось это стихотворение, исполнялась годовщина с начала Первой мировой войны, к этому времени уже показавшей свою кровопролитность и долгосрочность, свой европейский масштаб, свою идейно-политическую неразрешимость и практическую безысходность.

О. Мандельштам поэтически прозревает, что в основании всей европейской истории лежит Троянская война, бессмысленная, жестокая, повлекшая за собой неисчислимые несчастья и жертвы и, в то же время, полная амбиций и честолюбивых надежд, алкания всемирной славы и героических подвигов... В мифах Троянской войны Мандельштам узрел прообраз войны мировой, начавшейся почти там же, в средиземноморье, и за три тысячи лет мало изменившейся по сути, но неизмеримо разросшейся в своих масштабах. Троянская

война – это, в сущности, мировая война в рамках античной истории; недаром события и герои Троянской войны почитались на протяжении всей греко-римской античности и оставались авторитетными не только в границах европейского Средневековья, но и далеко за его пределами. Соответственно, Гомер в течение многих веков пользовался репутацией величайшего поэта всех времен и народов, сумевшего навечно воплотить в художественной форме мифические события, давшие «первоначок» европейской и мировой истории.

Гомеровские «тугие паруса» наполняет непредсказуемый ветер перемен. Тревожная «бессонница» военного времени длится в жизни европейцев вот уже три с лишним тысячелетия. «Журавлиный клин в чужие рубежи» поднялся «над Элладой» ввысь еще в незапамятные времена Ахиллеса, и с тех самых пор он – нет-нет – и снова взмывает над Европой, подавая пример все новым и новым поколениям воителей и путешественников, взыскующим новых рубежей. Мифологию Троянской войны вспоминали современники Римской империи (ср. легендарную поэму Нерона о гибели Трои, слетую тираном на фоне подожженного им Рима), участники крестовых походов и войн с сарацинами, Столетней войны, региональных войн по разным уголкам Европы. Троянская война прочно вошла в культурную память европейцев как основополагающий миф о войне как таковой, миф о войне, полагающей конец целой исторической эпохе, миф, способный сплотить народы вокруг древней идентичности. И Манделштам смело возродил эту традицию в кризисный для Европы момент.

Современный исследователь феномена культурной памяти Ян Ассман высказывает обоснованное предположение, что «и век Гомера был временем кризиса и перелома». «...Его поэмы, – продолжает он, – означали конец героического эпоса как живой устной традиции <...> они принадлежат скорее времени конца, чем расцвета того стиля жизни и отношений, который они описывают и который обычно связан с появлением героического эпоса <...> Гомер стоит, возможно, уже при конце мира, который он описывает, и воздвигает ему в своем эпосе памятник. Он сохраняет (устную) традицию, социальный контекст которой обречен на гибель...»⁵.

Манделштамовское стихотворение, с одной стороны, передает ощущение вечности и неизменности мифологической структуры, заложенной в поэмах Гомера и во всех последующих событиях подобного рода (мировые войны, международные распри, консолидация того или иного народа вокруг общих целей или общего врага и т.п.). С другой стороны (и здесь также показательно обращение к Гомеру и его темам), поэт занимает мысль о конце гармоничного мира, конце культурной традиции, обреченности на гибель столь дорогой его сердцу Европы, вступившей на путь самоуничтожения, и он скорбит о гибнущей Европе, подобно тому, как гомеровские поэмы о дав-

⁵ Ассман Ян. Культурная память, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 296.

но минувших событиях Троянской войны подводили черту под эпохой греческой архаики, никогда более не возродившейся из руин. Мандельштамовский «пунктир» образов и деталей – это воссоздание руин Европы Нового времени и оплакивание ее невозвратимости.

Примерно в то же время (1915–1917) О. Мандельштам вновь обратился к античности, на сей раз в связи с оценкой творчества А. Скрябина, воссоздавшего античный миф о Прометее в своей «Поэме огня». Поэт возвращается к мыслям о войне, несущей множество смертей, к Элладе, которая мыслится духовной родиной России, в то время как воюющий Запад, и прежде всего – германский мир, который ассоциируется с безблагодатным Римом. Ниже цитируется фрагмент – в том виде, как он дошел до нас:

...окончена – война в полном разгаре. Всякий, кто чувствует себя эллином, и ныне должен быть настороже – как две тысячи лет назад... Мир нельзя эллинизировать раз навсегда, как можно перекрасить дом... Христианский мир – организм, живое тело. Ткани нашего мира обновляются смертью. Приходится бороться с варварством новой жизни – потому что в ней, цветущей, не побеждена смерть! Покуда в мире существует смерть, эллинизм будет творческой силой, ибо христианство *эллинизирует смерть*... Эллинизм, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на почву Эллады, чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени, мы ведем летоисчисление с того момента, как его приняла земля Эллады. Все римское бесплодно, потому что почва Рима камениста, потому что Рим – это Эллада, лишенная благодати⁶.

При всем демонстративном эссеизме данного текста, он выражает идейную позицию поэта, во многом проясняющую интенции разбираемого стихотворения о Гомере и связанной с ним бессоннице.

Обращение в кризисный – военный и предреволюционный – период О. Мандельштама к Гомеру, к Элладе и греческой культуре направлено на обретение Россией и русской культурой эллинской идентичности и культурной преемственности по отношению к греческой античности. В свете понимаемой таким образом российской и европейской идентичности все окружающее трактуется как эллинизация действительности и культуры, как современный «эллинизм». Античная ретроспекция современности, сведение ее к изначальным античным и эллинистическим смыслам у Мандельштама синонимична ее мифологизации. Особенно показательны у поэта парадоксальная «эллинизация смерти» и не менее странный «эллинизм» христианства. Но и Гомер, воспринимаемый в качестве «ключа» к российской и европейской современности – начала XX в., не менее странен и парадоксален. Фактически – это миф Первой мировой войны!

⁶ Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 160. Доклад с названием «Скрябин и христианство» был прочитан Мандельштамом в Санкт-Петербургском Религиозно-философском обществе, предположительно, в 1915 г., вскоре после смерти композитора (См.: Мандельштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 439).

...Гомеровские поэмы как таковые принадлежат к контексту организационной формы культурной памяти, воссоздающей прошлое, на котором основано представление группы о себе. А именно, они представляют собой конечный и кульминационный пункт этой организационной формы, незадолго до уже обозначившейся гибели, собрав сумму предания в произведение совершенно нового типа, которое может существовать независимо от создавшей его общности памяти и стать исходным пунктом новой памяти о прошлом⁷. Подобную попытку воссоздания контекста организационной формы памяти предпринимает и великий поэт XX в.: он предчувствует в совершающихся на его глазах событиях (Первой мировой войне, русской революции, становлении тоталитарного государства, разгуде Большого террора и т. д.) грядущую трагедию, гибель культуры. Культурная память о Гомере, «Илиаде» и Троянской войне становятся у Манделшштама «исходным пунктом» в художественном осмыслении XX в. через призму мифологизированных образов первой в европейской истории мировой войны – Троянской.

На протяжении многих веков апелляция к Гомеру – причем не только литераторов и художников, но и историков, и философов – казалась абсолютно значимой и фундированной. Если знание, извлеченное из гомеровских поэм, и казалось кому-то мифологизированным и излишне поэтическим, от этого оно не становилось менее авторитетным. Да и проверить его истинность – до археологических изысканий на месте Трои, организованных Г. Шлиманом, – было свыше трех тысячелетий совершенно невозможно (как и сопоставление с достижениями крито-микенской цивилизации, ставшими известными сравнительно недавно). Поэтому не только эллинистическим, средневековым, но и новоевропейским мыслителям было невозбранно ссылаться на Гомера как на автора древнейших текстовых свидетельств о доисторических временах. В веренице текстов многовековой европейской культуры гомеровские поэмы (уже неотделимые от их мифологической составляющей) выступают как ее условный (и в то время абсолютный) *авантэкст*, то первичное «зерно» смысла, из которого произрастают все последующие его исторические модификации и наслоения.

«Но каждое зерно, – писал Манделштам после окончания Первой мировой войны (1922), – хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине, тяжело фыркая и с розовой пеной усталости у губ, перенести через земные воды драгоценную ношу, нежную Европу, и та слабыми руками держалась за крепкую квадратную шею»⁸. В основании всей европейской культуры, всей европейской истории Манделштам видит редуцированный античный миф, на котором только и может держаться, по мысли поэта, евро-

⁷ Ассман Ян. Указ. соч. С. 297.

⁸ Манделштам О. Пшеница человеческая // Манделштам О. Указ. соч. Т. 2. С. 195.

пейская идентичность – и в XIX, и в XX в. Миф предстает, в интерпретации русского европейца, как неотъемлемый *базис* – не только культурной традиции, но и всего ценностно-смыслового мира многовекового европеизма – в аспекте культурной памяти о своем не-верифицируемом прошлом.

МИФ КАК «СМЫСЛОВОЙ УПОР» ТЕКСТА

В свое время (1968) Г.Д. Гачев в книге «Содержательность художественных форм» убедительно показал, что в глубине текста толстовской эпопеи «Война и мир» лежит буквальное сходство множества мотивов и структурных элементов с гомеровской «Илиадой». Выявляемый изоморфизм многих сюжетных структур и ситуаций, параллелизм судеб и поступков героев, характер образности свидетельствовали о том, что гомеровская «Илиада» занимает важное место в культурной памяти «Войны и мира» (памяти жанра, длящейся нередко целые тысячелетия), выполняя функцию своего рода *смыслового упора* для позднейших текстов (в том числе и текста толстовской эпопеи). Так, опала Кутузова в каком-то смысле сравнима с гневом Ахилла у Гомера; выступление Кутузова на совете в Филях сопоставимо с речью Одиссея против Терсита и т.п. Единство жанра позволяет Гачеву усмотреть в толстовском произведении типологические свойства гомеровского эпоса – переход от патриархального общезития к государственному, высказывания о беспредельности бытия, параллелизм мотивировок событийности, эпическое великодушие к человеку и т.п.

Возможен и обратный путь размышлений над избранными текстами. Так, отгалкиваясь от более современной ему эпопеи Толстого и устремляясь мыслью назад, к Гомеру, Г. Гачев замечал, что «Илиада» «есть тоже "война" и "мир"», что Гомер «полагает "мир" (быт, семейные отношения) Эллады даже более священным и прекрасным, чем "войну". Недаром сцены семейного и бытового плана сосредоточиваются на Олимпе <...> – происходят среди "небожителей", а сцены войны – среди людей»⁹. В другом месте Гачев писал, что «войной и миром мыслит Гомер. Например, все его знаменитые развернутые сравнения – это перенесение сознания с поля боя на пастбище, пашню и т.д. И собственно, все сцены "мира", жизни вводятся в "Илиаду" таким образом – через развернутые сравнения, – обнаруживая свое родство с войной и сплетаясь в один клубок с ситуацией смерти»¹⁰. Сравнение древнего текста с современным позволяет прояснить те архаические структуры, которые сегодня с трудом прочитываются как изоморфные современным, как их первоначальный смысловой аналог, как архетип сюжета или героя.

⁹ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. 2-е изд. М., 2008. С. 77.

¹⁰ Там же. С. 108.

А ретроспективное сравнение текста более современного с текстом более архаическим помогает увидеть смысловое развитие древних архетипов (в процессе их культурно-исторической динамики) в позднейшие формы и образы жизни:

Итак, Гомер вводит мир, быт через развернутые сравнения, прерывающие описание военных действий. Но ведь подобным же образом действует и Толстой, прерывая батальные сцены и переходя к сценам мирной жизни, внутри них неожиданно вскрывая тот же принцип человеческих отношений, что и на войне¹¹.

Так, пение Наташи, по мысли Гачева (со ссылкой на анализ «Войны и мира» С.Г. Бочарова), обретает в эпосе то же мирозерцательное значение, что и подвиг народа в Отечественной войне, а знаменитая сцена охоты представляет собой гигантскую притчу, как бы разветвляющую до эпических масштабов басню Крылова «Волк на псарне» (с соответствующими подтекстами в отношении Кутузова и Наполеона). Для эпопеи, подчеркивает Гачев, нужна война, ставящая на грань смерти существование государства и его институтов. Мир поверяется войной; война оценивается миром. Автор эпического произведения обращается к предельным обобщениям социального и философского порядка, за которыми подспудно проступают очертания древнейших мифов – смысловых «*первоструктур*» бытия.

Причины обращения художников к сходным эпическим темам и образам в разное время также могут быть объяснены через изоморфизм самих социокультурных обстоятельств. Отечественная война 1812 г. вызвала к жизни перевод гомеровской «Илиады» Н.И. Гнедичем на русский язык (известный нам полный текст перевода гомеровской поэмы был создан автором как раз в период 1813–1829 гг.). «Илиада» впервые зазвучала для множества читателей по-русски, фактически с этого времени став феноменом русской культуры. Чуть позднее (1842–1849) – под влиянием перевода Гнедича, усилиями В. Жуковского – была переведена на русский вторая гомеровская поэма – «Одиссея»; тем самым она тоже, как и «Илиада», вошла в состав текстов русской культуры – на правах национального нарратива вселенского мифа.

Обращение Л. Толстого к этой теме было связано с иными историческими обстоятельствами. «В России 60-х годов XIX в. смогла быть создана “Война и мир” именно потому, что совершавшийся в жизни страны переворот от преимущественно внеэкономического типа общественной связи (через землю, род, кровь, насилие касты, сословия) к чисто производственной связи разобщенных и атомизированных людей имел прямое отношение к ...основной сущностной проблеме бытия» (соотношению естественного и «искусственного» общежития людей)¹². На фоне современной Толстому пореформенной и дореволюционной крестьянской России период Отечественной войны кажется автору «Войны и мира» идеальной эпической ситуа-

¹¹ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. 2-е изд. М., 2008. С. 110.

¹² Там же. С. 76.

цией, способной вернуть общество и народ к единой родовой жизни и патриархальным нормам бытия.

На следующем историческом этапе, на рубеже 1910–1920-х гг., похожую эпическую ситуацию – также через диалектику «войны» и «мира», но на сей раз гражданских, – отразил «Тихий Дон», ярко раскрывший «всемирно-историческую трагедию патриархального сознания политически незрелого народа, не разбирающегося в общественных точках зрения и становящегося поэтому игрушкой перебрасывающих его государственно-исторических сил»¹³. Само название этой эпопеи носит, подобно «Илиаде», «природно-географический» характер, поскольку организует «стяжение мира» вокруг одного из самых бурных, «бунташных» регионов России – через его мифологизацию как «тихой», спокойной реки, в течении которой таится непредсказуемая угроза «взрыва».

В каждом случае на «дне» многослойного эпического текста мы различаем *смысловой упор* в виде предельно обобщенных смысловых структур, – в данном случае – гомеровской «Илиады» и лежащей в ее основании античной мифологии. Но «Илиада» как первооснова эпопеи – вовсе не универсальный ключ к любому последующему эпическому повествованию и не единственный пример предельно обобщенных формул бытия, положенных в фундамент той или иной эпопеи («Война и мир», «Тихий Дон» и др.). В другом месте своей книги «Содержательность...форм» Гачев приводит еще один убедительный пример гомеровского текста, выступающего в качестве «смыслового упора» для последующих трансформаций этих *глубинных структур*. Речь идет об «Одиссее» Гомера.

«...Если бы гомеровскому греку, – допускает Гачев, – попалась в руки поэма "Мертвые души", он тоже был бы не совсем неправ, если бы ощутил структуру повествования родственной "Одиссее" (странствия по кругам бытия, задержки у Манилова = в стране феодалов, у Коробочки = у Калипсо, у Собакевича = у Циклопа и т.д.). Более того, он (как это ни неожиданно может прозвучать для нас) открыл бы более глубокий философско-мировоззренческий народный пласт содержания поэмы Гоголя, нежели люди, которые поверяют ее тем, насколько *верно* Гоголь отобразил помещичий быт России. Ибо и в основе сюжета "Одиссее" и "Мертвых душ" лежит идея хождения в страну смерти, на тот свет (в чужие страны и т.д.), и дается панорама бытия через призму смерти (вечности)»¹⁴.

Мифологическая основа, объединяющая «Одиссею» и «Мертвые души», далее закрепляется Гачевым через их подключение к мощной традиции, опирающейся на ту же мифопоэтическую формулу: миф об Озирисе, «Эпос о Гильгамеше», «Божественная комедия», «Потерянный рай», «Фауст»¹⁵... Некоторые из этих произведений

¹³ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. 2-е изд. М., 2008. С. 77.

¹⁴ Там же. С. 98.

¹⁵ Там же.

(«Одиссея», «Энеида», «Божественная комедия», «Потерянный рай»), несомненно, имелись в виду самим Гоголем – либо как литературный и жанровый контекст «Мертвых душ», либо как смысловая и сюжетная аллюзия (подтекст), либо как травестия мифа (или его эпического нарратива), «снимающего» его серьезность и буквальность и переводящего в смеховую, карнавальную плоскость.

Ф.Т. Гриффитс и С.Дж. Рабинович, англоязычные исследователи русской литературы, в своей книге «Третий Рим», независимо от Г. Гачева (работ которого авторы не читали) и полемизируя с теорией эпоса и романа М. Бахтина (на которого Г. Гачев постоянно ссылался и приходил к тем же примерно выводам, что и данные авторы), на примере творчества Н. Гоголя, Л. Толстого (а также Ф. Достоевского и Б. Пастернака) демонстрируют глубокую и сознательную погруженность таких гоголевских произведений, как «Тарас Бульба», «Рим», «Мертвые души» (части первая и вторая), «Выбранные места из переписки с друзьями» (а также толстовской эпопеи «Война и мир») – в мир гомеровского эпоса («Илиады» и «Одиссеи»), а также преемственного ему римского эпоса («Энеида» Вергилия и «Метаморфозы» Овидия) и далее – в пучину древней мифологии, античной и христианской (последняя опосредована аллюзиями с «Божественной комедией» Данте и «Потерянным раем» Мильтона). Особенно интересен в их книге, с моей точки зрения, анализ гоголевских произведений:

Подобно идиллическому лесопарку или ироикомическому амбарному двору, гоголевская Украина существует в некоем промежуточном концептуальном пространстве – описываемая столичной публике искусным рассказчиком и при всем том осененная славой давно миновавшего героического века, века козачества. Точно так же и поэтические пастухи Вергилия обретаются где-то между Троей и Августовым Римом, между Ахиллом и божественным Цезарем, – и в обоих случаях требуемый описанию масштаб задается как былым героическим величием, так и изысканным остроумием автора¹⁶.

Так, в гоголевском цикле из четырех повестей «Миргород» именно «"Тарас Бульба"», следовательно, дает всему циклу тот героический масштаб, сравнение с которым позволяет судить об изображенной в других частях "Миргорода" обывательской деградации: в своей упрощенной ориентации на героизм в самом условном смысле этого слова повесть используется как контрастный фон для игры пропорциями в прочих повестях цикла»¹⁷. В конечном счете, и пародийная битва бурсаков из «Вия», и гротескное противоборство двух Иванов – Ивановича и Никифоровича, и мирное патриархальное существование украинских Филемона и Бавкиды (Афанасия и Пульхерии Ивановичей) – все это сниженные аллюзии на Троянскую войну.

Вообще, гоголевский «Миргород» – мифический город. Несмотря на свою географическую конкретность и реальность (до сих пор

¹⁶ Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Дж. Третий Рим. Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). СПб., 2005. С. 85.

¹⁷ Там же. С. 85–86.

этот городок существует в Полтавской области Украины), по Гоголю это – «город Мира», и повествование о нем – это весть, обращенная Городу и Миру (*urbi et orbi*). Как и в случае с толстовской эпопеей, создававшейся много позднее, «мир» в названии этого града понимается двояко: как апофеоз всего *мирского* (*миръ*) и как преобладание *мирной* (невоенной) жизни (*миръ*). Эти образы-понятия, пронизывающие всю художественную ткань произведений, по своему глубинному смыслу – не просто концепты культуры, но и «сгустки» мифологии. *Ми/и́ръ* – как его понимают и Гоголь, и Л. Толстой, – это не только все мирское, но и мироздание в целом, человеческое всеединство, мировой порядок, «космос» (в античном смысле). И в этом предельно-обобщенном, мифологическом смысле этот «*Ми/и́ръ*» соотнесен не только «Войне», как своей мифологической противоположности, но и еще более общим категориям – хаос, беспорядок, нарушение космической гармонии, распад единства.

Однако и в сугубо мирской, обыденной, нередко чисто бытовой жизни, в которую погружены гоголевские персонажи «Миргорода», есть свои *война* и *мир*, а в непрерывно разворачивающихся в повестях (на разном смысловом уровне) войне и мире различимы ориентация на «мирское», обыденное, бытовое (явно сниженное) и ориентация на фантастическое, сверхъестественное, мифологическое. У Ю.М. Лотмана есть замечательная по глубине проникновения в мир Гоголя статья «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя»¹⁸, где исследователь показывает на многочисленных примерах (в том числе из «Миргорода»), как бытовое, обыденное пространство постоянно соприкасается (даже, можно сказать, соседствует) с пространством мифологическим, и это соприкосновение двух миров – человеческого и мифического (сверхчеловеческого) – нередко связано с роковыми событиями в жизни героев и строении сюжета, с прорывом в область таинственного, страшного, непостижимого (часто – «срывом», «обвалом», «сломом» в пространство мифа).

Безграничный внешний мир, окружающий Миргород, мифологичен, непостижим и страшен. Ю.М. Лотман прямо называет его «мифологическим пространством». «В отличие от уюта и безопасности – законов внутреннего мира, – внешний населен опасностями и вызывает у обитателей внутреннего настроения и тревогу <...>. Нельзя сказать, чтобы внешний мир вызывал у обитателей внутреннего ужас или сильные неприязненные чувства. Они даже с интересом и доброжелательством слушают вести из него, но настолько убеждены в том, что он иной, что известия о нем неизбежно облекаются в форму мифа <...>». Поскольку внутренний, обыденный мир «замкнут со всех сторон, не имеет направления, и в нем ничего не происходит»; все действия в нем «отнесены не к прошедшему, а к настоящему времени», все первопричины событий, даже «случаев» обретаются в мире мифологического. «И когда

¹⁸ Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 413–447.

в мире старосветских помещиков нечто совершается, происходит катастрофа. Изменение здесь равнозначно гибели. Причем характерно, что происходит оно не как результат внутренней неизбежности; чуждая Дому смерть вторгается извне: как в мифе, она приходит из леса»¹⁹.

Бурсак Хома Брут из насквозь мифологической повести «Вий» одной стороной своей личности связан с пространством христианских ценностей, миром православно-церковным (он семинарист и будущий православный священник), а другой, мирской – погружен в мифологическое пространство, которому принадлежат панночка-ведьма, ее отец – сотник, весь его мистический хутор, а затем и вся языческая нечисть, олицетворенная в Вие²⁰ и его окружении. Сам Хома Брут, носитель имени если и не героического (грубый, брутальный – это не про него), то, во всяком случае, легендарного, мифического (он и гротескно пародируемый апостол-отступник, Хома = Фома Неверный, усомнившийся в воскресении Христовом; и предатель-заговорщик, недавний друг вождя, ныне покушающийся на жизнь Цезаря: «И ты, Брут!»), ничем не застрахован от нашествия хтонических сил, во главе с фантастическим Виём, и от ужаса при наступлении нечистой силы в грандиозных количествах. Он гибнет от неверия в свое спасение, ощущая свою незащищенность от нашествия мифологических образов, посягающих на веру в Христа и даже – в случае незадачливого бурсака-недоучки – одолеваящих Его. И в этом смысле он – такая же противоположность Тарасу Бульбе, мифическому герою древней Украины, как и Иван Иванович с Иваном Никифоровичем или архаичные в своей пассивности «старосветские помещики». Запорожская «Илиада», таким образом, образует абсолютное мифологическое «дно» Миргорода, над которым наслаиваются разнородные пласты обыденного, бытового, социального, психологического.

В Миргороде идет вселенская война «двух градов» – Земного и Небесного. В этой войне Небесное, Христово начало подвергается двойному испытанию со стороны Земного – исходящему от мира темных мифологических сил, воплощающих языческую архаику,

¹⁹ Гриффитс Ф.Т., Рабинович С.Дж. Третий Рим. Классический эпос и русский роман (от Гоголя до Пастернака). СПб., 2005. С. 428, 429.

²⁰ Важно отметить, что ни в украинском фольклоре, ни в славянской мифологии не было обнаружено исследователями никаких аналогов Вию и самому этому имени, что свидетельствует о том, что Гоголь стремился сконструировать «миф вообще», некий символ абсолютно антихристианской силы, даже не тождественной христианским символам Антихриста, Дьявола, Сатаны, Люцифера, но лежащей где-то в глубине языческого подсознания, так сказать воплощения славянского «коллективного бессознательного». Ради этого Вий должен был быть вымышленным, рожденным творческими интуициями художника («Вий», в свете славянской этимологии, нечто «вьющееся», «обвивающее», опутывающее человека, не дающее ему освободиться, вырваться из пут темного хтоноса, тянущегося из глубин доисторической архаики).

которой буквально населено миргородское пространство, и идущему от обыденности, быта, изнутри разлагающих Миргород своими плотскими искушениями, – по-своему, в каждой из четырех повестей. В результате «Миргород, обуянный эгоизмом, – замечал Ю. Лотман, – перестал быть пространством – он распался на отдельные частицы и стал хаосом»²¹. Но вопреки хаосу, наступающему на христианский мир с разных сторон, – как из мифологических глубин языческой архаики, так и из прагматической современности, с ее социальными, бытовыми и личными эгоистическими заботами, вседневной суетой (точнее из страшшего Гоголя обезбоженного будущего), – над Городом Мира все же возвышается *невидимый крест* (образуемый четырьмя перекрестными повестями цикла – «Старосветскими помещиками», «Тарасом Бульбой», «Вием» и «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»), осеняющий «Ми/ір» светом Истины, ведомой автору.

Гоголевский мифический Миргород как бы распят между героическим и пошлым, ужасным и смешным; этот же жизненный «крест» можно представить как перекресток возвышенного и низменного, трагического и комического, и эти «крестные муки» четвертуемого автором Города свойственны и Миру, в центре которого этот Город стоит и который в себе аккумулирует. Таким предстает «смысловой упор» мифологического содержания гоголевского текста, сочетающий «смысловую размытость» и «предельность» глубинной структуры текста.

Не менее интересны и сложны коллизии мифологического в творчестве Ф. Достоевского. Так, например, в романе «Бесы», начиная с его символического названия и эпитафий к роману, вся революционно-нигилистическая проблематика русской пореформенной сумятицы ложится в контекст «дьявольщины» (или, более снижено – «бесовщины»), наполняющей российскую действительность. «Бесы», метафорически воплотившиеся в революционеров-террористов, в своем глубинном смысле, если следовать авторским инструкциям, запечатленным в эпитафиях к роману, с одной стороны, являются теми самыми бесформенными и безобразными хтоническими силами русского языкачества, которые изобразил Пушкин в стихотворении «Бесы» («домового ли хоронят, ведьмы ль замуж выдают»); с другой стороны, это легион нечистой силы, духи преисподней, адское воинство, которых изгоняет Христос из тела бесноватого. Обратившиеся в стадо нечистых свиней, они, силой Христова заклания, канули в бездну, из которой и вышли (но с тем, чтобы время от времени вновь и вновь возвращаться в мир, в сообщество людей).

В романе Достоевского нет самого Христа; его «бесам» противостоят силы, очевидные лишь автору и принятые на веру читателями. И эта текстовая реальность романа, несомненно, создает общее пессимистическое настроение в отношении победы Света над над-

²¹ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 433.

вигающейся Тьмой (в булгаковском романе «Мастер и Маргарита» необоримость Зла Добром еще более очевидна). И у Булгакова, и у Достоевского бесы, пусть временно, но несомненно торжествуют: именно они составляют смысловой фундамент (семантический «упор») обоих романов. Отсюда тревожность прогнозов Достоевского (и Булгакова) относительно будущего России, обуянной бесами.

Одержимость бесами – это совсем не европеизированный демонизм, волновавший Мильтона, Гете, Байрона, раннего Пушкина и особенно Лермонтова. Мифология демонизма держится на сознании своего избранничества, нравственного и интеллектуального возвышения над окружающим, гордыни и мессианизма, может быть, и ложных, претенциозных, но искренних. Бесовщина чужда такой смысловой возвышенности; она сильна своей массой, бесформенной, недифференцируемой на отдельные составляющие, но потому особенно страшной и непреодолимой, как невидимая болезнь, как эпидемия. Как ни индивидуальны у Достоевского Ставрогин, Верховенский, Кириллов, Шатов, Шигалев гораздо важнее то, что их незримо объединяет в темное, агрессивное, властное сообщество «нечистой силы». Жуткий эффект, которого добивается Достоевский своим изображением «бесов» и встающей за ними идеологии, философии и мифологии нигилизма, состоит в том, что читатель чисто физически ощущает, что это – «дно» российской действительности, что это – «бездна», в которой до поры до времени прячется неисчислимая нечисть, ждущая своего часа торжества, и наступлению этих бесовских сил ничто, кроме чуда, не может противостоять. Царевич Николай и весь кружок Петруши Верховенского – это лишь пена, встающая на поверхности омута, из глубины которого только начинает подниматься страшная революционная муть.

Роман Достоевского о бесах имел в истории русской культуры далеко идущие последствия. Ближайшее, в творчестве самого Достоевского – Черт в «Братьях Карамазовых», интеллектуальный собеседник Ивана, конгениальный ему мыслитель, и форма бреда, сумасшествия, в которой он появляется в романе, никого не может обмануть. Подобно Христу из «Легенды о Великом инквизиторе», Черт Ивана – совершенно реальный персонаж мифологического пласта содержания романа. По существу, противостояние Христа (эквивалентом которого оказываются то старец Зосима, то Алеша) и Черта (эквивалентом которого в романе выступают то Великий инквизитор, то отец Ферапонт, то Иван, то Митя, то Федор Павлович, то Смердяков) составляют смысловое основание романа, предельную глубинную структуру его многослойного текста.

Христианской мифологией пронизаны почти все значительные романы Достоевского. В «Преступлении и наказании» на самом «дне» философской, социальной и психологической сюжетике романа незримо пролегают евангельские архетипы. Раскаявшийся или нераскаявшийся разбойник, ошуюю и одесную распятия Христова (Раскольников и все его двойники – Мармеладов, Свидригайлов, Лужин, Порфирий Петрович), и кающаяся блудница (Соня и ее отра-

жения – Дуня, Поля, Катерина Ивановна, Пульхерия Александровна), обсуждающие притчу о Лазаре (может ли воскреснуть из мертвых умерший и даже смердящий? – силой слова Христова и верой грешника). Ведь, согласно проповеди Христа, именно мытари и блудницы (и раскаявшиеся разбойники) первыми наследуют Царствие небесное.

Практически те же евангельские архетипы положены в основание «Братьев Карамазовых»: Карамазовы – Федор Павлович, Иван, Митя, Смердяков – целый вертеп разбойников, чающих и нераскаянных; рядом с ними – сонм не то «монахинь», не то «блудниц» (Грушенька, Катерина Николаевна, Лизавета Смердящая); с той разницей, что среди разбойников и блудниц, дискутирующих о возможности раскаяния и спасения, незаметно вырастает образ самого Христа – то через личность старца Зосимы, то в облике Алеши Карамазова, окруженного «детьми», чающими правды, то в молчаливом диалоге с Великим инквизитором (тоже своего рода разбойником и монахом в одном лице) из «Легенды о Великом инквизиторе», сочиненной Ивановым и рассказанной Алеше. Постепенное погружение читателя, сквозь хаос социально-бытовых и психологических деталей, в мир сакрального, приближение к основополагающим мифологемам христианства, расположенным «в глубине» текста, – такова сверхзадача Достоевского, мыслящего предельными основаниями мирового религиозного опыта.

В «Идиоте» Достоевский представляет еще один вариант евангельской притчи о грешниках и всепрощающем Христе, только на сей раз рядом с разбойниками (Рогожин, Ганя Иволгин, Лебедев, Ипполит и др.) и блудницами (Настасья Филипповна, Аглая) находящийся сам князь-Христос, воочью воскресший из небытия и осуществивший в реальности свое «второе пришествие», – Лев Мышкин (оксюморонность имени героя призвана показать его бессилие изменить мир, в который он пришел с намерением сделать его лучше). Крах спасительной миссии «второго пришествия» Христа, принимаемого всеми за «идиота» и в конце концов действительно сходящего с ума «от всего этого» – переполняющего мир злодейства и отступничества, представляет собой опасный интеллектуальный эксперимент, проведенный в художественной форме великим писателем, который доказывает практическую несводимость сакрального к обыденному, абсолютную несовместимость в реальности религиозного чуда и житейской повседневности, веры и социума. Мечта о спасении верой так и остается несуществимой для человечества. По сути, это весьма рискованная игра с христианской мифологией, и еще неизвестно, «работает» ли она на утверждение мифа о «втором пришествии» или на его дезавуирование, компрометацию, разоблачение (как и в «Легенде о Великом инквизиторе»).

Появившийся в разгар «Первой русской революции», в 1905 г. роман Ф. Сологуба «Мелкий бес» представлял собой ответ Серебряного века на вызов Достоевского. По сравнению с изображенной Сологубом бесовщиной бесы Достоевского, потрясающие тело России, кажутся гигантскими демоническими фигурами. На фоне

Степана и Петра Верховенских, богоискателя Кириллова самого Ставрогина и других идеологов революционного бесовства Передонов и его окружение, символически обобщенные в странном горячечном видении серой Недотыкомки, кажутся, действительно, «мелочью» российской жизни, несущественной для дальнейшего хода отечественной и мировой истории. Однако из перспективы XXI в. хорошо видно, что сологубовский Передонов возглавляет целую галерею типов, воссозданных в творчестве Зощенко, Булгакова, Платонова и многих других русских писателей 1920-х и 1930-х гг. и отражающих процесс «революционного пробуждения» масс советской России. Нечего и говорить о том, что фигура мифического Передонова, соглядатая, доносчика, завистника и добровольного активиста, стала центральной в эпоху тоталитаризма, в период Большого террора, когда из «мелкого беса» времен «Первой русской революции» выросло ближайшее окружение Волаанда.

Другой «ответ» Достоевскому прозвучал в знаковой статье Н. Бердяева, вошедшей в сборник «Из глубины» (1918) «Духи русской революции»²². Оттолкнувшись от концепции романа «Бесы» Достоевского, Бердяев попытался взглянуть на историю русской культуры XIX в. как на единый сакральный текст. Персонажами этого мифологического текста у Бердяева предстали уже не герои литературных произведений, а их создатели – русские классики Гоголь, Достоевский и Толстой. Характерно, что эпиграфом к статье послужили те же строки из пушкинского стихотворения «Бесы», что и в романе Достоевского: «Сбились мы. Что делать нам? / В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам». Русская литература в лице своих всемирно признанных столпов выступает у Бердяева как сплошное революционное мифотворчество. Персонажи и идеи Гоголя, Достоевского и Толстого, кажущиеся плодами творческой фантазии писателей, материализовались в деятели русской революции, в ее фантастические планы и уродливые свершения. Русские писатели оказываются пророками, но отнюдь не пророками божественных истин (как это преподносится в одноименных поэтических манифестах Пушкина, Лермонтова и Некрасова, обыгрывающих ветхозаветные и новозаветные аллюзии), а пророками революционной бесовщины, революционного хаоса и распада.

Особенно парадоксальным переосмыслением «Бесов» (и других романов Достоевского) оказывается поэма Блока «Двенадцать». Банда красногвардейцев, «революционный» держащая «шаг», попутно занимающаяся «грабежами», погромами, убийствами, сведением личных счетов (и все безбожно – «Эх, эх, без креста!») шествует в петроградском мраке под красным знаменем, а возглавляет разбойничью рать не то Христос, осеняющий собой невидимые гуманистические идеалы революции, в конечном счете когда-нибудь реализующиеся, не то Антихрист, ведущий своих 12 апостолов во главе легиона бесов, а вместе с ними и всю «взбесившуюся» революцией Россию –

²² См.: Из глубины: Сб. статей о русской революции. М., 1990. С. 55–89.

в адскую бездну. Низший слой культурной семантики поэмы, конечно, составляет эта смутная коллизия Христа и Антихриста, с самого начала сильно смущавшая всех читателей Блока. Наиболее пронизательным из читателей оказался русский эмигрант Д. Мережковский, увидевший в этой мифологической «*праструктуре*» Смуты «тайну русской революции»²³.

МИФ КАК «АБСОЛЮТНОЕ ПРОШЛОЕ» КУЛЬТУРЫ

Парадоксально сформулировав проблему уникальности античной мифологии (о чем говорилось в начале настоящей статьи), А.Ф. Лосев фактически предложил и способ разрешения этой проблемы. В своем итоговом труде «История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития» Лосев пишет об античной мифологической рефлексии – по меньшей мере трех уровней, складывающейся на разных исторических этапах развития античной культуры. На каждой из ступеней своего исторического развития античная культура воспроизводит принципиально иное представление о мифе и мифологии.

Первая ступень становления античного мифа называется Лосевым «дореклексивной стихией». «Началу философии в Греции в VI–V веках до н.э. предшествуют целые тысячелетия и даже десятки тысячелетий той буквальной мифологии, которой еще не коснулась никакая аналитическая мысль и никакая рациональная рефлексия. Это – буквально понимаемая, вполне субстанциальная, дорациональная и *дореклексивная* мифология»²⁴. Даже гомеровский эпос – это уже не вполне дореклексивная мифология, хотя текст поэм Гомера дает представление о том, как функционирует эта архаичная картина мира.

На второй исторической стадии развития античной культуры, которую Лосев называет «классика», происходит интеллектуальное разделение вещей и их идей как двух смысловых противоположностей. В результате в философии возобладали «смысловая, идейная, а, следовательно, также и идеальная сторона действительности». Все это вылилось в философские системы Платона и Аристотеля, ставшие вершинным итогом античной классики. «...Оба они уже достаточно далеки от буквальной архаической мифологии общинно-родовой формации. И все же как материально-вещественная, так и идеально-смысловая направленность мысли были в это время еще слишком слабы, чтобы расстаться с мифологией целиком. Мифология продолжала признаваться, но ей отводилось уже второстепенное место. <...> Но это уже не были прежние антропоморфические боги, но только более или менее абстрактные категории». «Живой и одушевленный космос», характерный по-своему и для времен мифологической архаики, Платон и Аристотель «конст-

²³ См. подробнее: Мережковский Д. Тайна русской революции: Опыт социальной демонологии. М., 1998. С. 103–108, 112–114, 131.

²⁴ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 407.

руировали его из абстрактно выделенных категорий материи и идеи»²⁵.

Третья ступень исторической динамики античности – эллинизм. В это время, подчеркивает Лосев, «начинает постепенно выдвигаться на первый план такая новая категория, которая является уже существенным единством материи и идеи, объекта и субъекта. Таким совмещением субъекта и объекта могла быть только личность, которая одновременно является и внутренней жизнью (прежде всего интеллектом) и объективным фактом, противостоящим всей окружающей действительности и вполне сравнимым с другими фактами действительности»²⁶. По существу эта революционная метаморфоза, произошедшая в античной интеллектуальной культуре, означала по Лосеву, «завершение и гибель мифологической рефлексии». «...Античная мысль стала на почву логического объединения идеи и материи, или субъекта и объекта, в одну категорию личности», а это означало, что «по неумолимому закону истории эта мысль начинала тем самым стремиться также и к своему логическому завершению, и к своему предельному обобщению».

Здесь возникало неразрешимое противоречие, которое Лосев объясняет следующим образом: «Но ведь архаический миф как раз и был предельной обобщенностью идеи и материи, причем обобщенность эта в те времена отнюдь не давалась еще логически, но существовала вполне дорефлексивно в самой действительности, поскольку мифология была пониманием мира и природы как универсальной родовой общины, а в родовой общине личность и общество различались еще очень слабо и вовсе не принципиально»²⁷. Став составной частью внутренней жизни личности, предметом интеллектуального рассмотрения как индивидуально и субъективно интерпретируемой субстанции, мифология на этом этапе своего саморазвития становилась продуктом интеллектуальной игры.

В этом отношении особенно показательны произведения эллинистического писателя Лукиана (ср. его «Разговоры богов», «Разговоры в царстве мертвых», «Прометей, или Кавказ»), где боги низводятся на уровень повседневности и ничем не отличаются от простых смертных, в результате чего сами мифологические ситуации пародируются и травестируются, и мифология как таковая становится лишь предметом иронии и сарказма; ни о какой «вере» в мифы уже не может идти речи.

В результате личностной *демифологизации* античной культуры, по Лосеву, имели место два принципиальных следствия: «Во-первых, этим самым в рефлексивной форме восстанавливалась вся архаическая мифология, когда каждая ее категория (боги, демоны, люди и весь космос) продумывалась до своего логического конца и становилась строго формулированной логической категорией.

²⁵ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 408.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 409.

А тем самым, во-вторых, при таком условии логически исчерпывалась как вся архаическая мифология, так и вся рефлексия над ней». В результате «после своего дорефлексивного и рефлексивного развития она (античная мифология. – И.К.) получала свое исчерпывающее рефлексивное построение (так сказать, *сверхрефлексивное*. – И.К.), т.е. тем самым также перестала существовать в своем буквальном виде»²⁸. Цикл развития античной мифологии замкнулся.

Сказанное Лосевым, конечно, имеет отношение не к одной античности, но и для любой последующей культурно-исторической эпохи, имеющей свою мифологию, также проходящую тот же цикл развития: от дорефлексивного к рефлексивному и *сверхрефлексивному*.

История культуры – это нелинейный, многомерный, ступенчатый процесс, в котором рождаются и дифференцируются высшие и низшие уровни смыслов и значений, которые одновременно существуют друг с другом и взаимодействуют между собой. В результате смысловое поле актуальной культуры приобретает многослойный характер и наполняется проблемами и конфликтами, вызванными взаимодействием культурных значений и смыслов, которые относятся к разным смысловым уровням и, соответственно, различным степеням семантической, функциональной и организационной сложности.

На каждом вышележащем уровне, по сравнению с предшествующим, происходит приращение смыслов, умножение значений, усложнение организации целого. «Высшее» включает в себя «низшее» как свою основу и подчиняет его себе. Любое развитие, в том числе историческое, представляет собой, в конечном счете, движение от «низшего» к «высшему», от «простого» – к «сложному». В целом это относится и к истории культуры, и к мифологии во всех ее формах и ипостасях – от архаической до современной. Другое дело, что в истории культуры, протекающей в рамках «большого времени», мифологию сменяет религия, а религию сменяет наука. Но это не отменяет того, что в фундаменте религии всегда остается переосмысленная мифология, а в «подтексте» науки находится специфически трансформировавшаяся религия, а в самой глубине культурной многослойности – реинтерпретированная в духе науки, модернизированная мифология.

Простейшим способом представить *многоуровневость* культуры является соотношение трех вытекающих друг из друга исторических ситуаций, которые фиксируются обыденным сознанием как «прошлое», «настоящее» и «будущее». Как бы ни различались между собой «прошлое», «настоящее» и «будущее» (особенно контрастно в переломные моменты истории – революций, социальных переворотов, войн), мы понимаем, что в каждый данный момент, наряду с собственно «настоящим», в той или иной форме сохраняется (продолжается) и «прошлое»; одновременно в этот же момент

²⁸ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 409.

складывается (зарождается) и «будущее», пусть еще в самых зачаточных своих проявлениях. «Прошлое», «настоящее» и «будущее» в истории культуры не только следуют друг за другом, образуя детерминистическую «цепочку» культурной преемственности, но и сосуществуют друг с другом, образуя, в простейшем случае, трехслойную структуру семантики.

Таким образом, любая культурная современность может быть представлена в виде трех уровней: «снятое» содержание (своими корнями уходящее в культурное «прошлое»); «актуальное» содержание, находящееся *in statu nascendi*, т.е. только еще формирующееся, незавершенное; и «потенциальное» содержание (исподволь подготавливающее «будущее» этой современности) – то «новое» в культуре, которое, с точки зрения современности, еще не очевидно, гипотетично. «Трехэтажная» структура культурной современности функционирует как единый механизм, или как «сообщающиеся сосуды». Любые сдвиги на одном из уровней порождают адекватные изменения на других уровнях и в целом структуры.

Нижний уровень, представленный «снятым» содержанием, является «фундаментом» всего здания; от его «прочности» и «устойчивости» зависит вся конструкция; без «опоры» на него невозможно функционирование ни «актуального», ни «потенциального» содержания культуры. «Снятое» содержание поддерживает связь актуальной культуры с ее «прошлым», с культурным наследием, со всей культурно-исторической ретроспективой. Это, так сказать, «пуповина» актуальной культуры, делающая каждую культурную эпоху звеном в культурно-исторической цепи, образующей данную цивилизацию, духовный «мост», соединяющий «настоящее» с «прошлым» (а, кстати, не «прошлое» с «настоящим»). Связь «прошлого» с «настоящим» – это генезис, порождение «настоящего», между тем как связь «настоящего» с «прошлым» – это переосмысление, переоценка «настоящим» «прошлого», его «снятие» (в гегелевском смысле).

Если представить все историческое «здание» культуры как многоэтажную конструкцию, то миф, представляющий всегда «*наинизший*» смысловой уровень культуры, выступает как «абсолютное прошлое», глубже которого проникнуть невозможно. Поэтому апелляция культуры к своему мифологическому «фундаменту», «дну» остается во все времена *смысловой константой*.

«Актуальное» содержание аккумулирует в себе всю основную проблематику, семантику и прагматику своей эпохи; поэтому во всей конструкции культуры именно «актуальное» ее содержание задает «тон» целому, формируя так называемый «стиль эпохи», определяя отношение эпохи к своему культурному «прошлому» и к культурному «будущему». Современники каждой культурной эпохи живут именно ее «актуальным» содержанием и задумываются о содержании «снятом» и «потенциальном» лишь в критические моменты, когда культурная идентичность эпохи колеблется, устремляясь то к «корням», почвенным «истокам», то устремляясь в область

исторической мечты, социокультурной утопии. «Снятое» и «потенциальное» содержания эпохи – маргинальны, они «обрамляют» «актуальное» содержание, которое составляет *смысловое «ядро»* культурного целого.

«Потенциальное» содержание культуры, в отличие от «актуального», намечает границы актуальности, а вместе с ней и границы всей эпохи; «потенциал» данной культуры как бы «нащупывает» пределы культурной идентичности, связывающей ее в смысловое единство, и «заглядывает» за «последнюю черту» эпохи, в ближайшее или отдаленное будущее. «Потенциальное» содержание культуры отвечает за развитие данной культуры, за ее превращение во что-то иное, за ее «рост» в содержательном и формальном отношении. «Потенциальное» содержание данной культуры гипотетически уже представляет «настоящее» и «актуальное» – «прошлым», а виртуальное «будущее» – свершающимся «настоящим». «Потенциал» культуры – это механизм социокультурной динамики, залог преодоления будущих кризисов и стагнаций данной культуры, поиск новых путей и перспектив культурной эволюции. Все проекты реформ и планы революций, все мистические искания и научные прогнозы, новаторство в искусстве относятся к пласту «потенциальной культуры». Приближая «настоящее» к «будущему», «потенциальное» содержание культуры отнюдь не является реальным «будущим», но лишь отношением к «будущему», его культурным «предвосхищением», «угадыванием», «пророчеством». Но это «угадывание» для становления «будущего» не менее значимо, чем его непосредственное «построение», потому что оно готовит общество к его будущему состоянию даже лучше, нежели практические действия активистов.

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. Как мы помним, 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.

Такой же троичный цикл проходит мифическое и в масштабах «большого времени» (здесь: истории мировой культуры как целого). Для Древнего мира и Средневековья характерна тотальная мифологизация реальности; для Нового времени, начиная с Возрождения и кончая модернизмом, мифическое существует как предельная смысловая конструкция, условно принимаемая на веру; наконец, в эпоху постмодерна миф становится предметом и поводом для бесконечного числа серьезных или гротескных интерпретаций и реинтерпретаций, нередко не только взаимодополнительных друг другу, но и взаимоисключающих, т.е. ведущих в своей совокупности к абсурду (таким предстает миф уже у Кафки в притчах «Прометей» и «Посейдон», что делает его классиком не только модернизма в собственном смысле, но и одним из основателей постмодернизма – наряду с Дж. Джойсом в «Улиссе» и В. Розановым в «Уединенном»).

Излагая четыре предания о Прометее: помимо первого, традиционного, согласно второму преданию, Прометей слился со скалой; по третьему – все забыли о его измене – боги, орлы и он сам; по четвертому все устали «от такой беспричинности» – боги, орлы, рана Прометея. Производимый Кафкой «перебор» версий мифа лишает всю историю «смыслового упора», превращает мифологию в бездну без «дна», и вся литературная конструкция «повисает» в смысловой неопределенности.

На 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 *дезавуации мифа*. Впечатляющие примеры этого можно почерпнуть в русской литературе XX в. – от Хармса до Пелевина и от М. Зощенко до Т. Толстой, а в зарубежной – у Дж. Фаулза, М. Павича, У. Эко, С. Рушди и др.

О.А. Кривцун

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АУРА КАК НЕМИФОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ИСКУССТВА

Привлекательность мифа для искусства несомненна и очевидна: мифологическое сознание адаптирует и объясняет сотни жизненных событийно-смысловых цепочек, насыщено увлекательными приемами развертывания сюжета, поражает интригой, возможностями интенсивных кульминаций. В мудрости мифа явлено вечное, повторяющееся как в событиях социальной жизни, так и в природе, в Космосе. Человек, преследуя задачу овладения миром, стремясь подчинить мир себе, осмыслить его, сделать понятным, создает художественное сказание, обладающее устойчивой глубинной структурой. Оперирование множеством символов и аллегорий, выражающих разнообразие пересечений сознательного и бессознательного, в итоге приводит к установлению нового равновесия в трактовке мира, к примирению со своим душевным миром, к гармонической развязке. Мифологическое сознание в искусстве не вытесняется научно трезвым взглядом на мир. В этом – подтверждение мифа как самоценной формы сознания, как неотъемлемого культурного генотипа, санкционирующего и воспроизводящего актуальные для любого сообщества духовные ценности и модели поведения. Иными словами, мифология – не только хранительница коллективной памяти, но постоянно воспроизводимый способ осмысления событий, представляющихся особо значимыми. Не случайно мифологические конструкции оживают и наполняются предельно современным содержанием в творчестве таких выдающихся художников, как П. Пикассо, А. Матисс, В. Кандинский, К. Малевич, С. Дали, М. Шагал, Ф. Феллини, Дж. де Кирико, Г. Маркес, Р. Магритт, Л. Борхес.

Вместе с тем, при всем родстве мифа и художественного творчества, природа искусства и специфика его воздействия не исчерпываются присутствием в нем мифологического начала.

В мифе выявляются специфические нарративные способы осмысления мира, миф есть средство для создания моделей «экспериментального освоения жизни», для передачи человеческого опыта и связанных с ним противоречий. Таким образом, как древнее, так и современное мифологическое мышление, желая объяснить происходящее, до известной степени занято *нахождением сюжетов*, которые смогли бы упорядочить описываемые события в осмысленно связной последовательности. В этом смысле все мифическое есть по существу *типическое*, направленное на создание когнитивно-

познавательных моделей, помогающих человеку сориентироваться в сложном мире.

Безусловно, нарратив – предпосылка художественности, но не есть непереносимое условие рождения и существования произведения. В наш век торжества функционального, прагматичного, формульного, рационально непререкаемого искусства, в попытке сохранить свою уникальную природу, как раз в значительной мере сторонится формул и композиций, построенных «по лекалу». И, напротив – усиливает такие свойства, как созерцательность, невербализуемость смыслов, незаинтересованное и бескорыстное любование. В этом контексте на первый план выступают такие свойства, которые являются для искусства предельно специфичными, не почерпнутыми из иных форм культурного сознания. Речь идет об *ауре*.

Чем привлекательна аура, каковы ее эстетические свойства? Рассмотрим истоки и особенности художественного рождения ауры, а также формы ее эстетического воздействия.

* * *

Одухотворенность произведений искусства как наиболее общее качество художественности ощущается нами через множество более частных измерений: как ток эмоциональности картины, как воздействие ее скрытой символики, как гипнотизм цвета, света, рисунка, всей визуальной архитектоники холста. XX в. породил понятие *художественной ауры*, которое тут же оказалось как нельзя кстати: стало важнейшим мерилем подлинности произведения, подтверждающим его принадлежность миру высокого искусства, более того – получило трактовку как *атрибутивное свойство* художественного творения в прошлом и настоящем.

Сегодня мы наблюдаем, как понятие ауры посягает на то, чтобы стать ведущим критерием оценки произведений искусств в разных видах творчества. Традиционные понятия теории искусства (такие как прекрасное, гармония) в оценке произведений искусства новейшего времени зачастую пробуксовывают, оказываются неадекватными. В лексикон художественной критики и искусствоведения вошли такие понятия, как *художественная атмосфера*, *художественная энергетика*, *эмоциональный удар*, *средовой эффект*, *художнический грайв*, и другие, используемые в качестве синонима понятия аура. Все перечисленные термины так или иначе фиксируют момент *эманации* художественного содержания, ощущение энергетической силы, вовлеченность воспринимающего в постижение невербализуемых смыслов картины. На понятие ауры «откликается» и весь корпус многотысячелетней истории искусства, ведь в этом понятии сфокусирована вся тотальность художественного переживания, переплетение невыразимых дословных, чувственных, символических впечатлений, для обозначения совокупности которых в теории искусства долгое время не находилось слова. Между тем, и Плотин, и Аквинский именно в этом

ключе писали о своевольной и непостижимой магии эстетического воздействия, отмечая в художественной эманации присутствие неопределимого, иррационального фермента. Кант также не раз говорил, что искусство – это то, что превышает нашу способность мастерства и превышает нашу способность осмысления. Можно предположить, что в этот момент в поле внимания мыслителей как раз находились ауратические способности искусства.

Внимание к ауре искусства за последнее столетие невероятно возвысилось также и потому, что это понятие помогло выявить и осознать демаркационную черту между уникальным и тиражированным. Развитие способов технической воспроизводимости живописных, музыкальных произведений, распространение кино, телевидения, художественной фотографии зачастую демонстрируют, как в массовом продукте нивелируется одухотворенность подлинника, как момент узнавания уже адаптированного замещает всю полноту художественного переживания. Исчезновение интимного индивидуального контакта «здесь и сейчас», обречение зрителей и слушателей на формульное восприятие продуктов творчества «по лекалу», на сложение вкуса к однотипному – все это, безусловно, знаки невосполнимой утраты ауры искусства. Современные исследователи с тревогой отмечают, что *трансценденция*, веками сохранявшаяся в опыте чувственного восприятия, исчезает.

МНОГОУРОВНЕВОСТЬ И ИНТЕГРАТИВНОСТЬ АУРАТИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Каковы истоки и условия возникновения ауры, от каких особенностей творческого письма она зависит? Отвечая на этот вопрос, соблазнительно воспользоваться уже устоявшейся в теории искусства дихотомией преимущественной «пластичности» или «живописности» художественного языка и обнаружить поле обитания ауры там, где более явлена красочная стихия произведения, подминающая под себя начала сюжетности, повествовательности, прямой событийности. Интуитивно мы понимаем, что, скажем, ауратичность К. Моне гораздо сильнее, чем ауратичность Ф. Леже. Также как и в произведениях И. Левитана или В. Серова гораздо больше простора, домысливания, атмосферы, чем в полотнах В. Перова или В. Маковского, заземленных на жанровой социальной тематике. Вместе с тем острая сюжетность таких картин, как «Иван Грозный и сын его Иван» (1885) И. Репина или «Боярыня Морозова» (1887) В. Сурикова вовсе не лишает их сильной ауры. Значит, дело не только в триумфе цветущей живописности. Событийность в выше-названных полотнах схватывается мгновенно. Однако глаз продолжает «эмоционально ощупывать» картину. Изнутри бьет какой-то неутомимый источник, магнетический и завораживающий, что-то продолжает входить в наше восприятие, усиливая начальное впечатление, простирая его в бесконечность.

Может быть, предположить, что аура обитает там, где дерзкая и свободная кисть мастера наполнила пространство холста движением, динамической энергетикой, где богатство цветосветовых отношений сделало значение самого рисунка более нейтральным? Однако и здесь есть возражения – вспомним «Любительницу абсента» Пикассо (1901): сильный ток напряжения, оцепенение, состояние колоссальной внутренней концентрации модели создает именно рисунок – предельная сжатость позы, накрепко закрученная линия рук в сочетании с лапидарностью цветового решения. То же самое можно сказать и о графических работах Рембрандта: его портреты и пейзажи в отсутствие колорита излучают сильную ауру, наполнены щемящей тоской, волнением, вереницей тревожных мыслей о человеке, его одиночестве, судьбе в необозримом пространстве мира.

И тем не менее, размышляя о разных ликах ауры в истории искусства, можно мысленно разделить произведения по уровню ауратического воздействия: одни художественные решения исполнены особого магнетизма воздействия и подолгу не отпускают нас, а другие – не менее технически совершенные – открываются сразу, не оставляя после себя особой загадки и тайны. По-видимому, имеется связь между типом художественной выразительности и способностью произведения быть ауратичным. Однако невозможно указать на «обязательные» и «достаточные» приемы ауратического письма – ведь всякий раз, находясь под властью переживания, мы ощущаем особую конфигурированность многоуровневых средств воздействия картины.

В картине В. Сурикова «Меншиков в Березове» (1883) зритель пронизывает колоссальное напряжение, исходящее от крупной личности, внешний вид жизненной катастрофы в контрасте с противодействием несмирившегося духа. Несомненно, что в картине схвачен миг, побуждающий изображенное состояние *к развитию*. Пожалуй, в этом и коренится сила произведения: зрителя поражает не столько апогей самого события как «детонатора» эмоциональности, сколько тлеющая энергия следа этого события, разворачивающаяся в собственных нарастающих фазах. Вовлеченность в интенсивную медитацию тем сильнее, чем больше в картине *молчания*, подразумеваемого и невыразимого содержания. При условии, конечно, что это молчание порождает такое богатство противоречивых состояний, которое невозможно свести к известным понятиям, передать словами. Очевидно, такого рода «общее чувство», в котором растворены детали и сообщает главную краску художественному впечатлению. Эмоциональность полотна нагнетается таким образом, что главное действие свершается в невидимом. Художник изобрел косвенные приемы, дающие толчок домысливанию, центр интенсивности переживания переселяется во внутренний мир зрителя. Пожалуй, неуспокоенность и притягательность такого рода «ауратической памяти» играет решающую роль в том, хотим ли мы вновь пережить встречу с произведением.

При этом, по-видимому, обычное эмоциональное воздействие искусства не тождественно ауратическому. Ведь эмоциональный удар может быть сродни «гормональной вспышке», как, например, это описано у Г. Гессе. Один из персонажей его романа «Степной волк» музыкант Пабло восклицает:

Если я держу в голове все произведения Баха и Гайдна и могу сказать о них самые умные вещи, то от этого нет еще никому никакой пользы. А если я возьму свою трубу и сыграю модное шимми, то это шимми, хорошее ли, плохое ли, все равно доставит людям радость, ударит им в ноги и в кровь¹.

Однако сама по себе эмоциональная вспышка, произведенная художественным текстом и не влекущая за собой следа, моментально забывается. Таковы, к примеру, большинство картин новейшего искусства, ориентированные на самоцельный эпатаж разными способами, бьющие на инстинкт, вызывающие почти физиологическую реакцию.

Ауратично такое эмоциональное воздействие, которое длит себя и после окончания восприятия произведения. Сюжет может забыться, действующие лица – спутаться, однако в воспоминании остаются особые краски переживания, окутывающие состоявшееся впечатление. Когда мы ощущаем, что в природе данного художественного предмета укоренено нечто неизъяснимое, непередаваемое.

Обратим взор к известной картине Ж. Бастьен-Лепаж «Деревенская любовь» (1882), совместившей жанр портрета и пейзажа. Рассматривая ее, почти ничего нельзя сказать о происходящем. Лица девушки, оперевшейся на изгородь, не видно, она стоит к нам спиной. Рядом с ней – деревенский парень, в позе и во взгляде которого – смущение. Неловкость обоих подчеркивает композиция: фигуры расположены так, что девушка и парень почти не видят друг друга, смотря в разные стороны, при этом почти соприкасаясь плечами. Она вертит цветок, он – чистит ногти. Поза ожидания, поза «отложенной инициативы». Кажется, что воцарилось молчание. Контраст между важностью момента и кажущейся нерешительностью, смятением обоих дает толчок и беспокойству зрителя. Видно, что эта встреча должна что-то решить: ожидает ли двоих большая жизнь или же – это разговор перед расставанием. Клонящийся к закату вечер нагнетает неясные сполохи чувств. Безусловно, это произведение с «открытым исходом», насыщено столкновением противоречивых воображаемых линий. В холсте соединяются два разных измерения: «короткое теперь» и «бесконечное завтра». Что бы ни ожидало впереди обоих – картина передает значительность состояния, протекающего здесь и сейчас, его не отпускающую антиномичную напряженность. Сам автор полотна, как кажется, не выражает никакого отношения к происходящему, зримо воплощена максима: произведение не должно нас чему-то поучать, но должно заставить сильнее биться сердце. Несомненно, что здесь художнику заурядной деревенской сцены удалось совершить

¹ Гессе Г. Избранное. М., 1977. С. 321.

прорыв к трансцендентному. Эта картина еще раз подтверждает: аура вспыхивает в тех холстах, где *качество претворения темы дает толчок к более широким обобщениям «поверх сюжета»*. Сам по себе момент заразительности настроения, многозначности излучаемой атмосферы, вовлеченность в сильно резонирующее «силовое поле» картины становится самодовлеющим, выступает как ценность.

Пожалуй, в связи с вышеприведенными примерами правомерно интерпретировать природу художественного переживания в двух планах: с одной стороны, это могут быть сугубо *коммуникативные эмоции*, сопровождающие постижение сюжета. И напротив, акт художественного любования, эстетической магии может быть наполнен эмоциями *нефункциональными*, заставляющими не столько вникать в действие, сколько побуждающими к бескорыстному созерцанию, воспаряющему над повествованием. Именно второго рода эмоции, выражающие непередаваемое словами состояние, сохраняющиеся и после контакта с произведением, и есть ауратические. Другими словами, аура рождается, когда сила *созерцательного* отношения к картине перевешивает силу *познавательного* вопрошания. Когда качество *визуальности как таковой* побеждает ступень сюжетности в искусстве, поднимается над уровнем повествования. Ведь впитывание и освоение языка визуальности тоже ориентировано на особое оформление нашего опыта во времени, однако не рассчитывает и не подгоняет время так, как это делает сюжетное повествование, торопящееся к финалу. Визуальность как таковая замедляет время или даже его останавливает. По своей природе она располагает к созерцательности. Именно поэтому «ауратически выигранны» произведения, устраняющиеся от изображения непосредственно кульминации действия и тем самым открывающие возможность домысливания, возбуждающие язык «интенсивного молчания», ток тлеющей энергии. От этого у ауры – всегда матовая, а не яркая окраска. Аура рассеивается, тотально заполняет пространство произведения, однако не фокусирует смысл, а *предвещает и нагнетает* его.

Можно заметить, что доминанта событийности в картине всегда ориентирована на моментальную передачу высказывания. Сюжетные ходы возбуждают интерес, внимание обостренно впитывает свершающееся действие. Однако этот уровень – лишь предпосылка рождения ауры. Ауратическое переживание вспыхивает тогда, когда произошло совмещение композиционных, красочных, событийных, ритмических и иных импульсов картины, нарушающее логику одномерности и предсказуемости, когда воцарилась противоречивость. Когда поверх сюжета родилось некое «общее чувство», безотчетная установка, открывающие возможность для интегративного постижения всей невыразимой гаммы переживаний.

Художник всегда хорошо чувствует способность ауры к «результатирующему воздействию». Ее возможность итожить действие, наделять его обобщенным смыслом, сообщать выражению

определенную окраску. Подобные свойства ауры особенно хорошо ощущаются в киномузыке и музыке к театральным спектаклям. Конкретика произошедшего может стереться, однако в воспоминании благодаря ауре киномузыки остаются сильные краски пережитых состояний, сопричастности произведению.

В сложном полифоническом кинофильме «Вавилон» (2006, реж. А.Г. Иньярриту) в одном из центральных эпизодов картины поверх действия, за кадром врывается песня мексиканской певицы. В повествовании, насыщенном множеством людских судеб, с параллельными линиями, сложными событийными пересечениями в разгар народной свадьбы на фоне мельтешения лиц, яств, танцев – вдруг над всей этой суетой воспаряет хрипловатый женский голос пронзительной силы, в котором – воля, чувственность, гнет разочарований. Тут же меркнут и становятся кукольными большинство пронесшихся на экране жестов, нелепых поступков, случайностей. Картина всего происходящего резко укрупняется и замирает. Могучий голос, поднимающийся над призрачностью побед и поражений, моментально придает течению сюжета совсем иной масштаб. Точно найденные интонация, тембр, в которых глубина и непобедимость, привносит в течение фильма важное вертикальное измерение: возникает отстраненный взгляд на мир с огромной высоты, приходит иное, мудрое понимание сокрытых пружин в неостановимом потоке бытия с ребячливостью людских желаний, несостоятельностью надежд, столпотворением рождения и смерти. Сила и глубина этого саундтрека картины заставляет зрителя замереть, дает ему редкую возможность задержаться на той стадии «непосредственных показаний чувств», за которой уже следует отстраненный анализ. Важно и то, что вспыхнувшая в этом фрагменте аура организует все последующее течение фильма, позволяя зрителю ощутить развитие представленной здесь экспозиции Бытия. Делая возможным и реальным наше непосредственное погружение в состояние мира *до* всякого суждения. Этот пример подтверждает свойство ауры как инструмента, интегрирующего процесс восприятия.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПАНТЕИЗМ. САКРАЛИЗАЦИЯ ВЕЩНОГО МИРА В ИСКУССТВЕ

Художественная реальность – это реальность, которая больше себя самой. В этом известном тезисе акцентировано свойство одушевленности любой вещественности в искусстве, богатство ее подспудных смыслов. Здесь открывается путь к трудному и почти не исследованному вопросу: какого рода «валентность» проявляют сами по себе свойства изображенной природы вне художника? Обладают ли эстетической интенцией предметность, вещественность и шире – визуальность как таковая до их воссоздания в искусстве? Как известно, интенциональность традиционно рассматривалась как признак человеческого сознания, а не как свойство вещи. Творческое сознание сегментирует реальность, населяет художественную пред-

метность по своему усмотрению и добывается «говорения» последней. Понятие художественной интенции как особой направленности сознания, как особой чувствительности автора к одним сторонам мира и нечувствительности к другим коррелирует, можно сказать, с понятием «амплуа». Иными словами, каждый художник подбирает только «свое добро». Поистине, невозможно одному художнику украть у другого замысел, намерение, идею – ведь все перечисленное получает пластически-смысловое выражение лишь как модус индивидуального чувствования, как отражение бытия в мире данного человека, его личности и судьбы.

Можно ли говорить об «эстетической интенциональности» самих по себе образов природы? По-видимому, да. Такая интенциональность исходит от изначальной естественности и спонтанной свободы любых природных стихий, пробуждая в смотрящем основополагающее чувство мира и богатство его состояний. Художник помещает в раму не случайное, а глубоко выношенное, прочувствованное, продуманное. Следовательно, явленное нам на холсте – есть результат авторского выбора, итог специального сегментирования реальности художником в таком ключе, в каком эта реальность способна явить заложенный в ней смысл. Любой предмет природы, высвеченный художником, в известной мере приносит нам послание из глубин, выступает как завершение Природы, пробуждает понимание человеком своей укорененности в Природе. Когда искусство дарит представления о «великих образах», предлагаемых нам *небом, ночью, землей, горогой, морем, светом, тенью* – эти великие образы не говорят о чем-то фиктивном, вымышленном; они пробуждают в нас до-реальное, представляя реальное в его архетипических упорядоченных художественных формах. Великие образы становятся посредниками между человеком и Природой, обеспечивают связь чувственности с миром. В этом смысле можно говорить о «художественном пантеизме» как атрибутивном свойстве любого изображения.

У французского композитора Эрнеста Шоссона есть знаменитая «Поэма любви и моря» (1882). Примечательно, что наш язык не выговаривает иные словосочетания, например, «Поэма любви и леса» или «Поэма любви и гор» – такие связи в нашем сознании не складываются. Человеческая любовь оказывается соприродной морской стихии. Мерцание бликов на море, непостоянство состояний покоя и волнения, приливов и отливов, чередование глубины и нежности, аффекта и бури – все это как нельзя более говорящий язык для передачи любовного чувства. Получается, что свойства природной стихии как бы выключают воображаемые образы из субъективной сферы. Иначе: кажется, уже сама природа, а не только сам человек предается воображению. В случае Шоссона нам дана *художественная видимость явления* (моря), *которая входит в сущность самого явления*. Так, природная аура-тичность моря позволяет воображению из посредника восприятия превратиться в само изначальное, его источник.

Тем самым, переживание природных свойств разных стихий включает в себе имплицитный смысл. Обнаруживаемая здесь ху-

дождевиком связь с объектом протягивает нити к бесчисленным горизонтам человеческих состояний и мыслит неизмеримо больше «вещей», на которых задерживается. Налицо особый феномен искусства, когда возникает не просто перенесение состояний сознания на бытие и, тем более, не сведение образов природы к состояниям сознания, но обращение к сфере художественной субъективности, которая оказывается «объективнее самой объективности».

Как уже отмечалось, особый интерес представляет размышление над вопросом – «искрит» ли сама вещь вне вопрошающего, вне взыскующего взгляда художника? Если принято говорить о причастности вещи к глубине онтического, если в ее телесности и материальности мы видим проявление чистых и первоначальных первоэлементов мира, то можно ли сделать вывод об изначальной эстетической наполненности вещи? Как известно, и вне искусства созерцание вещи рождает переживания и эти переживания кажутся нам неслучайными, воскрешают смыслы о противоречивой целостности мира. Ракурсы созерцания любого натурального предмета тянут воображение к глубинам вечности, к ощущению единой основы и непреложности бытия.

В сочинениях средневекового мыслителя Бонавентуры часто встречается такое латинское понятие, как *per vestigium*, означающее «по следам». У теолога-неоплатоника оно трактовалось как созерцание *сакральных следов в чувственных вещах*. Связывая последние воедино, по мнению Бонавентуры, можно достигнуть мгновенного созерцания – *in vestigio*. Кто же способен видеть *след вещи* и как «правильно» его разглядеть и претворить в искусстве, сдерживая собственную непроизвольную манифестацию субъективного?

Неслучайность вещественности, вовлеченной автором в сферу изображения – уже есть знак интимной связи, устанавливающейся между художником и той предметностью, которая его волнует. Перекочевывание одних и тех же образных мотивов из произведения в произведение – тому подтверждение. Нетрудно увидеть, что первый и последний импульс творческого делания – это *токи любви*, которые ощущает художник и которые побуждают его к многочасовому собеседованию с вещью, взаимному диалогу и созерцанию природы. Безусловно, эти токи любви чувствовал и выразил Ван Гог, создавая картину «Ирисы» (1889). В композиции картины (взгляд на поляну переплетающихся ирисов сверху, на картине не видно неба), в геометрии параллельных и отклоняющихся стеблей, в легкой подвижности светло-бирюзовых листьев, в красных бликах земли, написанной тревожной кистью и словно причесанной ветром – фирменные знаки руки Ван Гога. Можно сказать, что «самость художника» видна в этой картине не менее, чем одухотворенные им ирисы. Старание и субъективная симпатия художника создала красивую композицию. Но не получились ли в итоге цветы с «приписанными» им свойствами? Пожалуй, в сфере искусства такой вопрос неуместен. Да, то, что разглядел в ирисах Ван Гог – не разглядел и уже никогда так не повторит никто другой. Однако то,

что извлек из этой вещественности Ван Гог – не исчерпывается его субъективностью.

Отметим здесь важнейшее свойство: тонкие градации чувствительности художника, которые превосходят восприятие и воображение обычного человека. На эти импульсы чувствительности и откликнулась такая вещественность, которая в этот миг для Ван Гога желанна, органична, которая несла в себе ростки именно той эмоциональности, что смогла войти в полный резонанс с ощущением художника. Любой творец с бескрайним спектром восприимчивости выступает в культуре, безусловно, уже не только гласом самого себя, но и глаголом Универсума. В его тонкой индивидуальной организации – одновременно и вся совокупность чувственности его современников, однако у последних она пребывает в «свернутом виде», в виде чувств-зародышей. У творца же *космос входит в состав человека*, он весь – в художнике. Поэтому увиденное автором с удовольствием «присваивают» и зрители картины, которых мастер отныне наделяет новым зрением, новыми градациями чувствительности.

Здесь и коренится ответ на вопрос – «искрит» ли вещь сама по себе. Феноменологическое понимание бытия² предполагает, что для рождения нового смысла должны встретиться два полюса – объект и субъект. Вся глубина мира проговаривает себя и делает себя видимой только через человека, когда у последнего под влиянием *вызова вещи* вспыхивает особое смыслоформирующее отношение сознания. Нетронутый художником предмет до поры до времени остается чистым *полаганием*. Когда же возникает отношение, акт реализации отнесенности к предмету – последний под натиском этого интереса обнаруживает в наглядном созерцании невидимые прежде свойства.

При этом в своем художественном вопрошании индивидуальное сознание никогда не исчерпывает предмет целиком: явится другой художник и другими предстанут ирисы – в них обнаружится и незнакомая прежде фактура, в них будет вписано новое настроение и звучание. Художественное переживание оживляет чувственный материал и в этом оживлении оно предстает как непрерывная вариация, как неустанный поток феноменологического бытия с его актуальными и потенциальными фазами.

В этом плане встречи сознания и предмета в искусстве и их приключения – бесконечны, ибо в каждый полюс – в чувственность художника и в бытийное полагание вещи – вписано все мыслимое богатство бытия, открывающееся вопрошанию-взгляду. Поистине здесь у каждого возможного смысла будет праздник рождения.

² Теоретически воплощенное в развернутых концепциях немецких и французских философов XX в.: М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти, Э. Левинаса, М. Дюфренна и других, видящих сущность искусства в действительности художественного творения, схваченного непосредственно. (Согласно Хайдеггеру – в онтологии *Dasein*.)

Интенциональное «внимание ума» художника всякий раз находит неповторимый, исторически уникальный контакт с интенциональным «волением» готовой открыться вещи. Это постоянное напряжение между человеческой реальностью и вызовом мира, их нераздельность и, вместе с тем, взаимную несводимость можно оценить как неизбежную и исторически продуктивную: каждое поколение «метит» культурными формами свое время и в этих пометах прочитываются его неповторимый профиль, модусы надежд, идей, настроений. Такая художественная оформленность натуры не случайна, а есть процесс самопознания человечества: ведь всякий раз художник предлагает нам такую новую видимость вещи, которая входит в сущность самой вещи.

Точно схваченный художником природный образ всегда таит в себе то, что можно назвать «взрывом присутствия». Так мы становимся свидетелями, как любая интеллектуальная конструкция в конечном счете заимствует стиль и масштаб своей архитектуры из чувственного опыта. Чувственность мира превращается в интенциональность мира. Чувственность отсылает к изначальному впечатлению, к исходной точке непосредственного отклика смотрящего, к правде «здесь и сейчас». Тем самым художественное претворение вещественности природы способно тонкими приемами разрушать «врожденный догматизм» человека. Онтологическое предчувствие мастера, черпающего свои образы из природных истоков, постоянно очаровывает его. Такое искусство, соединяющее ауру вещи с аурой художественного видения, в широком смысле выступает как *забота о бытии*. По той причине, что подлинное отношение с Другим оказывается здесь пробуждением потребности не в обладании, а в творчестве, в расположенности, в слушании и только посредством этого – в самоутверждении.

Сама терминология – «причастность», «приобщение» к ауре акцентирует некую сакральность в толковании ее природы. Аура в своем неповторимом качестве – всегда нежданна, условия ее рождения непредсказуемы, и все эти характеристики позволяют мыслить зону ауратического как зону *предельного*, пограничного, проблематичного, загадочного.

Сразу возникает желание увидеть апогей ауратического в символическом искусстве, однако такое заключение было бы преждевременным. Сила художественного претворения символистов в живописи, поэзии, литературе, драматургии – в их умении потенцировать рождение воображаемого мира «за», «по ту сторону» чувственного бытия, гипертрофируя механизмы рефлексии, приемы метафорического письма, художественного перенесения, все виды тропа.

В этом плане можно сказать, что символисты, добываясь высокой содержательности, соперничая с философским письмом, в определенной мере *запечатали* чувственный мир. Поэтому парадокс состоит в том, что когда в символистском искусстве постигаешь смысл сквозь какую-либо вещь, ты уже не можешь пользоваться ею

самой (!). Между тем, как свидетельствуют все вышеприведенные иллюстрации, несомненна связь ауры с гипнотичностью вещественных, физических свойств произведения. Поэт произнес несколько слов: «Серебро и колыханье сонного ручья» (А.А. Фет) – и тут же возникла атмосфера. Вслушиваясь в эту фразу, мы ощущаем, что в выразительности явленной поэтической вещественности укоренено нечто неизъяснимое, непередаваемое. То есть, с одной стороны, ощущаем излучение, оказываемся внутри этого эмоционального поля, но без возможности кристаллизовать это переживание в понятие – переданное поэтом состояние ускользающе, текуче, эфемерно. Требуется вживания в него, сосредоточенности на нем.

Именно оттого, что поименование вещи на другом языке неизбежно ведет к соскальзыванию в иную фонетику слова, в художественном переводе рушится все обаяние изначального источника. С точки зрения сохранения ауры, безусловно, поэзия не может быть переводима. Аура привязана именно к данному языку. Ксения Старосельская вспоминает, как в издательстве опытные переводчики сверяли английский перевод «Анны на шее» – сделано было все точно, лучше не скажешь. Но – что-то выпарилось из оригинала. Отсутствовало именно то, за что мы любим Чехова³. То же самое можно сказать и о невозможности перевода оперного либретто. Выразительность вокальной интонации сочиняется композитором в расчете на ее озвучание посредством определенных гласных и согласных, наличия нужных слогов в слове и ритма всей фразы. Множество черновиков и набросков отвергались автором именно потому, что не рождалась гипнотичность фонетического звучания. Поэтому невозможно, чтобы сегодня оперы Беллини или Вагнера исполнялись на русском языке, как недопустим и обратный перевод русских опер на европейские языки. Игнорирование музыкально-фонетической целостности источника подобно репродуцированию живописи с существенным искажением в цветопередаче. Ни о какой ауратичности подобного результата не может быть и речи.

Можно ли устраниться в языке от символического начала и не утратить при этом нечто существенное в искусстве? Пожалуй, сильное внимание к ауре произведения – есть как раз следствие исторически ощущаемого предела в художественно-символическом «зондировании» мира. Художественные тенденции, создающие сильный *магический эффект* произведения как раз и родились как ответ, как компенсация восполнения недостаточности в символическом означивании вещи.

Разумеется, коррелят между видимым и невидимым в творчестве всегда различен. Сохраняя постоянство совмещения чувственного и символического начала, в каждую новую эпоху искусство говорит с нами разными способами. Именно об этом повествует язык разных стилей и художественных направлений. Ясно, что к примеру, такой фильм, как «Париж, я люблю тебя» (2006) – не мог быть

³ Подробнее см.: Иностранная литература, 2008, № 6. С. 112.

создан столетием и даже полстолетием ранее. Это фильм настроенный, интонаций, состояний, легких касаний. Каждый из двадцати режиссеров, авторов фильма, в течение пяти минут стремится завоевать внимание и симпатию зрителя, но не событийностью, которая претендовала бы на самоцельность. Фильм насыщен тонкими приемами, передающими невыразимое – флюиды между людьми, однако без претензии на символические обобщения, на притчевость. В итоге зритель переполнен едва уловимыми намеками и смысловыми скольжениями. Оказывается значимым каждый взгляд, пауза, поворот головы, произвольный жест, едва заметная улыбка, неясная тревожность, тихая надежда – только такие легкие движения едва выраженных, затеплившихся, зарождающихся чувств. Сложные опосредованные модуляции внутренних состояний героев – словно разные регистры тембровых звучаний; зрительское восприятие может их связать, а может и не связывать. Фильм исполнен множества зарисовок, единственная ценность которых – в их ауратичности, в тонком репродуцировании неопределимых и неадаптированных состояний.

Всегда, в любые эпохи продуктивно, когда в произведении ощущается подобная игра между внешним и внутренним. «Я не знаю, что предпочесть – красоту изгибов или красоту намеков?», – восклицал столетие назад американский поэт Уоллес Стивенс. Не знает этого и играет с взаимопереходом этих начал и современный художник. Художественные решения могут отойти в прошлое, а наваждение, воодушевление, аффект, порожденные *следом вещи*, ее одухотворенным творческим претворением остаются.

* * *

Выразительный пример стремления художника очистить путь к самим предметам как «непосредственным данным» представляет творчество Сезанна. Действительно, вещественность картин Сезанна – это первозданное бытие. Бытие чистое, простое и, вместе с тем, взрывное в своей неопровержимой, упорствующей очевидности. Сезанна никогда по-настоящему не увлекала ни история, ни миф, ни экзотика. Картины Сезанна наполнены созерцанием в самом высоком смысле слова. Но это – не созерцательный покой художественной иллюзии предшествующих классиков. Станковизм Сезанна с его сосредоточенным желанием представить «истину в живописи» был по-своему претворением пантеистического чувства предметного мира.

Любовное овеществление, опредмечивание живописного произведения чуждо у Сезанна всякой натуралистичности. Один из самых тонких живописцев своего времени, Сезанн сохранял пиетет перед сложным, многослойным «музейным письмом»; и вместе с тем в натурных картинах художника, работающего «без культурных посредников», просвечивает глубина как бы впервые открывшегося смысла. Бурная одержимость Сезанна, рвущаяся наружу страсть отзывается на полотнах почти лихорадочным напряжени-

ем, серьезностью, мощью пейзажей, натюрмортов (картины: «Дом в Жа де Буффан» – 1887; «Натюрморт с фруктами и графином» – 1989). Природа обнажает здесь те свои качества, которые вырывает у нее своеобразный темперамент художника.

Много написано о тяжелой «медвежьей» повадке Сезанна, его упрямой силе и прямоте, делающими излишними заботы об оригинальности и о том, как понравиться зрителю. Так и его картины источают непреходящие состояния: в изрезанной холмами равнине, зеркальных бликах воды, красноватых почвах, насыщенности зелени – приметы вечности, устойчивости, непреложности природного бытия. Счастливое сопряжение прочности и надежности характера художника с привлекающими его мотивами, обнажило в последних такую особенность, как отрешенное величие (картины: «Дорога в Понтуазе», 1875; «Гора Сент-Виктуар», 1904). Художник словно стремится стереть с фигур, вещей и пейзажей быстротечные и переходящие мгновения, и отсюда – тот удивительный эффект правдоподобия, сплавленного с мистической символикой; умение обнажить суть изображенного в едином пластическом приеме, сжать в лапидарном усилии повышенную выразительность.

Изображенный Сезанном мир пребывает во внутренне напряженном покое. Активности цвета, идущая от природы, в движении кисти художника многократно усиливалась, обнажая подспудную энергию вещи, ее напряженную и самодовлеющую материалность. Момент «замирания» и молчания – атрибутивные свойства картин художника. Аура его полотен присуща благородная сдержанность и магия значительности как знак усмирённой воли, свободной от всего случайного и необязательного. Воспринимающий Сезанна зачарован чувственным, испытывает свою со-субстанциальность с природой, возвращается в место истока, переживает полноту бытия.

Если культурная речь предшествующих поколений зашла в тупик, значит, надо попытаться обнажить голос самого Бытия и приникнуть к нему. Эта «сезаннистская идея», несущая обновление приемам живописного письма, воодушевляла в начале XX в. многих зарубежных и русских мастеров. У художников первых десятилетий нового столетия усилено внимание к стихийному, природному и даже «дикому» как альтернатива «сочиненности» не выдержавших испытания идеалов, как стремление преодолеть любые иллюзии прошлого. Аура произведения искусства ищется не столько в изобретательности стилеобразующих приемов, сколько в открытости навстречу потоку жизни, вбиранию в себя ее запахов, витальности, сочности, изначальной грубоватости, нарочитой неумелости.

Знаменательно, что уже в полотнах импрессионистов и знатоков, и публику влекло, прежде всего, не действие, а зрелище живописной фактуры. Так, описывая впечатление от «Руанских соборов» Клода Моне, Казимир Малевич высказывает характерное суждение: «Весь упор Моне сведен к тому, чтобы вырастить живопись, растущую на стенах собора», цветовые пятна на котором «шеве-

лятся, растут бесконечно» (курсив мой. – О.К.)⁴. Здесь явлен взгляд на живопись как живую, органично растущую благодаря пронизательной кисти мастера, сосредоточенной на витальном ощущении мира. Аура ищется и находится не в тех произведениях, что силятся объяснить или переустроить мир, а в тех, что стремятся *углубить нашу включенность в бытие*.

Проникновение в подспудную жизнь предмета как предпосылка «художественной сакрализации» вещи возможно при двух условиях: если нет намека на натуралистическое претворение вещи «без человека» и, с другой стороны, если автор удержался от субъективного, случайного воссоздания предметного мира. В этой связи можно оценить как вполне показательный назревший в начале XX столетия конфликт между двумя тенденциями: тяге в искусстве к тому, что уже создано культурным опытом, что есть сумма культурных преломлений, идей, находок и, с другой стороны – усиливавшемся интересе к тому, что существует как незамутненная, достоверная данность вне опосредованных толкований культурного сознания. Такое разделение творческих пристрастий нашло отражение и в дифференциации художественных течений. В России это наиболее явно выразилось в одновременном сосуществовании столь непохожих направлений как мирискусники, с одной стороны, и московская живописная школа начала XX в. – с другой. В эстетике Петербургского «Мира искусства» непосредственности москвичей «противостояла тяга к культуре, к музейной «насмотренности», контрастом к почвенности являлось осознанное западничество или европеизм, а антитезой живописности – мирискусническая привязанность к графике, ставшая на долгие годы творческим признаком целого направления», – так обозначает эту дихотомию Г. Поспелов⁵. И одна, и другая школы искали пути обретения энергетики произведения на разных художественных основаниях. Справедливым будет отметить, что язык искусства к началу XX в. имел достаточно ресурсов, чтобы суметь обеспечить развитие выразительности картины в двух непохожих направлениях: как в опоре на плотность культурных коннотаций, так и в опоре на максимальное доверие природе во всех спектрах ее чувственности и неистошимой жизненности.

Радость живописного делания, отличающая картины Н. Гончаровой, М. Ларионова, И. Машкова, П. Кончаловского, А. Лентулова, Р. Фалька, их пристрастие к любованию вещественностью, к активизации звучания самих предметов даже породило в первые десятилетия мнения о *натюрмортизации* всех жанров живописи. Уходит желание и надобность передавать в картинах событийность – достаточно попытаться в самодовлеющей материальности предметов воспламенить их субстанцию. Художники словно упражнялись в творческой интерпретации философского тезиса: всякое развитие есть

⁴ Малевич К. О новых системах в искусстве // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 218.

⁵ Поспелов Г. Бубновый валет. М., 2008. С. 10–11.

углубление в начало. Вместе с тем, неподвижности мотивов мастеров противостояло их «живописное движение». Яркое подтверждение тому – «стремляющаяся» кисть Н. Гончаровой, упруго-чувственная красочная кладка П. Кончаловского, цветущая декоративность А. Ленгулова. В творческих открытиях «Бубнового валета» и группировавшихся рядом с ним художников явлено стремление прорваться к бытию через заслоняющие его бастионы рефлексии, понятийности, знаковости. Художник ставит цель разбудить забытый перцептивный опыт, отыскивая естественное единство с миром. Вопрошание глаза есть один из видов вопрошания мира. В тактильном ощупывании вопрошающий и вопрошаемое максимально близки друг другу. Такое восприятие не полагает вещи, а живет вместе с ними.

Эволюция московских мастеров шла по направлению к большему обнажению приема, к активизации цвета, эмансипации живописного слоя. Гончарова любит работать с крупными красочными массами, передавая через свойства живописи удесяттеренную природную мощь своих моделей и предметов. Сцены собирания хвороста, сбора плодов походят на картинах Гончаровой на торжественные и монументальные обряды. Неуклюжие и приземистые фигуры, похожие на скифских «баб» ведут свои тяжеловесные хороводы. Торжественность обрядового действия, его мистериальность у художницы не гнетущи, они наполнены благоговением ко всему живущему, есть знак безусловного притяжения мира («Зима. Сбор хвороста» – 1911; «Продавщица хлеба» – 1911; «Хоровод» – 1910; «Сбор плодов» – 1908). Картинам Гончаровой присущ медленный ритм свершения действия: сосредоточенная продуманность кисти, тугие и вязкие краски – все это авторское шаманство сродни заволаживающим тусклым густкам примитивной энергии, исходящей от ее угрюмых фигур.

Колоритная и свежая провинциальность сюжетов, свойственная большинству полотен М. Ларионова, сообщает им энергетическую открытость, ощущение живописной свободы. В таких его работах, как «Отдыхающий солдат» (1911); «Казак» (1911); «Развод караула», (1910) угадывается сгущенная и подспудная сила; здесь явлена полнота живописного азарта художника, заразительность его мироощущения, так привлекающая зрителя.

У П. Кончаловского в цикле его южнофранцузских (сиенских) полотен (1911–1913) властвуют прокаленная земля, ее иссушенная крепь, могучие камни старинных аббатств, плотные стены архитектурных сооружений, укорененные в скалах кроны зеленых деревьев. Размеренная поступь кисти художника через углы и изломы тщательно возводит в нерасчленимом единстве всю ту фактуру, которая составляет неистощимую жизненность природы, ее незыблемо отложившийся остов («Сиена. Порта Фонтебранда», 1912). Уже упомянутый прежде такой признак ауратичности как «замирание времени» здесь явлен сполна.

Триумф материи и плоти, радостного и сочного живого мира природы с особой силой выражен в натюрмортах художника. («Хлебы

на фоне подноса» – 1912; «Хлебы на синем» – 1913; «Персики» – 1913). Здесь не просто постоянство характерного для художника мотива свежего душистого хлеба с румяной корочкой, но умение Кончаловского усиливать магнетизм натуры фактурой и плотностью мазка, сочностью краски. Выразительная лепка всевозможных караваев и калачей, доставляющая удовольствие глазу, создается ухарским и дерзким напором кисти мастера, наслаждающимся на полотнах заразительной и самодовлеющей материальностью. Живопись переполняется сочностью, весом, внушает ощущение вкуса и запаха, ощущение тактильного прикосновения. Зритель испытывает искомое состояние дикарски-наивного любования вещами, растворения в них.

Столь же показательны в умении добиваться концентрации подспудной энергии, «сакрализации» вещи – колоритные и самодовлеюще-чувственные холсты И. Машкова, Р. Фалька, А. Куприна.

У всех этих мастеров мы обнаруживаем не спор кисти с образным строем картины, но их полное взаимопроникновение, максимальное слияние азартной энергии творца с волнующе-дерзкой энергией натурального мотива. Сегодня мы можем по достоинству оценить тот размах жизнерадостного темперамента, который источали живописцы московской школы; первозданность, наивность, а то и «душистую дикость» (Бенуа) их картин. Интересно запечатленный контраст между статикой моделей и интенсивностью двигательного, поступательного импульса в работе кисти художника позволял достигать на холсте ощущения взыскующей силы образа; сосредоточенного звучания в унисон «видения» художника и «вызова» предмета. В такого рода искусстве «воздвижения живописи», выношенном мастерами и обладающем огромной суггестией, преломлялась и углублялась аура натуральных предметов, актуализировалось в культурном сознании современников чувство земли и плоти.

МЕТАФИЗИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗЕРЦАНИЯ

Все описанные практики, ориентированные на новые приемы диалога с натурой, предполагали и особые требования к восприятию: при первом знакомстве с любым новым произведением всегда важно суметь отсечь достоверность смыслов, которые «сами собой разумеются». Это нелегкая процедура – отказать нашим прежним культурным запасам «в пособничестве». Если зрителю присуще убеждение, что он от начала и до конца соотносен только с данной картиной и сумел вывести из игры легко склеивающиеся семантические формулы – у него действительно возникает неподдельное удивление перед лицом данного произведения. Бескорыстное и незаинтересованное восприятие, вырастающее из этих основ, возвысило в начале XX в. такой способ контакта, как *художественное созерцание*. Можно сказать, что в какой-то мере речь шла об исторической необходимости перенастроить сам аппа-

рат восприятия⁶. Восприимчивый зритель, не желающий идти на поводу знакомых «подсказок», делает усилие воскресить собственное внутреннее чувство органики. Акт созерцания выступает в этих условиях как чуткий навигатор, позволяющий перебрасывать мостик от внутреннего состояния индивида к художественному изучению предмета и обратно. В итоге, опираясь на такой способ неангажированного и внешне бесцельного поиска, зритель в конце-концов «пеленгует» вещь, отвечающую своим *полаганием* на его безмолвный вызов. Результатом любознательных путешествий индивидуально окрашенного созерцания могли быть нечастые, но яркие встречи с тем, что соприродно ему: возникало впечатление, будто человек узнал не новое искусство, а скорее встретился с тем, чего уже давно ожидал.

Никакие решения в истории искусства нельзя считать окончательно обретенными или установленными. Художник каждого нового стиля непроизвольно переиначивает решения языковых проблем всеми предыдущими живописцами. В момент, когда автор овладевает новыми умениями и приемами, перед живописью открывается новое поле возможностей: все, что было выражено ранее, должно быть теперь прочитано заново. Однако шириющееся разнообразие стилевых решений, если в них живет преданность отношения художника к вещи, не искажает облик бытия, а заставляет сверкать его грани в неистощимом богатстве. Может быть, в этом и кроется ответ на вопрос, почему, культивируя новую выразительность, живопись сравнительно легко в XX столетии перешагнула к беспредметным формам, не утратив способности являть нам зрелище «художественного пантеизма».

Опыт восприятия живописи доказывает, что ее язык устроен необычным образом – мы зачастую способны брать из него куда меньше, чем в него вложено. Очевидна способность пластически-цветовых отношений выводить воспринимающего за круг его собственных мыслей и переживаний, размещать в его индивидуальном мире лакуны, сквозь которые проникают мысли и чувства Другого. Язык

⁶ Своеобразное понимание «непредзаданной» природы художественного восприятия предложил в своей *теории вчувствования* Теодор Липс. Главный эффект художественного воздействия, по мнению ученого, напрямую зависит от умения преобразовывать исходящие от произведения импульсы в собственное интимное переживание. Иконографическая сторона произведения искусства, по мысли Липса, сама по себе не способна быть определяющим фактором восприятия. Вчувствование (*einfuhlung*) – это не проникновение в произведение как объект, а своеобразный катарсис, дающий ощущение самоценности личностной деятельности. По мнению ученого, художественно-ценное связано не столько с самим произведением, сколько зависит от духовного потенциала субъекта, его способности «разжечь» в самом себе волнение и безграничную чувствительность. Эстетическое вчувствование – «единственная причина того, что те или иные вещи оказываются красивыми» (*Lipps Th. Asthetik. Hamburg, 1903. Bd. 1. S. 43*). Теория Липса, ограничивавшая художественный контакт рамками внутренней интроспекции, в дальнейшем большого продолжения не получила.

искусства в таком понимании перестает быть простым средством для сообщения: он уже не слуга значений, а *сам акт означения*, своеобразный симбиоз и души, и тела живописца одновременно. Именно относительная свобода языка художника освобождает его от контроля со стороны очевидностей, позволяет языку самому создавать и осваивать пространство, вспыхивающие в сознании зрителя как новые смысловые, эмоциональные отношения. В живописи этот внешний «язык безмолвия» заряжен бурной выразительностью: неуловимому переливу красок удастся передать самые сокровенные отношения человека к миру: акценты в композиции картины позволяют едва заметной детали стать источником зарождения напряженного переживания, цезуры между языковыми фразами образуют особую линию вовлечения и движения. Между видящим и видимым вспыхивают искры, образуются мерцания, эмоциональные токи. Эта особая система взаимодействия, собственно, и дает ощущение живописи.

Хороший пример сказанному – появление в первые десятилетия XX в. огромного числа первоклассных художников, занявших нишу между «конкретной живописью» и чистой абстракцией. Рождалось понимание пространства как ритмически организованной среды, насыщенной развитием цветовых составляющих, обладающей способностью выступать аналогом внутреннего, интеллектуально-духовного пространства. Работы Эмиля Нольде и Франца Марка, Пауля Клее и Василия Кандинского, Робера и Сони Делоне наполнены поэтической магией цвета и света, стремлением сделать визуальные формы и выстраиваемое ими пространство носителями чистой пластической энергии.

В картине Пита Мондриана «Композиция в сером и синем» (1912) мотив, взятый из реальности (дерево), растворен в сложной геометрии пересекающихся и переплетающихся плоскостей. Вглядываясь и отпуская на волю ассоциации, можно различить то ли абрис широкой кроны, то ли черты стоящих рядом и слегка обнимающихся человеческих фигур. Игра между наблюдающим зрением и превращениями образа потенцировала включенность зрителя во внутреннюю атмосферу картины. У Пауля Клее наряду с кубистическим дроблением предметов прослеживается стремление надеть композиционной функцией сам цвет. В итоге возникают удивительные переходы, сложное сочетание линий, знаков и оттенков спектра, образующие динамику музыкального ритма, уводящие к идеям иррационального и мистического [картины «Сен-Жермен в окрестностях Туниса» (1914); «Вечерняя разлука» (1929); «Свет и другое» (1931)].

Вырабатывая собственный словарь форм, Клее открыл для себя силу цвета и его метафизические свойства. Художник обустроивал плоскость с помощью неправильных геометрических форм и ярких цветовых пятен, населял их «мрачными духами», «призрачными видениями», добиваясь напряженного звучания образов. В итоге его полотна обретали магию, источаемую редким равновесием пред-

метных и абстрактных форм, статики и динамики, строгой архитектоники и игровой открытости. Предметная изобразительность Клее удивительным образом растворяется в космическом, бездонном и в то же время определенно логическом пространстве.

Захватывающим взаимодействием графических и живописных составляющих отмечено и творчество испанского художника Жоана Миро. Как и в случае с Паулем Клее, композиции Жоана Миро насыщены богатством мерцаний и взаимопереходов, в которых аура бескрайней свободы пластического воображения подпитывается ностальгической тягой к узнаваемой предметности, интегрируя в одной картине разные типы выразительности. Холсты Миро, этого мэтра «лирической абстракции» – словно залитые солнцем поляны со скособоченными в разные стороны фигурками, напоминающими веселый карнавал масок [картины «Карнавал Арлекино» (1925); «Голландский интерьер» (1928)]. Мастер неустанно препарирует как расхожие изобразительные формулы мирового искусства, так и собственные пластические приращения. Знаки птиц и созвездий парят в невесомости, их динамические сопряжения выстраивают утонченные смысловые параллели. В картинах «Разговор насекомых» (1925); «Прекрасная птица узнает незнакомца» (1941) кажется, что на глазах у зрителя разворачивается сам процесс вызревания образов, когда абстрактные формы переходят неуловимую грань, отделяющую их от предметного мира. Магия говорящих цветов и линий, в сочетании с иррациональной стихией холста, нередко заставляет переносить внимание с предмета изображения *на сам процесс его постижения и осмысления*. Тем самым момент «зрительного ощупывания» картины превращается в подлинно эстетический акт, а зритель – в соавтора живописца. Аурагическая сила образов Миро дает толчок овладению сферой медитации и переживанию иррационального.

Таким образом, смелое и талантливое смешивание разнообразных стилей и техник письма в беспредметном искусстве потенцировало новые образные метаморфозы, рождение непривычных и неадаптированных прежде ракурсов зрения, вылилось в оригинальные художественные результаты, которым было под силу хранить и источать сгустки энергии.

Как мы видим, в сложении художественного посылка имеет огромное значение не только «иероглифическое значение» образа, но сама фактура его плоти, чувственные характеристики вещества, из которого вылеплен «иероглиф образа». По этой причине излюбленный прием искусствоведов – выявлять символику тех или иных цветов в живописных картинах – зачастую оказывается неработающим, поскольку мифология красного, золотистого, изумрудного и любых других цветов не обязательно в произведениях разного типа ориентирована только на определенную функцию, «семантическую работу». Здесь мы часто недооцениваем способности визуального образа самопорождать ауру пространства, ауру изобразительной фразы. А между тем те токи, которые входят в нас через безотчетную игру чувств, пред-ощущений, эмоциональных расположений и

ускользаний, порождая «экзистенциальный ветерок» интуитивного, и есть прямое действие чувственной оболочки живописного полотна. Созидание новых сочетаний цветов, эксперименты со сплохами света, необычно «синкопирующими» восприятие, медленное всматривание кисти художника в фактуру тела, одежды, в шершавые, блестящие, гладкие поверхности, теплые и холодные. Все это – поиск новых строительных элементов художественного языка, проявление тяги к *асинтаксическому пределу*, к которому стремится искусство в каждой новой своей фазе.

Разбудить ауратическое переживание – значит явить миру нечто до конца непроясненное, таящее в себе противоречивость, многомерность, а не плоскость упрощенной и «гармонизированной» художником жизни. Однозначные решения – всегда искусственны. Жизнь исполнена парадоксальных связей между фактом и смыслом, между моим телом и моим сознанием, между Я и другими. Схватить и передать такие связи под силу только искусству, которое сторонится одномерных ходов, отказывается от «разъяснений», ибо они разрушают все сложные и поразительные связи действительной жизни. В своей исторической эволюции художественное творчество стремится преодолеть объяснительные схемы и прикинуть к *человеческому как таковому*, существующему в глубинах круговорота жизни, сотканному из случайностей, причастному самой сердцевине бытия. Правдивее и истиннее всего человеческие истории в той точке, где они представляют собой зарождающийся смысл. Искусству скучно там, где все состоялось.

В этом отношении, полагаю, художественному выражению всегда свойственно быть только *приблизительным* – ведь именно это свойство и спасает язык искусства от одномерности и наделяет его потенциалом превышения раз схваченных значений. В «нелобовой» выразительности произведения и таится причина того, почему аура вспыхивает не в момент претворения кульминационных точек, а на окольных путях события. Для того чтобы художественное излучение длилось, необходимо суметь передать на картине миг, побуждающий данное состояние к развитию. Зрительское впечатление в той же мере нельзя считать завершенным: любому воспринимающему сознанию невозможно замереть на определенной ментальной реакции, очертить содержательные пределы увиденного. Пишущий об искусстве также по-своему ищет адекватный слог, стараясь расположиться между образно-метафорическим и аналитическим письмом, которому, зачастую, все равно не под силу передать и малые дозы живописного свечения.

«Пантеистическое» углубление художественной вещественности, внимание к материальной плоти языка можно наблюдать и в поэзии. Здесь также обнаруживается тенденция высвобождения средств поэтического высказывания из-под функционально-семантического гнета, стремление чувственной оболочки слова выступать самоценным строительным элементом образа. Поэзия всегда оперирует словами, преодолевающими границы собственного смысла,

и сегодня это свойство поэтической речи усилено. Разумеется, в своих обычных значениях это могут быть слова о любви, о смерти, о временах года. Однако, как известно, смысл стихотворения располагается не по горизонтали, а по вертикали. Мы схватываем интонацию, ритм, которые **сразу** формирует установку, предчувствие смысла. И эта возникшая вертикальная ось чрезвычайно значима для интерпретации всех последующих слов и поэтических фраз. Вот строфы, в которых поэт микширует момент означивания и потенцирует через сгустки фонетической, ритмической энергии своеобразное «чувственное искушение слов».

Начало. Слово. Трепет. Потрясение.
Путь линий. Точка. Сферы. Превращенье
ядра, при удивительном смещенье
из хаоса в небесное знаменье,

в восторг, в изгнание, в миграцию, в свеченье
частиц, в их очертанья, в наводнение
и в засуху, в жизнь, в чувства, в упоенье,
что знаменует ясный ритм вращения

земного нашего, сущности банальной:
ломаем суть, как преломляя машинально
утрату. А сейчас и дали – в дальном,
безастановочно, *сей час* в фатальном

между собою и судьбою сходстве.

(Пер. Алексея Прокопьева)

Этот фрагмент поэмы итальянского автора Альдо Нове «Мария»⁷ подтверждает «тотальность» и высокую трансцендентность аура-тического восприятия поэзии, сотканной, казалось бы, из вполне обычного словесного материала. Поэт использует прием своеобразного звукового пуантилизма, порождающий пространство стиха мелкими звуковыми мазками. Лаконизм и экономия средств создают ощущение воздушности, активизируют работу подсознания. На первый план выходит сам спектр литургии звуков, ритмов и автор синхронно сенсibiliзирует этот ряд. В данном фрагменте отсутствует и намек на то, что можно было бы назвать «тиранией афоризма» в современной поэзии, так критикуемой в последние десятилетия. Краткие музыкальные фразы оказываются сильнее афористического приема, неизбежно пробуждающего рациональность мышления. Эстетика цитированного стиха исходит из того, что намек – сильнее высказывания, как часто этюд – глубже завершенной картины. Колебания **между** (сплохами значений, точками синкопированного ритма) дают толчок акту мгновенного вчувствования, интуиции. Мы ощущаем рождение в этих строках некоей «новой гравитации», позволяющей истончить поэтическое высказывание до того состояния, когда его невесомость становится для

⁷ Нове Альдо. Мария. Фрагменты поэмы // Иностранная литература, 2008, № 10. С. 84.

нас важнейшим приобретением, пробуждающим не вполне ясное, неадаптированное, но человечески валентное, ценное состояние.

В сравнении с печатным словом визуальный образ еще более усиливает эффект непосредственного восприятия: ведь эмпирически постижимое не исчезает и не теряет своего значения на протяжении всего процесса созерцания. Спонтанные реакции опережают рефлексию – отсюда и хорошо всем знакомый магнетизм даже отдельной изобразительной или поэтической фразы. Когда воспринимающий произведение беззаветно готов идти вслед за художником, веря и принимая, что воссозданный творцом *этот* шорох травы, *этот* падающий снег, шум моря или тихий голос друга и есть последняя истина Бытия...

Безусловно, переживание художественной ауры во многом протекает как процесс аффективный, телесный, до-рефлексивный. Вот эта способность ауры к моментальному впитыванию того, что рационально может быть обосновано позже в опоре на множество слов и аргументов, придает ауратическому впечатлению особый статус. Ведь и сакраментальный вопрос – существует ли любовь с первого взгляда? – исходит из оценки пронизательности именно этой начальной мгновенной вспышки, являющей истину до получения детального знания. Тем самым рождается взгляд на ауру как едва ли на некую автономию, у которой есть собственная среда обитания и которую никакое усердие «рациональной критики» не способно нейтрализовать. В таком же ключе эта догадка прочитывается и у Пастернака: *И странным виденьем грядущей поры / Вставало вдаль все прошедшее после.*

Не приближает ли это нас сказанное к выводу, что ауратическое равно соединяет в себе человеческое и космическое? Множество примеров позволяют заключить, что *ауратическое соприсродно человеческому*, ведь вовлеченность в эманации ауры всегда желанна для человека как радость мгновенного самопревышения, броска в сторону неадаптированного, как обещание «повышенной жизни». Одновременно – в излучении ауры явлена концентрация витальной силы, онтологически глубинного и до конца непостижимого.

Расположение человека к незаинтересованному созерцанию, как можно заметить, связано со смутным предположением в самоценности последнего, его причастности органике подспудных ритмов природы. Есть интуитивное ощущение близости созерцания каким-то значительным и завораживающим доопытным состоянием, открытым впитыванию близкочастотных колебаний из внешнего мира. Вот как будто бы факультативная запись из дневника современного французского писателя, эссеиста Кристиана Бобена, наблюдающего за собственными этапами творчества:

Воскресенье, 28 апреля 1996 года. Часами лежу в спальне на кровати и наблюдаю, как ветром колышет портьеру. Кто-то сочтет это занятие – если это можно назвать занятием – унылым или, скажем, меланхоличным. Бывают дела поинтереснее? Ничего подобного. Скорее наоборот: неподвижность тела и трепет занавеса представляют самое удачное выражение

радости. После столь насыщено проведенных часов (да-да, именно так – насыщено) еще и писать – это почти излишество⁸.

Условие созерцательного отношения – способность зрителя наряду с погружением во внутреннюю интроспекцию непринужденно входить в такт с ритмами внешнего мира. Акт созерцания никто не подгоняет, человек сам определяет его длительность и интенсивность. Важно помнить, что при всей спаянности и органике произведения искусства в него включен неорганический элемент, имя которому – свобода. В нефункциональном восприятии она присутствует сполна, именно потому что все смыслы, инсайты, догадки в процессе созерцания вспыхивают и просачиваются без нажима, без предуготовленности, исподволь. Получается, восприятие в состоянии ухватить какую-либо вещь только при том условии, если до этого оно ощутило себя существующим *в самом непреднамеренном акте схватывания*, приняло в себя токи наивного контакта с изображением, красками, светом, «зависало» в непосредственном взгляде на вещи до знания о них. Человек, накопивший опыт бескорыстного восприятия, любит не только раскрывающийся перед ним образ, но и само свое чувство к этому образу (состояние в момент созерцания). Ведь последнее значимо как подтверждение способности к самопревышению, преодолению своей единичности, причастности Другому миру, внезапно оказавшемуся близким.

Один из плачевных итогов стандартизации культуры – свертывание времени созерцания произведений искусства, на что сами творения реагируют соответствующим образом: потерей важнейших метафизических качеств, упрощением внутренней структуры, нарочитой закругленностью смыслов. Заполнивший повседневную жизнь глянец предполагает скольжение взгляда по одной только фактуре (живописи, фотографии, дизайна, моды, интерьера, театральной сценографии) и извлечение необходимых информативных смыслов без претензии на «ауратическое» переживание и погружение в глубь вещи. Однако, к счастью, этот процесс – не тотален. Наряду со снижением удельного веса творческого созерцания можно увидеть немало как простых, так и изощренных попыток человека уклониться от любых «принудительных идентификаций» и удержат «согласованную реальность» на почтительном расстоянии. Обладание способностью созерцания становится сегодня своего рода «статусным качеством», демонстрирующим наличие у человека, культивирующего созерцание, *dosuga*, его невключенность в суету и в стандартизированность массовых форм жизни.

* * *

Прояснить вопрос, имеются ли точки сопряжения художественной ауры с мифом, означает суметь ответить на вопрос – *мифологично ли переживание человека вообще?* И, в частности – эмоцио-

⁸ Бобен К. Автопортрет у радиатора // Иностранная литература, 2007, № 8. С. 191.

нальное постижение художественного. Безусловно, переживание, которое связано с погружением в «осюжетивание», в аналитику событий, целей, желаний – мифологично. Если же на первый план выходит такой аспект переживания как незаинтересованное созерцание, любование – то перед нами переживание, лишенное какой-либо мифической основы.

Миф втягивает нас и наше воображение в «свершение традиций», в узнавание и «припоминание» формульности человеческого бытия; побуждает двигаться по пути, исхоженному тысячами сознаний, опытов. Аура же являет всякий раз уникальную окраску переживания. По определению аура не возникнет на уже кем-то проторенном пути. Произведение с сильной аурой, как правило, демонстрирует явное предпочтение «показу» за счет «рассказа», «сцене» в ущерб «описанию», особому типу изображения, создающему эффект «самоустранения» автора.

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. Аура акцентирует приоритет не столько познавательных способностей восприятия, сколько созерцательных, незаинтересованных. Специфика ауратического переживания – в его промежуточном расположении: между суггестией художественной формы, притягательностью вещественно-физической стороны произведения и нарративом, повествованием. Аура всегда соединяет в себе «картинный модус» внешнего мира с драматическим или лирическим модусом выражения подсудных, до конца непроясненных переживаний.

В этом художественном пространстве и пролегают особые свойства как сближающие, так и разводящие ауру и миф. Точки соприкосновения ауры и мифа виднее всего там, где миф являет свойства «пралогического мышления». Такое мышление подчиняется закону партиципации (или сопричастия), который управляет сложными связями ассоциаций и представлений, источающих трансляцию своего рода «мистических» форм. Эти формы, выраженные изображением, словом, звуком, движением ориентированы на максимальную заразительность. Потенцирование аурой и мифом мощного поля *сопричастия*, обладающего силой суггестии, вовлечения, внушения роднит эти два художественных феномена.

Вместе с тем, столь востребованная сторона мифа как способность к гармонизации отношений внутри общества, внутри культуры, как ни странно, отдаляет или даже нейтрализует его ауратический эффект. Известно, что миф оперирует большим набором оппозиций, противопоставлений и стремится к их постепенному снятию – медиации. Таким образом, цель мифа состоит в том, чтобы породить и представить логическую модель для разрешения

некоего противоречия, что невозможно, если противоречие реально. Это приводит к порождению в структуре мифа бесконечного числа слоев: он будет развиваться, пока не истощится породивший его интеллектуальный импульс. По этой причине гармонизирующие развязки мифа, пусть и обладающие важным символическим значением – всегда формульны, в известной степени – намеренны, в них нетрудно обнаружить особого рода типологию, мыслительную парадигматику.

Одним словом, сюжетно-повествовательная форма всегда предлагает определенный *сценарий*. Именно поэтому нарративность мифа более всего отдаляет его воздействие от уникального и невербализуемого «ауратического свечения». Ведь если миф – это всегда структура, толкование, установка, ритуал, то аура – бесструктурна, область непроясненного, это переживание, уходящее в бесконечность. Таким образом эстетические свойства ауры как непреходящей ценности искусства связаны с глубинной 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 – непроясненного, невыразимого, вечно ускользающего.*

Согласимся, что сама природа ауры такова, что ее ортодоксия как сумма завершенных теорий не способна существовать. Невыразимость ауратического не заслоняет, а приоткрывает субстанцию мира, предохраняя человека от забвения Бытия. Художник актуализирует глубины безвольного опыта, воссоздавая первичный контакт с миром вещей, вызывающих к человеку. Пространственный образ обнажает свою сокровенную сущность, чувственно пленяющую нас и одновременно отсылающую к трансцендентному.

Если попытаться суммировать эстетические свойства, рассеянные в большом числе творений разных времен и стилей, можно сказать, что произведение с сильной аурой всегда кажется незавершенным, из него бьет источник новых и новых смыслов, и непредугаданность движения наших переживаний – свидетельство силы художника, сумевшего вторгнуться в таинство мира. Часто это произведение, рассчитанные на большую внутреннюю работу зрителя, не открывающиеся сразу. Их магнетизм порожден сильной гипнотичностью вещественной фактуры, они культивируют замедленный ритм созерцания, домысливания, вырабатывают особый говорящий язык молчания.

Человек, существующий только в режиме «потребления смыслов» отсекает жизнь прежде, чем успевает ощутить ее. Ауратическое излучение приоткрывает щели, сквозь которые обнаруживает себя бесконечность – чувственных мерцаний, наслоений, смысловых скольжений, озарений, составляющих самое ценное, чем живо искусство. В этих пространствах *становящегося* уже есть все то, о чем следует постоянно размышлять.

В.М. Розин

ВОЗОБНОВЛЕНИЕ МИФА В ЭПОХУ КУЛЬТУРНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ МОДЕРНИТИ

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Разговоры о мифах в гуманитарной науке давно стали модой. Так и тянет везде увидеть миф, и дальше включить удобный двухсторонний дискурс. Одна сторона: на самом деле реальности, о которой пишет такой-то имярек, не существует, все это мифы, превращенная форма чего-то другого, а раз миф, то все-таки в какой-то степени иллюзия и т.д. Вторая сторона, 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 прочее¹. Именно так, две противоположные трактовки мифа, причем иногда даже у одного автора. Однако как удостовериться, существует некоторая реальность или нет, и какое символическое содержание скрывает в себе миф? Одна трактовка мифа и реальности тут же усомневается или зачеркивается другой, а эта следующей. Вот всего лишь одна иллюстрация. Читаю доклад Георгия Сатарова «Мифы общественного сознания и мифы об общественном сознании» и оживленную дискуссию, в которой принимали участие известные наши мыслители: Юрий Афанасьев, Эмиль Паин, Лев Гудков, Игорь Клямкин, Александр Ахиезер, Людмила Алексеева, Маризтта Чудакова, Александр Коновалов².

Сатаров, ссылаясь на Лосева, говорит, что миф – это нечто, что мы считаем неправильным, а наше самосознание принципиально мифологизировано. Затем он показывает, что хотя при социологических опросах выводы делаются на основании ответов, составляющих в выборке большинство, например 60%, на самом деле реальные социальные изменения обязаны 2–5% активного меньшинства респондентов; но естественно, что партии в своих программах и политике ориентируются на ответы большинства.

¹ «В действительности, – пишет Р.И. Кабаков, – происходит нечто обратное: мощная ремифологизация сознания и культуры, противостоящая всему демифологизирующему процессу в целом (Е.М. Мелетинский). Одна из основных причин этого явления заключается, по-видимому, в том, что современный человек сохраняет способность к “мифомышлению”, т.е. к восприятию иллюзорных идеологических или художественных построений и вере в них». «Повелитель колец» Дж.Р.Р. Толкина и проблема современного литературного мифотворчества. (Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1989.)

² <http://www.nmnby.org/pub/0704/28a.html>.

Так ли всемогущи те 5% лидеров общественного мнения, о которых говорил Сатаров? – спрашивает, открывая обсуждение, **Э. Паин**. Есть множество форм мифа. В докладе же был рассмотрен только один, а именно – искаженное отражение действительности в сознании, возникшее как результат добросовестных заблуждений, вследствие недостатка знаний или неточного знания. Но помимо этого существуют и другие мифы, например, миф как следствие откровенной фальсификации, дезинформации, подлогов.

Конечно, говорит **Л. Гудков**, в докладе сильная посылка, очень старая, почти еще XVIII в., что существует некое активное меньшинство, которое вносит просветительские идеи и за счет этого управляет. Некий суррогат аристократии. Это архаическое и неадекватное представление о том, как функционирует или как устроено общество. Тем не менее, предъявленная нам конструкция общественного мнения выдается за своего рода субститут описания общества. Вообще говоря, ничего, кроме моделей нам не предъявлено.

Ю. Афанасьев резко сменил подход в обсуждении, заявив, что понимание Сатаровым мифа его совершенно не устраивает. Лично я, сказал Афанасьев, живу с убеждением, что общественное сознание в России сегодня, это и есть мифологическое сознание по преимуществу. И если это все объявить неправильным, ошибочным или, скажем, плохим, то не только мы – россияне, но и те, кто вокруг нас, окажутся в затруднительном положении. Во всех категориях социологического анализа, которые Георгий Александрович привел, можно увидеть это самое мифологическое сознание. Вот здесь философия «свой и чужой», там – «я и мы», а дальше увидишь центральную русскую идею – мессианство.

На что ведущий обсуждение **Е. Ясин** сказал, что он воспринял доклад Сатарова как некое описание подходов, которые позволяют понять, что есть на самом деле с тем, чтобы изменить сознание. Мы сталкиваемся, пояснил Ясин, с ситуацией, когда мифологическое сознание воздействует на поведение общества, на его пристрастие к вождям. А продвигаться вперед мы не можем. Культура нас держит за фалды.

Воевать с мифами, вступил в дискуссию **М. Урнов**, бессмысленно, потому что любое групповое сознание, так или иначе мифологично. Мы не живем рациональными схемами даже на индивидуальном уровне. На уровне коллективного или группового сознания и подавно. Проблема не в том, что у нас есть мифы, а в том, какие у нас мифы есть. Лев Гудков справедливо говорил о том, что в настоящее время происходит примитивизация наших мифов. Как описывать эту примитивизацию? Наивно думать, что вот мы сейчас активизируем 2 или 3% электората, и они все сделают. Не нужно заниматься невротическим мифотворчеством, создавая виртуальную реальность, столь же утешительную, сколь и обманчивую. Полагаю, что присутствующие здесь люди обладают достаточным интеллектом для того, чтобы чуть-чуть сжать мифологический компонент собственного мировосприятия и усилить его рациональную составляющую.

С остальными участниками обсуждения не согласился **А. Коновалов**. Миф в политике, – сказал он, – штука очень вредная. Когда политика начинает строиться на мифах, мы терпим колоссальные катастрофы и несем огромные убытки и в физическом, и в материальном смысле и в переносном смысле тоже. Не надо так уж глубоко изучать социокультурные основы,

корни, наши мифологемы для того, чтобы ответить на такой, как мне кажется, очень простой вопрос: «Что такое "Единая Россия"?». «Единая Россия» есть гильдия бюрократов, которая находится у власти, которая сегодня владеет Россией и которая не хочет от этой власти уходить. И никаких особенностей национального характера для этого изучать совершенно не нужно.

Ф. Шелов-Коведяев постарался пояснить, какое понятие мифа использовал Сатаров. Есть истинное значение этого понятия, – сказал он, – которое ничего общего не имеет с бытовым словоупотреблением, проникшим отчасти и в публицистику. Последнее, ставящее знак равенства между мифом и химерой, лишь дезориентирует нас, препятствует правильной постановке и реализации обществом действительных задач. Подлинное же понимание мифа полностью совпадает с процитированным Сатаровым определением, которое принадлежит перу Алексея Федоровича Лосева. Миф потому и является живой и самой действенной реальностью для нашего сознания, что объединяет логику, то есть рациональное, с иррациональным, с эмоциональными реакциями, с художественным восприятием. То есть, миф дает целостную, комплексную картину окружающего мира точно так же, как интегрально, слитно, то есть изначально, а чаще всего и заведомо, не расчленяя свои впечатления на составляющие, воспринимает свою среду сам человек. Опасны не мифы, а их недоброкачественное содержание и проистекающие от этого неадекватные реакции, губительное поведение и ложное целеполагание. Например, вся реклама, в том числе политическая, построена на мифах. Если товар, который она «продает», качественный – все в порядке. Если же товар плох, то виновата не реклама и не миф, а нечестный производитель. «Неча на зеркало пенять...». То же самое и с политическими, и с социальными мифами. Известно, что в начальной школе Японии детям дают не фактографическую, а мифологическую историю страны. В прямом смысле слова, начиная с того, что императоры не метафорически, а генетически происходят от высшей богини Солнца и Неба Аматерасу. Как если бы нашим школьникам преподавали, скажем, былины на уроках не литературы, но истории. Тем не менее, Япония до сих пор живет и развивается неплохо, намного лучше нашего.

Современный миф, включился в дискуссию **А. Ахизер**, подвергается постоянно возрастающему давлению растущего разнообразия и возрастающей проблемности, что стимулирует постоянное расширение сферы интерпретации, углубления, расширения сферы ритмов. Эта создает парадоксальную ситуацию. С одной стороны, сохраняется архаичная вера в неизменность ритмов мысли и деятельности, стремление все свести к повторению, с другой, начинается культурная легализация, признание новых ритмов, новых сфер интерпретации. Для современного мифа характерно сочетание этих двух противоположных аспектов одновременно, что кажется современному мышлению совершенно несовместимым. Современная мифология основана на представлении, что миф и есть человеческое сознание. Между тем, миф – это лишь исторически преходящий момент сознания. Новая мифология характеризуется возрастающей значимостью идеологического механизма, который основан на замещении стихийной, можно сказать, «естественной» установки на сохранение сложившихся структур, осознанным, даже профессиональным, их конструированием.

Выступая одной из последних, **Л. Алексеева** обсуждала миф Путина. Большинству наших сограждан, говорила она, видно то, что показывают по телевизору, и они сами жизнь воспринимают как то, что им показывают по телевизору, а не то, что происходит вокруг. Когда спрашиваешь его о конкретных делах, он говорит, что все плохо. Когда делают опросы, говорят, что Путин – хорошо. Почему? Да потому, что кроме Путина на телевидении ничего нет.

Разговор, как мы видим, очень характерный и типичный. С одной стороны, везде мифы и мифологизация, с другой – каждый следующий оратор подвергает сомнению и деконструирует реальность, на которой держится миф предыдущего «мифолога». Что-нибудь понять становится невозможным. Но почти все выступающие зафиксировали какие-то верные, отдельные характеристики современного мифа. Например, недоумения Алексеевой по поводу Путина можно переформулировать в вопрос о том, почему мифы, несмотря на постоянное разоблачение, упорно воспроизводятся? Скажем, известная всем «Плащаница Христова». Уже, кажется, были проведены не одна экспертиза и доказано, что эта ткань относится к значительно более позднему периоду, тем не менее, снова и снова нас убеждают, что именно в нее было завернуто тело Христа. А вот пример уже из области современной науки – геномики. С легкой руки генетиков получил распространение соблазнительный миф о том, что все особенности человека можно понять, зная, как устроен геном.

«Исследование генома, – пишет В.З. Тарантул, – позволит лечить не только многие заболевания, но и даст ключ к пониманию уникальности личности, роли наследственности в интеллектуальных способностях и чертах характера»³. Академик Е.Д. Свердлов в 1999 г. писал, что с помощью генной инженерии можно будет не только исправлять «испорченные» гены (что делается уже сегодня), но и «убирать многие негативные черты характера, которые тоже определяются генами, такие как трусость, жадность, эгоизм. И усилить задатки других черт – той же гениальности, ген которой был открыт в прошлом году»⁴. И каких только генов якобы не удалось открыть современной геномике: «ген лидерства», «ген самоубийства», «ген тревожности», «ген поиска новизны», «ген материнского инстинкта», «ген гомосексуализма», «ген продолжительности жизни» (сходный с геном червя *r66SHC*; в результате выключения этого гена продолжительность жизни подопытных мышей была увеличена на треть, а «человек, подвергшийся той же операции, что и червь, теоретически способен прожить лет пятьсот») ⁵.

Я говорю «якобы», поскольку «данные одних ученых зачастую не подтверждаются другими «охотниками за генами»⁶, к тому же

³ Тарантул В.З. Геном человека: энциклопедия, написанная четырьмя буквами. М., 2003. С. 133.

⁴ Цит. по: Тарантул В.З. Указ. соч. С. 241.

⁵ Там же. С. 192, 208, 209, 217, 246–247.

⁶ Там же. С. 208.

у психологов и философов нет согласия, что вообще считать «гениальностью», «лидерством», «самоубийством», «гомосексуальностью» и многими другими феноменами человеческого духа и жизни⁷. Но если ученые не могут точно и однозначно очертить и выделить эти феномены, то как, спрашивается, их можно опознать, каким образом установить связи между данными сложными явлениями и определенными частями генома? Очевидно, чувствуя это, молекулярные биологи говорят о необходимости изучения «молекулярных механизмов, осуществляющих тонкую регуляцию работы генов», о том, что «функционирование любого гена осуществляется на фоне работы множества других генов», о роли среды и других факторов, искажающих прямые эффекты генов, о том, что во многих случаях нарушения «затрагивают не структуру гена, а регуляцию его экспрессии, что не менее часто дело не в самих генах, а в «интегральных процессах», протекающих в клетках и тканях, что «в генах нет строгой программы, которую неукоснительно выполняет организм»⁸. Другими словами, желая спасти саму идею – *объяснить с помощью генов все известные проявления человеческого поведения*, биологи пытаются замаскировать невозможность этого предприятия, утверждая, что пока не проанализированы многие механизмы и другие факторы, влияющие на поведение человека. Но все эти разоблачения мифа о генетической детерминации совершенно не влияют на него, как будто этот миф не зависит от научной критики. И точно такая же история с мифами религиозными, эзотерическими и многими другими: они после уничтожающей критики восстают из небытия как феникс из пепла.

ПОНЯТИЕ «МИФ»

В нашей статье «Миф как понятие и реальность»⁹, разбирая две центральные дилеммы мифа (первая – *миф задает реальность для человека, которым миф овладел и миф – это превращенная*

⁷ Мэтт Ридли в книге «Геном», обсуждая попытки дать в геномике объяснение астмы, пишет следующее: «Ученым пока не удалось схватить за руку главный ген астмы, как они не старались... единственное, в чем сходятся ученые, – это то, что развитие астмы обусловлено генетической предрасположенностью. Но как же тогда быть с фактами, свидетельствующими о возрастании числа заболевших астмой? Вряд ли гены изменились за последнее время... Из-за многочисленных публикаций в желтой прессе заголовки, сообщающие о новых генах алкоголизма или шизофрении, уже кажутся дурным тоном. Закрадываются сомнения в эффективности самих методов современной генетики (Ридли М. Геном: автобиография вида в 23 главах. М., 2008. С. 92, 97, 100).

⁸ Тарантул В.З. Указ. соч. С. 170, 171, 185, 205, 211.

⁹ Розин В.М. Миф как понятие и реальность // Мир психологии, 2003. № 3.

форма сознания для того, кто знает, что речь идет о мифе, и вторая – миф существовал только в древнем мире, когда люди верили в сверхъестественные силы и существа, и миф – неотъемлемая универсалия любого времени культуры, не исключая и современности), я охарактеризовал понятие «миф» следующим образом. Было предложено различие трех смысловых пространств: **мифлянина** (для него миф – это реальность), **носителя истины** (он, с одной стороны, осуществляет критику мифа, отказывая в существовании заявленной в мифе реальности, а с другой – объясняет, как такое могло получиться, что мифолог верит в эту реальность; первую процедуру я назвал «разоблачительной реконструкцией», а вторую – «идентифицирующей»), и **методолога** культурологической ориентации (позиция исследователя, обсуждающего само понятие мифа).

Понятие «миф» сложилось не раньше античной культуры, в которой впервые формируется двухчастное пространство, включающее в себя традиционные, религиозные представления о мире и новые, рациональные, разрабатываемые философами и учеными. Одним из первых начал обсуждать религиозные построения с точки зрения философии, создавая первые образцы «разоблачительных» и «идентифицирующих» реконструкций, Платон. Но понимает он их пока в рамках философской реальности, поэтому получается, что построения мифлянина – это миф, а собственные мифы Платона – скорее недостаточно точное и полное знание. Тем не менее, Платон отчасти уже осознает, что и его знание может быть истолковано как миф, поэтому он и говорит о «правдоподобном мифе».

В данном случае двухчастное ментальное пространство образуется религиозными и философскими представлениями, но в общем случае эти представления могут быть любыми, важно лишь, чтобы они основывались на разных позициях и реальностях существования. Например, в нашей цивилизации это могут быть представления, принадлежащие разным культурам или субкультурам, разным конфессиям, разным сферам деятельности, даже разным личностям. Понятно также, что по поводу некоторого ментального пространства могут быть развернуты не одно, а много отличных от данного ментальных пространств. Иначе говоря, некоторое повествование мифлянина в контексте соответствующих реконструкций может быть истолковано как множество разных мифов, как «пучок мифов».

Ясно и то, что разоблачительные и идентифицирующие реконструкции, в свою очередь, могут быть истолкованы как мифы. Осознавая этот момент, К. Юнг в ответ на возможную критику реконструкции своих сновидений и мистических переживаний писал: «Конечно, можно с самого начала объявить, что мифы и сны, связанные с тем, что происходит после смерти, не что иное, как компенсаторные фантазии (т.е. по Юнгу те же самые мифы. – В.Р.),

заложенные в самой природе: всякая жизнь желает вечности. Я могу возразить лишь одно – и это тоже миф»¹⁰.

Мысля понятийно, я в **указанной статье** сделал вывод о том, что до античной культуры мифа как реальности, то есть того, что дано в понятии мифа, не существовало, поскольку еще не сложились два ментальных пространства, без которых невозможно создание разоблачительных и идентифицирующих реконструкций. С точки же зрения современной культуры, мы все же можем говорить о мифах древнего мира, понимая, однако, что имеется в виду – а именно ретроспективный взгляд, превращающий немифологические повествования в мифы модернити. Миф как реальность формируется, начиная с античности, пучки мифов складываются не раньше XIX–XX вв.

Кроме того, я утверждал, что и мифянин и обладатель истины понимают существование традиционно, поэтому ничего кроме «экзистенциального скандала» из их общения проистекать не может (каждый настаивает на своей реальности, по сути, отрицая реальность другого). Другое дело, позиция методолога, он, с одной стороны, признает реальности разных представителей культуры (мифян, обладателей истины, собственную реальность), с другой – уверен, что все мы живем и взаимодействуем в условиях единого мира, с третьей стороны, занимает не созерцательную, а активную позицию. Она состоит в том, чтобы способствовать сохранению жизни, поддерживать все живые культурные тенденции, противостоять антикультурным, разрушительным процессам, вносить в жизнь идеалы, работающие на человека и культуру. Существование, с точки зрения методолога, это мир как он видится и творится в рамках данной аксиологической картины и жизненной позиции.

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. Это связано с разными моментами: критикой натурализма философского мышления и сциентизма, развитием методологии, сменой европоцентрического мироощущения на культурологическое, развитием методов истолкования текстов и историко-культурологического анализа, позволяющих понять отдельную культуру как осмысленную, развитием коммуникаций и общения и прочее. Однако в тех случаях, когда позиция «носителя истины» культивируется, например, в фундаменталистских конфессиях или в рамках идеологии (политической, научной и т.д.), миф продолжает не только жить, но и расцветает.

Во-вторых, сформировались разнообразные социальные практики, удостоверяющие и воспроизводящие мифологическую реальность. Это образование, идеология, церковь и эзотериче-

¹⁰ Юнг К. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. С. 300.

ские сообщества, реклама и другие массмедиа, искусство и этот перечень можно продолжать. Например, миф Пугина успешно поддерживается с помощью хорошо финансируемого пиара, телевидения, отдельных продуманных мероприятий (точечного повышения зарплаты пенсионерам, организации выборов, созданием групп и партий поддержки, контроля за инакомыслящими и прочее). Рассмотренный выше миф генетической детерминации удостоверяется успехами геномной инженерии, воспроизводству этого мифа способствует современное естественно-научное образование и те направления философии науки и техники, которые тоже ориентированны естественно-научно. При этом имеет смысл различать воспроизводство культурных явлений и их возобновление. В рамках воспроизводства культуры игнорируются все различия условий, и ставится задача точного повторения вновь и вновь всех культурных реалий. Напротив, возобновление культуры – это реакция на изменившиеся условия, на новые возможности. Да, культурные реалии воссоздаются, но заново, иначе, в других условиях. Возобновление культуры – это возможность длить культурную жизнь, хотя многое изменилось и препятствует. Так и по отношению к мифу. Мифолог прибегает к творчеству, чтобы возобновить миф.

В - т р е т ь и х, 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 и культурно обусловленные способы концептуализации и осмысления действительности. За счет этого миф частично лишается своей почвы. Обратимся еще раз к обсуждению доклада Сатарова. Заметим, что никто из выступавших не мог претендовать на окончательную истину, жестко утверждать, что только его позиция является правильной. Да, и как это было возможным без объявления своих оппонентов заблуждающимися, а себя самого носителем подлинной истины. Более того, многие разбирали методологию, на основе которой можно сделать высказывания о мифах более убедительными или, напротив, отказаться от такого способа мышления и видения. Например, Лев Гудков предлагал истолковать интерпретацию Сатарова не как мифологизацию, а как моделирование.

Сегодня миф существует как реальность, в которую нередко встроена рефлексия мифа, ведь мифолог часто пользуется теми или иными осознанными понятиями мифа. В результате он получает возможность различать и обсуждать процедуры конструирования реальности, разоблачительные и идентифицирующие реконструкции. С одной стороны, это позволяет сознательно проектировать мифы, но, с другой – в отдаленной перспективе подрывает саму мифологизацию.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Почти общим местом стали утверждения о том, что в современном обществе миф по отношению к социуму уже не может выполнять свою прежнюю нормативную роль, что он вытеснен в эстетическую сферу – в литературу и искусство, где «новая» мифология призвана компенсировать неустроенную современную действительность, восстанавливая душевное равновесие¹¹. Яркий пример – творчество Толкина. Исследователи почему-то уверены, что он не столько писатель, сколько новый мифолог.

Однако, – пишет Е. Тихомирова, – если бы Толкин хотел «переписать» историю, то у него скорее вышло бы произведение жанра «альтернативной истории», популярного в наши дни. Но его замысел был иным: он создал альтернативную мифологию, то есть такую, какой могла бы быть мифология англосаксонского общества, не измененного нормандским завоеванием, питаемая английским языком, не искаженным французской «экспансией»¹².

Творчество Толкина, – отмечает Р. Кабаков, – представляет собой особый тип литературного мифологизма. Писатель создает, по-видимому, самую целостную в истории литературы «индивидуальную» мифологию: воображаемый мир со своей «книгой бытия», историей и историческими хрониками, географией, языками, и т.п. Столь тщательно и подробно воссозданная вымышленная вселенная не имеет близкого литературного аналога. Именно этим можно объяснить живой интерес к творчеству Толкина со стороны критиков и литературоведов, разнообразие применяемых ими методов и приемов анализа¹³.

Мир профессора Толкина, – пишет С. Лихачева, – настолько многогранен, что «вовлекает» в себя людей крайне несхожих – от любителей мечевого боя до приверженцев эзотерических откровений. Но произведения Толкина – не философская аллегория и не практическое руководство по обращению с оружием; это – миф в лучшей и наиболее чистой его форме, составными элементами которого являются и первое, и второе – и многое другое¹⁴.

Но разве воображаемый мир Толкина не относится прежде всего к художественной реальности? Разве мы можем сказать, как обычно это делаем по отношению к мифам, что на самом деле мира

¹¹ «В двадцатом веке миф не только возвращается в литературу, но и становится мощным фактором ее движения к новым формам. Общая тенденция заключена в стремлении писателей "заставить мир архаики и мир цивилизации объяснять друг друга" (С.С. Аверинцев). Возникает несколько типов художественного мифотворчества» (Кабаков Р.И. Указ. соч.).

¹² Тихомирова Е. Альтернативная мифология для Англии, или Квест Профессора Толкина // Вікно у світ. Вып. «Литература западной Европы. Великобритания. Ирландия», 2001. № 3 (<http://www.nto-tft.ru/et/altmyth.shtml>).

¹³ Кабаков Р.И. Указ. соч.

¹⁴ Лихачева С. Миф работы Толкина 1993 (http://dr-tolkien.narod.ru/stat_03.html).

Толкина нет, что это просто иллюзия или превращенная форма сознания автора? Безусловно, не можем. Мир Толкина вполне реален, но не в физическом или историческом смысле, а как реальность психическая и культурная. В качестве художественной, эстетической реальности мир Толкина и не должен отражать реальный мир, зато должны выполнять другие важные функции: предъясвлять реальность и события, которые современный человек может полноценно про-живать и пере-живать, рефлексирова и реализуя себя, экспериментирова, заглядывая в прошлое и будущее и прочее. Кстати, отчасти сами искусствоведы это понимают:

Это мифология, лишенная антропоцентризма, скорее, она эльфоцентрична, что создает уникальный эффект «мифа наоборот», т.е. не человек пытается объяснить мир, а мир, глазами эльфов, пытается объяснить себе человека. Через призму их видения многие человеческие качества предстают в новом, не всегда лестном ракурсе, как и должно бы быть, если бы мир смог высказать свое отношение к людям. Недаром исследовательница Р. Зимбардо изящно называет эльфов Арды «аурой, сиянием, окружающим землю, но постепенно тающим вокруг нее». Эльфы исчезают по мере того, как люди все больше покоряют себе землю, но свой печальный опыт и тоску они превращают в поэзию ухода, которую могут слышать немногие¹⁵.

Однако главным мотивом и основным импульсом мифотворчества Толкина была, как нам представляется, все же радость созидания огромного целостного, развернутого в пространстве и во времени воображаемого мира. Именно эта «радость творения» лежит в основе эстетико-религиозной концепции Толкина – концепции «со-творчества», сближающей истинного Художника, созидающего собственный мир, с самим Творцом¹⁶.

«Сильмариллион» – миф в его совершеннейшей и чистой форме, миф, который является реальностью для поверивших в него, так же как и для автора, именно в силу своей убедительности и совершенства, и становится частью истории, не переставая оставаться мифом. Причем для каждого эта реальность – разная; многие усматривают в произведениях Толкина то, что недоговорил или вовсе не имел в виду автор. Именно на этой ноте заканчивается эссе «О волшебных историях»: «Все сказки могут когда-нибудь сбыться – и тогда они будут так же похожи и не похожи на все наши разговоры о них, как Человек, окончательно спасенный, будет похож и не похож на того падшего, которого мы знаем»... Ответ на эти вопросы Толкин дает в стихотворной форме, адресуя стихотворение К.С. Льюису и возражая против его характеристики мифа как «посеребрённой лжи»:

Примерно так ему я отвечал:
 «Прекрасный сэр! Хоть Человек и пал –
 Но он не свергнут с трона.
 Он в немилость
 Попал, конечно же, – но он не изменился.
 Величие былое он хранит.
 Фантазию свою другим дарит.

¹⁵ Тихомирова Е. Указ. соч.

¹⁶ Кабаков Р.И. Указ. соч.

В нем белый свет, как в радуге, играет
 Оттенками соцветий и рождает
 Живые образы. Да, он заполонил
 Драконами и Эльфами весь мир,
 Богам воздвиг дворцы вне тьмы и света.
 Он ошибался, созидавая это.
 Но Человек – творец, Ему открыт
 Путь созидания. И Человек творит
 По древним и Божественным законам –
 Так сотворил его Творец Исконный»¹⁷.

Таким образом, Толкин выражает важнейшую мысль – человек имеет право творить, создавать «вторичные миры», ибо сам сотворен по Образу и Подобию Творца неба и земли. Иногда человек обращает во зло возможности своей фантазии, но *abusus non tollit usum* – «злоупотребление не отменяет употребления»¹⁸.

Если исходить из понятия «миф», произведение искусства – это не миф и Толкин – не мифолог. Чтобы сделать свои утверждения понятнее, приведу пример из собственного творчества.

В 1997 г. я решил, что мне уже есть что сказать. К этому времени вышли несколько моих книг, и худо-бедно я мог предложить научной общественности ряд новых идей и концепций. Однако на дворе набирала силу эпоха постмодерна, когда никто никого не читал, а если и читал, то, как правило, мало что мог понять из прочитанного, поскольку научная коммуникация распалась, и каждый автор, как я написал в одном тексте, «рыл свою траншею, не поднимая головы». Я задумался и стал размышлять, а каким образом в этой ситуации я мог бы донести до читателя свои мысли и идеи.

Вспомнил, как я сам анализировал других авторов. Старался реконструировать культурную ситуацию, в которой они создавали свои произведения, а также жизненное кредо авторов. Нельзя ли, подумал я, применить этот подход к себе самому? Ведь, чего не хватает читателю, чтобы он мог понять новое философское произведение? Читатель не знает, чем был озабочен, озадачен автор, не знает автора, не видел, как автор шел к своим идеям, путался, сбивался с пути, возвращался назад, чтобы снова искать решение и, в конце концов, найти его. Почему бы, подумал я, не рассказать читателю о своих поисках, не приложить к научным идеям рассказ о жизни их творца.

Однако легче это сказать, чем сделать. Нужно было найти форму, в которой данный замысел можно было реализовать. Изложить сначала свои философские концепции, а затем рассказать, как я к ним пришел. Рассказать о себе в контексте философского поиска. Я перебирал вариант за вариантом, но не мог ни на чем остановиться. Наконец, после месяца мучений, я решил, что напишу ро-

¹⁷ Толкин Дж.Р.Р. О волшебных историях // Толкин Дж.Р.Р. Дерево и лист. М., 1991. С. 72–73.

¹⁸ Лихачева С. Указ. соч.

ман, где будет все это, а также некий сюжет, где буду я сам, но как герой, будут все те, кто оказал на меня влияние (мои учителя, соратники, друзья, любимые), но тоже как герои романа. Я приступил к реализации замысла и примерно через год в свет вышел методологический роман «Беседы о реальности и сновидения Марка Вадимова».

В 20-м номере методологического и игротехнического альманаха «Кентавр» недавно трагически ушедший из жизни главный редактор Геннадий Копылов так анонсировал роман:

Вряд ли кто-нибудь сомневался, что книга В. Розина получится достойной в научном (философском, методологическом) отношении; но весьма приятной неожиданностью оказалось то, что «Беседы» захватывающе интересны литературно, точнее, бытийно. Хорошо зная научное творчество В. Розина, мы, казалось бы, не найдем в этой книге ничего существенно нового: природа сновидений, знаковые реальности и их место в жизни человека, эзотерические миры, учение о психических реальностях – работы по этим темам уже неоднократно публиковались автором. Однако здесь эти (и другие) размышления включены в контекст жизненного пути героя книги, они служат вехами его самостроительства. По аналогии с «романами воспитания» эту книгу можно назвать «романом образования», продолжающегося для методолога всю жизнь¹⁹.

Скоро я понял, что мне хочется продолжить начинание и, действительно, перевести его в плоскость образования. Я стал писать вторую книгу в том же духе, которая появилась в 2002 г. (переиздана в 2006-м). Она называлась «Проникновение в мышление. История одного исследования Марка Вадимова». Философский роман-эссе. Как вы видите, герой тот же самый, и этот второй роман о его поисках в самой захватывающей для меня области философии.

Примерно в тот же период написания обоих романов я начал читать лекции «Введение в философию» в новом тогда «Государственном Университете гуманитарных наук». Размышляя о том, как можно построить подобный курс, задался принципиальным вопросом: можно ли вообще преподавать философию, если преподавание понимать в обычном смысле слова? Вспомнил дискуссию еще конца 80-х годов. На «круглом столе», посвященном преподаванию философии в творческих вузах, одна из живо обсуждавшихся точек зрения состояла в следующем. В наших вузах и университетах философия и другие общественные науки преподаются не как наука, а как схоластика; «философия», которую изучают студенты, уже давно является «мертвым знанием», не имеющим отношения ни к философии, ни к жизни. Правда, отдельных талантливых педагогов слушают, но это заслуга не учебного курса по философии, а самого преподавателя.

Как можно понять того или иного философа, спрашивал я во время своего выступления на этом Столе, если писал он давно (в античности, средние века, в прошлые столетия), как правило,

¹⁹ Кентавр, № 20. М., 1998. С. 64.

на другом языке (древнегреческом, латыни, французском, английском, немецком), проблем, волновавших его время, мы доподлинно не знаем, живой ход мысли этого автора неизвестен, а результат отражает лишь конечный итог его размышлений. Не будет ли поэтому более правильной следующая формула: «чтение и уяснение философского текста предполагает принципиальное непонимание» и от него и нужно дальше танцевать, т.е. осознать это непонимание, углублять его, ставить проблемы, обсуждать условия понимания, искать контекст, позволяющий начать кое-что понимать.

При этом крайняя точка зрения высказывалась такая. В определенном смысле философию вообще нельзя преподавать, нельзя научиться философствовать, но философской мыслью можно заразить, к ней можно подтолкнуть сознание, склонное к раздумьям. Надо, говорил преподаватель философии Музыкально-педагогического Института им. Гнесиных Г.И. Куницын, – вернуться к исходному смыслу философии. Это не просто мудрость человека, а, прежде всего, самосознание, формирование человеческой личности. Платон и вслед за ним Цицерон утверждали, что философия – это приготовление себя к смерти, что нужно понимать не пессимистически. Действительно, философия – весь смысл жизни. Преподавание философии должно идти на проповеди, но больше всего на исповеди. В данном случае человек должен сливаться со своей идеей, а это возможно только при одном условии – преподаватель должен быть честен и мужествен до конца.

Безусловно, позиция Г. Куницына – предельная, но и она дает материал для размышления. Философия – не наука (во всяком случае – это не естествознание) и не обычный предмет преподавания. К философии нужно иметь склонность, ею нужно «заболеть», «подвизающийся» в философском мышлении должен начать задаваться «странными» для обычного человека вопросами – что такое бытие, в чем смысл человеческой жизни, что означает смерть, каково назначение человека или природы и прочее? Здесь, конечно, возникает интересный вопрос: а может ли юный студент, не имеющий еще опыта жизни, не претерпевший ее перипетий, дорасти до постановки таких экзистенциальных вопросов?

К тому же, размышляя я, современная философия мало похожа на традиционную. На смену классическим всеобъемлющим философским системам, с которыми мы связываем имена гениальных мыслителей-философов (Платона, Аристотеля, Плотина, Ф. Бэкона, Локка, Декарта, Канта, Гегеля и др.), пришли частные философские концепции и осмысления. Их много, они строятся на разных ценностных и онтологических основаниях. Как правило, представители этих философских течений полемизируют друг с другом. Многие объекты философской мысли (человек, культура, язык, наука, природа, техника) анализируются другими гуманитарными науками – в истории, культурологии, социологии, языкознании и т.д., в результате в настоящее время неясно, где проходит граница между философией и гуманитарными науками.

Обдумывая все эти вопросы, я решил воспользоваться опытом преподавания культурологии, который у меня сложился к этому времени. Так же как в учебном курсе культурологии, в курсе философии нового поколения не имеет смысла пересказывать основные философские системы и взгляды крупных философов. Цель должна быть другая: ввести в реальность философской мысли и работы, сориентировать студента в «ментальном пространстве» философии, т.е. обрисовать основные подходы и направления философской мысли, основные темы и проблемы, обсуждаемые в философии.

В отличие от культурологии, представляющей собой теоретическое и историческое знание об объекте – культуре, философия, если и является знанием, то особым; такое знание греки называли «мудростью». Известный французский историк философии Пьер Адо показывает, что философия, начиная с античности, представляла собой не только и не столько теоретизирование, сколько особый философский образ жизни и мышление, с которыми и связана идея мудрости. Он утверждает, что многие философы Нового и Новейшего времени, «выражаясь словами Канта, остались верны Идее философии», трактующей философию, прежде всего, как особый образ жизни, исходящий из философской мысли. Как считает П. Адо, это скорее в школьной философии, и особенно ее истории, всегда делался упор на теоретическом, абстрактном, концептуальном аспекте философии.

Но если философия не только теоретизирование, но и особый образ жизни и мышление, причем не раз менявшиеся в истории, то спрашивается, как ее излагать, можно ли получить представление о философии, анализируя и сравнивая смену «глобальных парадигм философии»? П. Адо пишет, что для понимания философских произведений античности, надо учесть конкретные обстоятельства философской жизни в эту эпоху; надо уяснить, что подлинная цель античного философа – не дискурс ради самого дискурса, а духовное воздействие на людей. Если мы осознаем это, тогда мы уже не станем удивляться, обнаружив, к примеру, у Платона, Аристотеля или Плотина апории, в которых запутывается мысль, исправления, повторы, явные противоречия: мы будем помнить, что их философский дискурс должен не сообщать некоторое знание, образовывать и упражнять. Подводя итог своим размышлениям, я, наконец, сформулировал следующие положения:

– Овладение философией (погружение в нее, ориентировка в философии и т.п.) не может происходить на основе усвоения философских знаний или «образовательных философских нарративов» (т.е. повествований о философии). Овладение философией предполагает значительную работу мысли, обращение к своей жизни, прохождение пути, на котором необходимо преодолевать различные затруднения – стараться понять непонятное, уяснять (рефлексировать) чужие и свои представления, вырабатывать собственную позицию, совершать поступки и прочее;

– Опираясь при этом можно, с одной стороны, на анализ философских произведений (философских первоисточников и комментариев к ним), с другой – на гипотезы, характеризующие время, культуру и личность философов, создавших данные произведения, а также возможную логику построения этих произведений. Идея здесь простая: понять философское произведение (философский нарратив) можно, уяснив (это предполагает специальную реконструкцию), как оно создавалось, какие социокультурные и личностные факторы играли при этом существенную роль. С одной стороны, нужно восстановить и понять ту личную и объективную ситуацию, в которых творил философ, с другой – встав на его позицию, осуществить вместе с ним основные шаги, приведшие к созданию философского произведения;

– Анализ и реконструкция философских произведений позволяет параллельно обсуждать, что такое философия и ее особенности. При этом важно учитывать, что философия и философская мысль меняются, развиваются, что не исключает наличие в философской работе и мысли определенных инвариантов;

– В качестве материала для анализа и реконструкции должны быть взяты такие избранные философские произведения, которые позволяют сформулировать основные гипотезы и представления о характере философской мысли и природе философии. Сквозной и всеобъемлющий анализ философских произведений и невозможен и не нужен.

– Анализ избранных философских произведений может быть дополнен «генезисом» (т.е. теоретической реконструкцией происхождения и развития) философского мышления. В результате возрастает вероятность того, что не будут пропущены какие-то существенные для современной философии моменты;

– Философская мысль (мышление) выбраны и поставлены в центр потому, что исследования философской школы, из которой я вышел (она называется «методологической школой» или «московским методологическим кружком»), показали, что именно изучение и конституирование мышления позволяет решить многие проблемы современной философии;

– Недостаточно, чтобы студенты только слушали своего преподавателя. Они должны вместе с ним приобщаться к философии. Роль педагога в процессе овладения философией напоминает позицию «сталкера», проводника. Вместе со студентом он преодолевает различные интеллектуальные трудности, решает проблемы, обсуждает природу и особенности философских произведений и самой философии. Хотя он знает «путь», по которому ведет «подвизающегося» в философии, но каждый раз сам обнаруживает, что многое в «местности», где они путешествуют, изменилось и нужно заново прокладывать тропинку.

Вот здесь, сообразил я, и пригодятся мои романы. Пусть студенты не только слушают, как нужно анализировать философские произведения, но и сами попробуют сделать это на материале моих

романов. Перед ними и новые философские идеи, и рассказ о жизни их автора, реконструкция творческого пути, который автор прошел. Однако, подумал я, не получится ли обычная история: два-три человека будут писать, а остальные у них спишут. Меня это не устраивало. Вот тогда мне пришла в голову мысль, разбивать студентов на небольшие группы, и предлагать им не просто отнестись к моим романам, а ответить на вопросы по их поводу. При этом форму текста, жанр изложения они должны придумать сами; это, предположил я, будет подталкивать их к творчеству. Сказано, сделано, но, как известно: быстро сказка сказывается, да не быстро дело делается. Первые два года я фактически экспериментировал и отлаживал новый подход. Сегодня вполне можно говорить, что эксперимент удался. Кратко курс «Введение в философию» строится так.

Выбираются четыре базисных философских произведения: «Пир» Платона, «О душе» Аристотеля, «Исповедь» Св. Августина, «Вопрос о технике» М. Хайдеггера. Каждое произведение прочитывается дома студентами. На лекции они «проблематизируются». К проблематизации относится: обсуждение непонятных мест, выявление противоречий, сравнение высказываний комментаторов (подбираются, по возможности, противоположные подходы и точки зрения), постановка собственно проблем. Проблематизация позволяет поставить вопрос о том, как можно понять, что собой представляет данное философское произведение, какие идеи хотел провести его автор. В качестве решения я предлагаю провести культурно-историческую реконструкцию данного произведения. При этом формулируются три основные цели: понять, что собой представляет данное произведение, познакомиться с образцами философской работы, войти в реальность философии.

Затем я демонстрирую непосредственно культурно-историческую реконструкцию произведения. Эта реконструкция включает в себя: анализ социокультурной ситуации, в контексте которой было создано произведение, и воссоздание целей, задач, методологических установок и способов решения, которые предположительно были характерны для автора произведения. Параллельно с реконструкцией идет обсуждение «рефлексивных содержаний», например, что такое проблема, чем она отличается от задачи, какую роль выполняет проблематизация, что такое культурно-историческая реконструкция и ее отличие от исторического исследования, почему необходимо реконструировать методологию и мироощущение автора, создавшего произведение и т.д. Одновременно я начинаю обсуждение вопроса о сущности философии, путях ее формирования, фигуре философа.

Групповая работа (в группу входит от двух до четырех студентов) заключается в написании совместного произведения по материалам двух моих методологических романов. Участники группы не должны пересказывать в реферативной форме содержание романа, а совместно ответить на поставленные по его поводу вопросы. Примерно, следующие: какие темы обсуждаются в данном романе,

каковы отношения между автором и героем романа, кто такие космогуалы, существуют ли они на самом деле, как автор понимает, что такое философия, какие проблемы вы видите в современном мире, и может ли философия помочь в их решении (год от года вопросы варьируются). Форму и жанр своего произведения студенты определяют сами, она может быть самой разной (монологическое повествование, диалог, строго научный дискурс, научно-художественное построение и прочее).

Одна из целей написания мною методологического романа состояла как раз в том, чтобы ввести неподготовленного человека в философию, объяснить ему, какие жизненные ситуации и проблемы заставили нормального человека заняться не совсем нормальным для обычного человека делом. Но, безусловно, только образовательным контекстом дело не ограничивается. Философский роман-эссе – это, если и не совсем обычное художественное произведение, но все же, на мой взгляд, настоящий роман.

Один из вопросов, на который отвечают мои студенты, имеет прямое отношение к нашей теме. Я их спрашиваю, что собой представляют «космогуалы» – ступки энергии, прилетевшие из космоса, питающиеся психоизлучениями людей, и что существенно, направляющие всю их деятельность, развитие и творчество. Поскольку космогуалы заинтересованы в получении максимума психоизлучений, они способствуют развитию и совершенствованию человечества. Так вот я спрашиваю студентов: «Это что миф или реальность»? Думаю, на месте студентов искусствоведы ответили бы однозначно: «Розин, подобно Толкину, создает миф». Но большинство моих студентов отвечает иначе: это не миф и не реальность, а скорее художественное построение или семиотическая схема. Вот некоторые фрагменты из рефератов студентов первого курса ГУГН:

Интересно, зачем авторы довольно часто создают в своих произведениях мифы, свои мифы, которые не встречались раньше и не было даже и намека на подобные? Зачем Платон создал миф об андрогинах? Он хотел объяснить доступным способом естественную потребность каждого человека в любви, причем эта потребность его собственная, никем не навязанная, уж тем более богами. А зачем Розину космогуалы? Скорее всего, это, как и у Платона – схема. С помощью нее Розин еще одним способом поясняет свое стремление отделить мышление от человека и посмотреть на него иначе, чем раньше. Раньше мышление было частью человека, чем-то обычным, само собою разумеющимся и не требующим объяснения. Но, когда мир встал с ног на голову, вернулся к тому, с чего начал, мышление как раз таки потребовало объяснения, необходимо было начать с самого начала. И Розин посвящает целый роман своей трактовке мышления.

Космогуалы прекрасно вписываются в роман и на интуитивном, эмоциональном уровне действуют на читателя. Кто-то согласится с этой схемой, кто-то – нет, но в любом случае каждый задумается над вопросом мышления, как и мы, когда прочли первую книгу о Вадимове. Эта схема должна для кого-то пояснить на интуитивном уровне точку зрения автора,

для кого-то стать порогом комнаты раздумий о мышлении, а для кого-то – основой восприятия мышления.

Как и любая схема, космогуалы не дают ни общей картины взглядов автора, ни мира, зато прекрасно дополняют роман. И то, что они погибают, когда Вадимов перестает писать роман (роман в романе), показывает, с одной стороны, их эфемерность, с другой – власть автора над героями в данном романе, которая показывает отличие этого романа от тех, к которым мы привыкли. Герои других романов продолжают жить в нашем воображении, а здесь автор лишает и нас и героев возможности «общаться» друг с другом в дальнейшем. Автор прямо говорит, что это всего лишь схема, которую он создал, а что есть на самом деле – решать нам, но космогуалы все равно – его вымысел. Возможно, что они существуют, но не для всех. Возможно, есть та реальность у некоторых людей, в которой космогуалы существуют, но они – всего лишь способ трактовки реальности. (Сметанкина Анастасия, Ксения Ермакова)²⁰.

Предложенная автором (с помощью другого своего героя Евгения Черного) «космология» объясняет происхождение нашей цивилизации деятельностью космогуалов, питающихся психоизлучениями и для этого направляющих и поддерживающих жизнедеятельность людей.

С одной стороны, подобная теория не отвечает *критерию научности*: хотя она в принципе не противоречит наблюдаемым фактам, ее невозможно и опровергнуть. По своей структуре эта теория больше напоминает миф: никто не может видеть космогуалов, так же, как никто не может добраться до страны Эльдорадо, чтобы «фальсифицировать» истинность мифа. А если кто и увидит (найдет), свидетельство подобного «очевидца» объявят либо сном, либо сумасшествием. Но, с другой стороны, этот прием метафоры позволяет абсолютно логично описать наши мышление и деятельность, хотя согласно научным критериям, все это должно быть «вынесено за скобки», результат научного творчества – только «объективное знание». (Нуртдинова Лилия, Сидорова Анна)²¹.

Только один студент Д. Левкин написал, что космогуалы, очевидно, существуют на самом деле:

В этом контексте весьма интригующее продолжение получает теория о космогуалах, которая разворачивается в романе по детективно-мифологическому сценарию. Обретя независимое существование, космогуалы замышляют поработить человечество, сделав в своих расчетах ставку именно на Вадимова, на его творческое мышление, для чего был даже разработан претенциозный проект «Вадимус». Но вдруг космогуалы неожиданно обнаруживают, что все они – не более чем плод воображения Вадимова, пишущего об этом роман. Вполне в духе представлений о рефлексивном знании, процесс написания романа становится элементом сюжета самого романа. А космогуалы, узнав о своем подлинном происхождении, уже не могут, обладая этим знанием, жить «по-старому». В конце концов, Вадимов раскрывает тайны мышления, что позволяет ему закончить свой роман, и это делает невозможным дальнейшее существование космогуалов.

²⁰ Приобщение к философии: Новый педагогический опыт / Сост. В.М. Розин. М., 2009. С. 196–198.

²¹ Там же. С. 242.

По структуре эта история о космогуалах действительно очень напоминает миф, правда, весьма «методологизированный», и форма методологического романа-схематизации очень подходит для его художественного выражения. Этот выбор формы вполне сознателен – ведь сам автор настаивает на том, что уже в рамках архаического сознания мифологические знания получались на схемах. То есть *схемы – более древний и «первичный» способ получения нового знания, чем даже мышление.*

Здесь, конечно, требуется пояснение. Схема – это двухслойное семиотическое образование, где один слой выражает другой. Возьмем для примера схему метро, она описывает пересадки и маршруты движения, помогает понять, как человеку эффективно действовать в метрополитене; именно схема метрополитена задает для нас образ метро как целого. Семиотический анализ показывает, что схемы выполняют несколько функций: помогают понять происходящее, организуют деятельность человека, собирают смыслы, до этого никак не связанные между собой, способствуют выявлению новой реальности²². Необходимым условием формирования схем является *означение*, т.е. замещение в языке одних представлений другими; в данном случае необходимо было определенные действия человека (входы и выходы из метро, пересадки с одной станции или линии на другие и т.п.) представить в качестве действий с графическими символами (кружочками, цветными линиями, стрелками и пр.).

Так вот, схематизация не предполагает критику и отрицание реальности, представленной в схеме, как в случае мифологизации. Напротив, утверждая, что данное образование есть схема, мы указываем на то, что схематизируемая реальность является не только естественной, но и искусственной, созданной человеком с определенной целью. Например, схема метро была создана с целью оптимальной организации потоков в метрополитене, схема космогуалов с целью демонстрации возможности разных интерпретаций и скрытой критики натуралистического мышления.

Наконец, еще один автор, а именно культуролог Екатерина Дайс, действительно, из своей рецензии по поводу моих романов создала настоящий миф:

И, прежде всего, в романе поражает единство магического миропереживания, характерное для современного человека. Поясним, что здесь имеется в виду. Розин описывает ритуальные практики, которые его герой – Марк – конструирует вместе со своим другом и еще одной девушкой – армянкой Адой. Прежде всего, о девушке. Характерно, что имя Ада в контексте магических практик, переживаемых любовным треугольником (где любовь носит не столько физический, сколько метафизический характер), используется и культовым украинским писателем Юрием Андруховичем в романе «Перверзия», причем, судя по всему, абсолютно независимо от Розина. В «Перверзии» Ада – украинка, жена проктолога, к которому главный герой испытывает не менее нежные чувства, чем к героине. Финальная сцена запечатлевает мистический сексуальный акт,

²² Розин В.М. Семиотические исследования. М., 2001. С. 119–131.

продельваемый всеми участниками «тройственного союза», в результате которого герой растворяется, исчезает в водах венецианского Большого канала, уплывает, как рыба. Ритуальные практики Марка, Ады и Зуна в романе Розина кончаются трагически. Виктор Зун погибает, кончает жизнь самоубийством. Кстати, и насчет Стаха Перфецкого, героя Андруховича, выдвигается подобная версия... Склонность к суициду была у Виктора изначально. Как послесловие Анны Карениной, он гибнет от электрички, не в силах стерпеть напряженность дружбы с магом... Маг, его друг и женщина – воплощение гностической Софии и мистериальной Персефоны – это то, что нужно, чтобы возгорелась искра эзотерического огня²³.

Для меня нетрудно показать, что это миф. Я сам замышлял романы и сознательно вкладывал в них совершенно другие идеи. Возможный аргумент, что через меня действуют бессознательные структуры, которые Е. Дайс как раз и выявила, мне не кажется убедительным в силу современной критики подобного рода реконструкций.

Резюмируя, я бы еще раз подчеркнул следующее. Художественная реальность не может быть истолкована как миф. В настоящее время возобновление мифа предполагает сознательное использование понятия «миф» и понимание, 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.

²³ Дайс Е. Выступление на Круглом столе Вадима Розина // Личность и общество в современной художественной литературе. Междунар. интернет-семинар (<http://www.apdavydov.com/rus/>).

А.С. Дриккер

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ЕГО МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ПРЕДЕЛ

Рождение мифа можно смело отнести, по меньшей мере, на многие десятки тысяч лет в глубины палеолита. Растворился ли миф в мощном потоке цивилизационного прогресса или, связанный со структурами подсознания, лишь видоизменился в «информационном обществе знания»? Чтобы понять роль, место, пределы (или беспредельность) мифа в культуре и сознании, естественно попытаться представить картину его происхождения.

ВООБРАЖЕНИЕ КАК ИНСТРУМЕНТ АДАПТИВНОСТИ

Одна из отличительных черт приматов и наших человекообразных предков – повышенная возбудимость, которая, вероятно, явилась главной причиной стремительного (в эволюционной шкале) перемещения последних из джунглей в саванну Восточной Африки. В подобных условиях приспособление к принципиально новой среде не могло быть обеспечено медленными морфологическими модификациями, и решающая роль переходит к эволюции поведенческой: возрастающая активность прачеловека открывает широкое поле действия для отбора.

Длительное изучение поведения и интеллекта человекообразных обезьян (шимпанзе) привело известного исследователя Келера к заключению о связи их способности к опосредованному достижению цели со зрительным полем и с оптическими структурами. Интеллект этот весьма ограничен: «У шимпанзе не могут быть обнаружены даже малейшие начатки культурного развития»¹. Однако в этих ограниченных проявлениях Келер находит признаки принципиального отличия этого сознания, представляющего собой переходную от животного стадию:

Мы не могли проследить <...> как далеко простирается *прошлое время в будущее*, в котором шимпанзе живет <...> длительное общение с шимпанзе заставляет меня предположить, что, помимо отсутствия языка, именно чрезвычайно узкие границы (такого проникновения. – А.Д.) <...> создают огромную разницу, которая всегда все же может быть обнаружена между антроподами и самым примитивным человеком².

¹ Келер В. Исследование интеллекта человекообразных обезьян. М., 1930. С. 205.

² Там же. С. 204.

Определим тот важнейший рубеж, который лишь едва пересекает сознание шимпанзе и замирает, как *расщепление органического, не знающего времени, биологического существования*:

Итак, уже организация мозга и психики человекообразных допускает весьма ограниченное, условное «расширение» животного, трехмерного пространства. У гуманоидов эта способность, стимулируемая отбором, развивается и становится той базой, на которой возрастают человеческие искусства и разум.

Конечно, инстинктивные повадки, приемы преследования добычи весьма искусны, например, у гиены, но насколько сложнее ситуация физически столь несовершенного (в сравнении с хищником) палеолитического охотника. Как мог он достичь победы в сражении с мамонтом?

Единственный возможный путь – развить и использовать ту способность, которую обнаруживают уже шимпанзе. Достаточно сильно стимулированный шимпанзе перемежает активные попытки достичь цели с периодами физической пассивности на фоне психического напряжения, результатом которого является выбор подсобных «инструментов» и навыков, сочетаемых «в форме динамических, направленных процессов сообразно данной [оптической. – А.Д.] структуре³».

В длительном процессе проб и ошибок зрительная сцена гуманоидов раздвигается, вмещая все более удаленные фигуры, объекты, причем уже и те, которые не укладываются в оптическое поле. В умственных манипуляциях психика учится разделять действие на ряд достаточно автономных задач и, комбинируя их, строить сложный маневр.

По мере усложнения маневра сознание вынуждено включать в него не только собственные шаги, но и учитывать действия сородичей, реакции добычи. Чтобы сделать это искусней, обрести возможность победить противника, охотник должен даже не представить, а почувствовать себя могучим гигантом, перевоплотившись, стать мамонтом.

Первобытный охотник, получая первый опыт превращения, таким образом выходит за пределы органического течения жизни, открывая для себя время. Так параллельно физической возникает реальность психическая – пространство воображения. Рождение фантазии определяет важнейшую отличительную особенность человека с точки зрения столь несхожих, строгих эволюционистов как К. Маркс и Ч. Дарвин.

Это уникальное психическое новшество отображается и в программно-аппаратной организации психической деятельности. В дополнение к мгновенной (основанной на мне – древнейшей способности удерживать действия прежних раздражителей и применять их для адаптации) и постоянной памяти (богатейшему у высших млекопитающих, но ограниченному спектру сложных ригидных, инстинктивных реакций) в поведенческой эволюции вида homo расширяется, обретая все большее значение, оперативная память –

³ Келер В. Указ. соч. С. 205.

сфера свободной психической активности, поле игры фантазии, ассоциаций, агглютинаций.

В стремительном раздвижении временного горизонта выход за пределы физической реальности не только умножает живой индивидуальный опыт, но и открывает возможность его интеграции, апроприации, минуя длительный путь естественного отбора. Ускоренный, постоянно нарастающий темп культурной эволюции лежит в основе удивительной адаптивности человека.

ПСИХИЧЕСКАЯ ЦЕНА АДАПТИВНОСТИ

Уже архантроп пересекает границу африканского континента и активно заселяет южную и юго-восточную Азию, однако не выходит за пределы привычной – тропической – экологической зоны. Вероятно, лишь в психике неандертальца преодолевается некий рубеж, который позволяет говорить не о человекообразности, подобии, не о прачеловеке, но о существое человеческом. Основания усмотреть теснейшее родство дают захоронения позднего Мустье, которые современный взгляд интерпретирует, при всей условности подобной оценки, как достаточно достоверные (в силу плотности их группировки) следы проявления сугубо человеческих чувств и черт: букеты цветов (пучков растений?), уверенные правильные гравировки, скелет человека с физическим дефектом, прожившего длинную жизнь.

А подтверждаются эти умозрения освоением гейдельбергским человеком и неандертальцем областей с умеренным климатом, а затем ускоренным заселением неантропом практически всех материков, включая горные, пустынные и даже полярные области. Что указывает на высочайший уровень адаптации, который решительно отделяет *homo sapiens* от всех прочих высокоорганизованных живых существ и позволяет определить адаптивность как необходимое условие, как видовой признак человека.

Но законы сохранения действуют повсеместно, и необходимая плата за удивительный дар воображения должна быть весьма высока. Временной горизонт, открывающийся в сознании, с неизбежностью порождает представления о прошлом и будущем, вопросы и загадки рождения и смерти, повергая сознание в ужас перед неведомостью предстоящего и таинственностью прошедшего. Как же справляется наивная психика со столь сложными проблемами как создается ее потенциал?

Первобытное сознание абсолютно безразлично к установлению естественных причин и связей. Зато оно переполнено, насквозь пронизано мистикой. Поведение, реакции определяются едва ли не исключительно силами, недоступными органам чувств. Духи, среди которых особое место занимают духи мертвых, и колдовство радикально влияют на все происходящее: «Болезнь и смерть рассматриваются туземцами Конго как абсолютно ненормальные события. Все они всегда дело рук колдуна. Даже когда человек утонул или погиб на войне»⁴. Связь полового акта с зачатием может отмечаться или

⁴ *Левин-Брюль А.* Первобытный менталитет. СПб., 2002. С. 54.

нет, но первобытное сознание пребывает в уверенности, что жизнь появляется в чреве матери только в результате действия духов.

Сильнейший раздражитель психики предков – страх. Их сознание всегда должно быть настороже, постоянно готовясь распознать в темноте ночи или зарослях джунглей демонов, ни на минуту не забывая об опасностях колдовства. Чтобы унять непреходящий страх, психика вынуждена обращаться к воображению.

В спасительной деятельности воображения творятся некие закономерности происхождения и существования, связи с природным окружением и предками, трактовки мира ушедших, но всегда присутствующих в жизни мертвых, устанавливаются простые и нерушимые правила – порядок, необходимый для выживания. Защитные психические конструкции, фантазии, оформляясь в тотемических и анимистических представлениях, кристаллизуются и закрепляются в виде архаичного мифа, где универсальные адаптационные модели проявляются как архетипы.

Мощное ускорение, первая культурная революция – неолитическая – за счет развития укрепляющего в жизни, ограничивающего страх мифа, приводит к становлению великих древних культур. Этот миф, оформляющий культуру в условиях интенсивного социального и инструментального прогресса, естественно, уже весьма логичен, но само сознание остается, в первую очередь, образным, эйдетическим⁵. С известной долей условности мир жизни и мир смерти по-прежнему сосуществуют всего лишь по разным берегам Нила.

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ГЛОБАЛИЗАЦИЯ

С Новой эрой культура как способ усиления адаптивности вступает в эпоху глобализации. Миф, основанный на табуированном племенном порядке, не может служить основой для культуры в условиях многообразных этнических взаимодействий.

Христианство – плод утонченной и изоцированной культуры Древнего Египта, Ближнего Востока, античной Греции – распространяется среди варварских народов, ментальность которых оставалась архаичной. Идеалы Христа требовалось усваивать сознанием, скопанным плотными этническими узами, возвращенным на древней психической базе. Так что возвышенное духовное учение было обречено на редукцию к мифу привычному и доступному, к удобной и понятной идеологии.

Доступность же связана с простотой, однозначностью. Может быть, в результате этого странным образом, учение, в основе которого лежит проповедь любви, порождает поразительную, исключительную религиозную нетерпимость. Жестокость не только по отношению к необращенным, но еще большую – к братьям по вере. Преследование несториан и ариан, истребление катаров, бесконечные кровавые религиозные войны, костры инквизиции, горящие церкви

⁵ Кречмер Э. Медицинская психология. СПб., 1998.

старообрядцев – тысячелетиями инакомыслие, ересь рассматривались религиозной культурой как самый страшный грех, что трудно согласовать с проповедями Христа. И, наверное, не случайно новейшая, наиболее современная версия христианства – протестантство – обращается, в первую очередь, не к Новому, но к Ветхому Завету.

А объяснить этот парадокс – уникальную нетерпимость христианства на протяжении веков и тысячелетий – можно, пожалуй, проявлением лишь слегка закамуфлированной, весьма близкой варварской ментальности первобытной верности самым древним сакральным табу – эндогамным, охранявшим единство рода от любого смертельно опасного внешнего вторжения или влияния.

Христианская культура укрощает мифопоэтическую фантазию, устанавливая строгую иерархию бытового, светского, церковного, божественного, ограничивает непосредственное первобытное воображение, но и выводит его за пределы узких племенных представлений, открывая значимость, привлекая интерес к вопросам и проблемам масштабным, абстрактным. Устойчивая духовная вертикаль поддерживается социальной конструкцией, которая в ходе церковно-государственного строительства все тяжелее давит на основание. Церковная жизнь все теснее сплетается с обыденной, рутинной, а духовная власть со светской, обретая ее черты, воодушевляющие порывы и устремления раннего христианства обмирщаются, воображение гаснет и пассионарность мифа, слабея, сходит на нет.

Однако христианство, настойчиво внедряя взамен племенных новые универсальные правила, широко распространило новый универсальный миф – богатейшую почву для продуктивной деятельности недремлющего воображения, на которой вызревают условия для очередного культурного прорыва, очередной трансформации мифологического сознания.

ТРИУМФ РАЦИОНАЛИЗМА

По мере того как природная среда замещается культурной, неуклонно возрастает потребность в логике, мнемотехнике (подавляющую часть первых письменных памятников Египта и Двуречья составляют учетно-хозяйственные записи). Однако функциональные ресурсы психики неизменны, и образное мышление сдает позиции. Эйдетическое сознание вытесняется интактным, в котором главенствует логическое, вербальное начало⁶.

Реформация отмечает переломный момент – торжество интактной психики, которая, вероятно, в максимальной степени отвечает важнейшим условиям социокультурного приспособления.

Радикально преобразовывая условия жизни, рациональная культура, казалось бы, завершает мифологическую эпоху, отвергая ее как очевидный пережиток прошлого, настаивая на исключительно прагматичных, земных целях и открывая прямой путь к всеобщему процветанию и счастью.

⁶ Блум Ф. и др. Мозг, разум и поведение. М., 1988.

Однако сегодня можно составить длинный список известных мифологических вариаций, присущих Новому времени: реминисценции раннего христианства в виде коммунистических утопий Т. Мора и Компанеллы и «зрелые» социалистические утопии (с их экзотическими взводами в Третьем рейхе и Втором, Советском мире), либерально-буржуазные идеологемы демократии и свободы и их современный американизированный вариант – общество равных возможностей, наконец, последняя – информационное общество знания. При крайнем многообразии, даже полярности социальных моделей (способов реализации), все это – модификации одного мифа, который, обуздывая фантазию и приземляя воображение, ориентирует частную и социальную жизнь на вершину материального благополучия, вершину, застилающую весь горизонт, скрывающую от доверчивого взгляда пугающие ущелья и пропасти. Человек – существо идеалистическое, его воображению нужна пища, и коллективное: привлекательность, эффективность лозунга, мифа зависит от его способности объединить, вдохновить массы, что, в свою очередь, требует простоты и конкретности, видимой достижимости цели. И когда алтарь в связи со «смертью Богов» пустеет, в него, как и во время Исхода в отсутствие надзора со стороны Моисея, немедленно водружается «золотой телец».

Новое время утверждает автономность индивида, определяемую его личными отношениями с Богом и богоданной собственностью, вводит и укрепляет универсальную, всеобщую систему мер, единый принцип социального регулирования – финансовый. Прагматичная западная культура, крайне эффективно используя преимущества этого универсализма, в кратчайшее время охватывает практически весь мир, стремительно его преобразуя.

Удивительные результаты технологий и просвещения обольстительно заманчивы для народов, тысячелетиями тяжело боровшихся за существование, продолжение рода, а прокламации всемогущего и беспредельного прогресса – миф, куда соблазнительней всех прежних, приносящий доминирующей культуре победы даже там, где оказалась бессильной ядерная мощь.

Но прагматичный миф, конечно, нуждается и в духовной поддержке, каковую составили идеалы гуманизма и просвещения, еще в XIX в. казавшиеся очень близкими к реализации. Однако история XX в. сначала жестоко развеяла иллюзии, а затем ограничила мечты позитивным, но весьма скромным результатом – декларацией прав человека.

Явный кризис гуманизма связан, в частности, с наивным представлением, что прогресс снимает или существенно ослабляет конкурентную борьбу. Сегодня уже очевидно, что рост производительности и уровня жизни не снижает соперничества, а только видоизменяет его. Разгоняя демографический процесс, демократическая революция еще более усиливает социальную конкуренцию и напряженность.

Гуманистические надежды оказались столь же утопичными, как «город Солнца». Они связывались с предположениями об усиливающейся автономизации личности. Но в условиях прогресса общественного производства и потребления индивид вовлекается в его

гигантский механизм, быть может, сильнее, чем в феодальную структуру. Острота конфликта «личность – общество», в чем сходятся и искусство и философия, нисколько не снижается.

Слишком настойчивые декларации всемогущества разума, науки, демократии – очередная модификация спасительного мифа, компенсаторная реакция на неизбежный и неизбывный дефицит знания. Теории Большого взрыва и расширяющейся Вселенной, с одной стороны – плод изощренного и высочайшего интеллекта, с другой – претензия на окончательное торжество разума выглядит достаточно наивной: а как же до Большого взрыва, а что же все-таки кроме земного существования? «Вечно изменяющийся мир» Хокинга⁷ (при всем уважении к его научным достижениям и личности) можно воспринять лишь как пародию после построений Спинозы.

Первобытное эйдетическое сознание, открывая миры жизни и смерти, порывисто совмещает их в мистической картине. Эмоционально-логическое религиозное сознание утверждает более изощренную двоичную модель. Вербально эта модель оформляется, когда первичные определения *psyche* и *soma* (живое и мертвое) в пифагорейскую эпоху обретают новый базисный смысл – бессмертной души и бренного тела⁸.

Научно-рациональный миф, на свой лад симулируя решение онтологической проблемы, скорее затушевывает ее. Он постулирует, что решение автоматически достигается на пути техно-демократического прогресса. И действительно, усилия психики, развивая адаптивность за счет общественного и технологического совершенствования, кардинально изменили условия существования. Но реальность показывает, что архаические инстинктивные установки слишком инерционны и прогрессистские модернизации практически почти не затрагивают основы самой психики. Новый миф, задвигая метафизику на периферию светлого пятна общественного сознания, остается столь же бессильным перед тайной смысла жизни как и предшествовавшие.

ВРЕМЯ И СТРАХ

Вместе со временем и воображением в первобытном сознании появляется экзистенциальное чувство страха. И то же воображение призвано уравновесить психику, но оно неспособно – быть может, и не должно – снимать страх, который служил постоянным и главным раздражителем как первобытной, так и средневековой психики.

Однако в ходе эволюции культуры фундаментальные представления, в частности о времени, кардинально меняются. В первобытном сознании время мозаично, оно существует квантованно, спонтанно, в каждой встрече, каждом событии (недаром, наверное, часы с их размеренным, непрерывным отсчетом столь неприятны для

⁷ Хокинг С. Краткая история времени. От большого взрыва до черных дыр. М., 2001.

⁸ Блум Ф. *и др.* Указ. соч.

африканцев). Любой жизненный акт загадочен и непредсказуем. И потому менталитет отличается настороженностью, подозрительностью, опасливостью.

В то же время мистические образы, неопределенные во времени и пространстве, придают сознанию дополнительные измерения, обогащая фантазию, которая наряду с интуицией играет ведущую роль в менталитете.

Христианство упорядочивает хаос мистического сознания в линарном потоке времени от Сотворения мира до Страшного суда. Средневековая церковная культура формализует усложняющуюся жизнь, задавая ориентиры угрозой кары и утверждением воздаяния праведным. Однако в противопоставлении мира дольного и горнего, в атмосфере настойчивых эсхатологических предсказаний страх ощущается постоянно.

Реформация, завершая более чем тысячелетнюю эпоху Средневековья, открывает новый этап – первую попытку освободить сознание от страха. Рациональная цивилизация предлагает научную концепцию времени: бесконечного, как Вселенная, равномерного, безличного. И подобная модель оказывается весьма эффективной для совершенствования Града земного. Постиндустриальный миф удаляет ощущение постоянной угрозы из повседневной беспечной жизни, из актуального сознания, задвигая страх на обочину жизни – в глубокую старость на смертном одре.

Что же означает изгнание страха? С одной стороны, это победа культуры, порядка над природным хаосом и случайностью, подстергавшей человека на каждом шагу. Но с другой – именно определенная мера угрозы создает то напряжение, без которого не бывает пассионарного подъема, теряется смысл общественной жизни и солидарности. Упадок античной Греции следует за долгожданной победой над персами. Римская империя начинает деградировать, овладев всем видимым миром, на пике могущества. Республиканские доблести вырождаются в атмосфере цирковых гладиаторских боев и раздачи хлеба. Подкуп праздного плебса приводит к примитивизации: когда сытое сознание дремлет, торжествуют примитивные инстинкты. Но и инстинкты работают со сбоями, утрачивая назначение катализатора в конкурентном культурном отборе. Одна из причин падения Рима – резкий демографический спад. Римское войско и даже преторианскую гвардию в поздней империи составляли почти исключительно варвары.

Достижения Запада и глобальная экспансия доминирующей рациональной культуры делают борьбу за биологическое существование все менее актуальной для граждан «золотого миллиарда». Но в богатом обществе потребления снижение остроты соперничества рождает новую проблему – бессмысленность сытого существования. Желанное избавление от забот перестает двигать продуктивное творческое воображение. Если в прошлом веке наиболее точными виделись устрашающие прогнозы антиутопии Оруэлла «1984», то ныне глобальный мир оформляет свои мечты, едва ли не в точности по

схеме «Дивного нового мира» Хаксли⁹. Разговоры туземцев племени моси (из устья Нигера) сто лет назад, как и множество прошедших веков, вращались исключительно вокруг женщин и еды¹⁰. Устремления гражданина информационного общества сформулированы рекламой и телевидением не менее отчетливо: секс и комфорт. И происходит это на фоне ярко выраженного демографического спада.

Но если успехи программ социальной поддержки, обеспечения личной безопасности, здравоохранения можно занести в дебет рациональной культуры, то к решению онтологической проблемы культура, провозглашающая себя информационной, пока даже не представляет, как подступить.

Страх смерти, познанный на заре человечества, современная культура молодости и здоровья усиленно пытается отодвинуть, обозначить как явление второстепенное на фоне увеличивающейся продолжительности жизни. Но экзистенциальный страх, изгоняемый из актуальной сознательной жизни, погружается в глубинные древние слои подсознания. И таится там, угрожая в кризисных ситуациях непредсказуемыми проявлениями архаичной агрессивности, усиленной технологической вооруженностью. Постоянное присутствие страха в атмосфере наглядно отражает современное искусство. В условиях глобальной унификации технологичная культура оставляет все меньше свободы воображению. И демократическое искусство совсем не случайно, отнюдь не в результате частной, корыстной или злой воли, выплескивает на экраны бесконечные серии убийств и насилия: это ответ на запрос коллективного подсознания (бессознательного) с его латентными страхами, активизирующими сдерживаемую социальными ограничениями агрессивность.

Сегодняшние мысль и чувства бьются о непроницаемую завесу онтологической тайны не менее интенсивно, чем средневековые. Однако в рамках новейшей мифологической модификации не могут вырваться из плена дихотомии (например, духовного и телесного), которая явилась в сознании вместе со временем¹¹.

* * *

Итак, психика не может измениться в исходном пространстве, в жесткой системе ортогональных координат физической и психической реальностей. Но разделение материальной и виртуальной проекций – не более чем условность, результат «вырождения», утраты исходной цельности, многомерной объемности космоса.

Пример взаимного влияния психики и «физики» можно отыскать на ранней стадии становления *homo sapiens*. Рождение воображения в палеолитической древности запускает весь механизм культурной эволюции, становления человека. Но как же включалось воображе-

⁹ Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Рассказы. М., 2000.

¹⁰ Леви-Брюль Л. Указ. соч. С. 128.

¹¹ Пелипенко А.А. Дуалистическая революция. М., 2005.

ние, как преодолевались жесткие правила выживания, предписанные естественным отбором?

Наверняка стимул был крайне сильным, сверхмощным. И даже голода, дефицита белковой пищи, пожалуй, маловато для того, чтобы пересилить биологическую инерционность. Самая жесткая конкуренция и в стаде шимпанзе, и в среде архантропов, и в родовой группе неандертальцев – конкуренция за самку¹². И может быть, именно главное желание, подталкиваемое основным инстинктом, – вождение, постоянно генерируя импульсы, толкнуло воображение к поиску путей победы над более сильным соперником, к творческому риску¹³.

Воображению, вторгавшемуся с возрастающей силой во все стороны жизнедеятельности, требовалась дополнительная энергия, бесперебойный источник питания, и возможно, расширение периода эструса (времени, когда самка доступна для спаривания) у человека до 365 дней в году – можно считать свидетельством взаимодействия, положительной обратной связи психики и физиологии.

Миф начинается с библейского грехопадения, с утраты органичной, природной цельности, которую предания всех народов связывают с канувшим в Лету золотым веком невинного блаженства. Яблоко с древа познания – плод, созревший на стволе времени. Вкусив его, обретя фантазию, посягнув на прерогативу творчества, человек вступил на путь, полный опасностей. Но тот же миф – фантом воображения – утверждает победу кронидов над уранидами, поддерживает порыв, обещающий героям – бессмертие, победу над временем.

В силу всеобщности принципа действия и противодействия, переделывая мир, человек изменяется сам, и, возможно, настойчивость его усилий отзовется, в конце концов, принципиальным обновлением древних, адаптационных психических установок. Предпосылки подобных перемен можно усмотреть в страстных интеллектуальных устремлениях к загадкам пространства-времени и тайнам бытия, в экспериментах по созданию искусственного интеллекта в информационных сетях, конструированию гена, клонированию (жестко осуждаемой, но вдохновляющей возможности преобразовать не только фундаментальные принципы общественного устройства, но психику, отвергая инстинктивную основу ее биологической заданности). В попытках продвижения к внеприродному пространству существования сознания, где интуиция, надо надеяться, найдет желанную точку опоры. Точку фазового перехода, начало очередного эволюционного витка как результата революционной, *метафизической* (следуя в определении за Мишелем Уэльбеком¹⁴) трансформации психики. Которую провидел еще Достоевский: «Время не предмет, а идея, не нужно будет и погаснет в уме».

Или, в пламени неугасимого воображения – вспыхнет новое.

¹² История первобытного общества. Общие вопросы. Проблема антропосоциогенеза / Отв. ред. Бромлей Ю.В. М., 1983.

¹³ *Геодокян В.А.* Эволюция асимметрии, сексуальности и культуры // Труды междунар. науч. симпозиума «Информационное мировоззрение и эстетика». Таганрог, 1998.

¹⁴ *Уэльбек М.* Элементарные частицы. М., 2004.

А.И. Пугалев

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МИФЫ
В СЦЕНАРИЯХ ВСЕМИРНОЙ ИСТОРИИ:
КАТАСТРОФЫ КУЛЬТУРЫ КАК СИСТЕМНЫЕ
ОШИБКИ ПРОГРАММ БУДУЩЕГО

ГЛОБАЛИЗМ КАК ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИФ

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». Следует особо подчеркнуть, что, хотя содержание эсхатологических мифов определяется задачей осмысления «последних вещей», но происходит это таким образом, чтобы оно детерминировало и текущие события.

Популярность эсхатологических мифов и секулярных вариантов эсхатологии резко возрастает в современную эпоху, которую часто называют «постхристианской» и которая обычно характеризуется с помощью таких понятий, как «постмодерн» и «глобализм». Нетрудно видеть, что сама характеристика современной эпохи в качестве постмодерна уже содержит в себе неявный эсхатологический компонент, предполагающий наличие более или менее четкого сценария всемирной истории. Не менее очевидна связь с эсхатологическими представлениями и концепции глобализма, первый этап которой как ее авторами, так и ее интерпретаторами совершенно недвусмысленно трактуется в эсхатологическом ключе¹.

Вряд ли было бы методологически правильным понимать заметное усиление эсхатологического компонента современной духовной культуры в качестве чего-то случайного, либо, напротив, искусственно созданного. Представляется, что это усиление, равно как и оживление мифологических компонентов культуры, следу-

¹ Эсхатологические аспекты глобализма явно или неявно присутствуют практически во всех знаковых работах, посвященных проблемам глобализации; см., например: Бек У. На пути к другому модерну. М., 1998; Мартин Г.-П., Шуман Х. Западная глобализация: Атака на процветание и демократию. М., 2001; Поппер К.Р. Нищета историцизма. М., 1993; Сорос Дж. Кризис мирового капитализма: Открытое общество в опасности. М., 1999; Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек. М., 2004; Хантингтон С. Столкновение цивилизаций. М., 2003.

ет считать закономерным результатом иных – социокультурных – факторов, выявление которых позволило бы не только уточнить понимание роли эсхатологии в современной культуре, но и пролить некоторый свет на сущность и функциональное значение во всемирной истории мифа вообще.

Таким образом, 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.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ МИФОВ ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Прежде всего, следует подчеркнуть, что именно мифы происхождения образуют в корпусе мифологии исходный уровень, сводя все многообразие сущего к некоторым первоначалам или, в развитой форме, к единственному первоначалу². Поэтому архетипом мифов происхождения является единство многого, что одновременно указывает на некоторую иную реальность, которая таким образом упорядочивается. Действительно, нетрудно заметить, что все мифы происхождения, изображая генезис мироздания, всегда говорят о некоем подспудном порядке, и именно эта скрытая часть оказывается самой главной. Тем не менее, ни в явной, ни в скрытой части мифов происхождения отнюдь не описывается то, что происходило «на самом деле», поскольку их подлинный предмет чаще всего не предполагается существующим наглядно.

Метафоричность мифов происхождения, в соответствии со значением термина «метафора», заключается именно в переносе смысла, а их порождающий характер обнаруживается в их способности служить матрицей межчеловеческих отношений. Однако это отнюдь не означает, что на космос чисто механически переносится, к примеру, структура родоплеменных или семейных отношений, так что между социокультурным и космическим планами существовал бы совершенный изоморфизм. Напротив, последующий анализ исходит из предположения, что именно мифы происхождения должны рассматриваться как особые «порождающие метафоры», задающие первичное структурирование социокультурной целостности.

² См. об этом, в частности: *Leach M.* The Beginning: Creation Myths around the World. N.Y., 1956; *Long Ch.H.* Alpha: The Myths of Creation. N.Y. 1963; *MacLagan D.* Creation Myths: Man's Introduction to the World. L., 1977.

Но сами мифы происхождения, равно как и мифология в целом, возникают внутри нее как специфический системный эффект. Путем преобразования (сгущения, переплетения, разрывов, склеивания и т.д.) системных связей социокультурная целостность из самой себя создает некоторые «органы», обеспечивающие возникновение у нее определенных свойств, прежде всего – четко выраженной структуры внутренней дифференциации. Мифы вообще и мифы происхождения, в особенности, относятся, как предполагается, к числу именно таких «органов».

В итоге, вопрос о социокультурном контексте мифов происхождения может быть сформулирован следующим образом: Если считать, что мир произошел в соответствии с определенным мифом происхождения, то какой должна быть структура межчеловеческих отношений, соответствующая именно этой модели? Ответ на этот вопрос требует использования некоторой типологии мифов происхождения. Она одновременно подтверждает, хотя и косвенно, принятое за исходную точку предположение.

Как известно, мифы происхождения обычно разделяются на две основные группы – мифы о *проявлении* (манifestационизм) и мифы о *сотворении* (креационизм). В мифах о проявлении происхождение мироздания рассматривается как проявление (обнаружение) некоторого аспекта божества, первоначала или принципа (в частности, способом такого обнаружения может быть истечение – «эманация»; тогда речь идет об «эманационизме», что всегда ведет к пантеизму).

Согласно манифестационистским мифам, возникновение каждого элемента мироздания не является одноразовым событием, однако в копиях исходного элемента не допускается появления ничего нового, так что все сводится к «вечному возвращению». Кроме того, в рамках манифестационизма возникновение каждого элемента не может быть понято как акт создания некоторой сущностью принципиально отличной от нее сущности, которая обладала бы совершенно иными качествами и была бы четко отделена от того, кто (или что) является ее творцом. В этом смысле манифестационизм принципиально монистичен.

Напротив, в креационистских мифах происхождения одна сущность, наделенная чертами субъекта (т.е., прежде всего, обладающая сознанием и свободной волей), творит мир не из наличного материала, даже если соответствующая субстанция называлась бы «ничто» и была бы всего лишь субстанциализированной пустотой, а именно *ни из чего*. В рамках креационизма вызревает представление о едином историческом времени, что является основой разнообразных модификаций всемирной истории. Но именно из концепции всемирной истории вырастает и представление о глобализме в качестве такого эсхатологического финала глобального исторического процесса, который одновременно оказывался бы и спасением.

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МИФЫ В КОНЦЕПЦИИ ВСЕМИРНОЙ ИСТОРИИ

В рамках концепции манифестационизма время течет как бы назад: сотворение, истощение, периодическое воссоздание, с которого снова начинается попятное движение, составляющее содержание «великого года» или «эона». Иначе говоря, в рамках такой модели творения время свертывается в кольцо, организуется как циклическое, причем движение во времени происходит не по пути усложнения, а по пути упрощения и деградации вплоть до полного распада. Соответственно, само время разделяется на две качественно различные части – сакральное и профанное.

Сакральным становится именно предельно насыщенное и напряженное начальное время, соотносимое с деятельностью первопредков, демиургов, культурных героев, создавших нынешнее состояние мира. Это «правремия» и отражается в мифах происхождении, сводящих устройство мира к рассказу о его первотворении. «Прасобытия» сакрального времени становятся образцами, архетипами всей последующей деятельности, и именно с ними соотносятся ритуалы.

Благодаря мифологии человек учился поступать так же, как герои мифов: в этом смысл любого культа. В результате все сущее считается обретающим реальность лишь в той мере, в какой оно повторяет или имитирует архетипы сакрального времени. Поэтому именно сакральное время является условием возможности профанного, а не наоборот, но ритуальные действия совершаются не в профанном времени как таковом. Происходит парадоксальный разрыв профанного времени, мирская длительность прерывается, и ритуал, как считается, совершается в мифическом «правремени».

В промежутках между этими моментами профанное время лишено значения – это просто «становление», уводящее все дальше от «правремени». Таким образом архаические культуры защищались от всего нового, однократного и необратимого. Поэтому время должно периодически возрождаться, но возрождение понимается как «вечное возвращение», т.е. восстановление «правремени» во всей его полноте, после чего начинается новый цикл, в принципе ничем не отличающийся от прежнего³.

В этом смысле рассмотренная модель организации исторического времени, в рамках которого оно остается циклическим, не слишком подходит для создания сценария *всемирной* истории. Это обусловлено тем, что каждая обособленная культура создает *свою* модель циклического времени, тогда как способ объединения циклических времен в глобальный исторический процесс *в рамках этой модели* не просматривается. В рамках концепции циклического времени создать единое, общее для всех время можно, лишь

³ См. подробнее: Элиаде М. Космос и история: Избранные работы. М., 1987.

распространив один тип временного круговорота на все культуры, т.е. придав ему поистине онтологический статус и детально разработав систему мировых эпох. Но способы такого распространения отнюдь не очевидны.

Значительно более последовательная и эффективная в применении модель единого времени возможна в рамках другой модели, основанной на введении в циклическое время разрыва, его «выпрямлении» и превращении в линейное. Для решения такой задачи нужно было постулировать возможность остановки, после которой время могло бы начать свое течение заново. Это было сделано в древнееврейской культуре благодаря *субботе*. Будучи точкой абсолютного разрыва времени, она обеспечивала возможность такой остановки и, следовательно, освобождение от власти и прошлого, и настоящего. Доминирующим становится будущее.

Для создания модели единого линейного времени нужно было включить смыслообразующую функцию конца времени в настоящее. В самом деле, древнееврейскую культуру интересовали, в первую очередь, начало времени и его конец, но следовало установить непосредственное отношение каждого момента к конечному смыслу времени, т.е. сделать каждый момент встречей прошлого и будущего. Если ассоциировать конец времени со *смертью культуры* в самом широком смысле этого слова, то для того чтобы все локальные, частные формы времени открылись навстречу друг другу, нужно было показать, что смерть является точно таким же императивом будущего, что и жизнь.

Христианство создает единое время с помощью особых механизмов, опирающихся на особую, выделенную смерть – смерть Иисуса Христа. Именно это событие релятивирует все предшествующие календарные системы, обеспечивая возможность свободного перемещения от одного ритма совместной жизни к другому: «...Суббота для человека, а не человек для субботы⁴. А это означает разрушение непроницаемых границ между культурами, и именно поэтому апостол Павел называет Иисуса Христа «царем веков»⁵. «Век» (зон) – это и есть ритм совместной жизни, присущий отдельной локальной культуре, а учение об эонах становится необходимым элементом христианской концепции времени.

Секуляризация этой модели и кладется в основу традиционного историзма, в рамках которого время рассматривается как линейное, причем сам исторический процесс предполагает наличие некоторого финала. В сущности, и в теологической, и в секулярной версиях это один и тот же день вхождения в вечность, после чего время должно измениться качественно. Но то, как конкретно происходит такое вхождение, определяется исключительно эсхатологическими мифами⁶.

⁴ Мк. 2:27.

⁵ 1Тим. 1:17.

⁶ См. об общих проблемах эсхатологии, например: Sauter G. Einführung in die Eschatologie. Darmstadt, 1986.

Именно разнообразие эсхатологических мифов определяет *разнообразие сценариев всемирной истории* даже в тех случаях, когда эсхатологические мифы всячески маскируют свою мифологическую природу и предстают в виде футурологических прогнозов с притязаниями на научность. Поэтому вполне можно говорить об определенных сценариях всемирной истории и, соответственно, об определенных программах будущего в качестве более или менее жесткого алгоритма. Это требует более детального анализа процесса программирования социокультурных процессов.

ОТ КОНЦЕПЦИИ УПРАВЛЕНИЯ К КУЛЬТУРЕ

Любое программирование каких угодно процессов – это частный случай вида деятельности, обычно называемого *управлением*. Тогда то обстоятельство, что в большинстве известных сценариев будущего катастрофизм как таковой, включающий и глобальную катастрофу, является не просто обещанным, но гарантированным, может быть истолкован в качестве наличия в программах будущего *системных ошибок*. Под «системными ошибками» здесь понимаются такие сбои в работе программы (алгоритма), что приводят к полному обрушению той системы, которой управляет соответствующая программа.

Избежать такого исхода можно радикальным исправлением программы (устранением системных ошибок). Но возможен и палиативный вариант – «перезагрузка» (т.е. новый запуск) программы, содержащей системные ошибки, и повторение соответствующего алгоритма до следующего обрушения системы⁷. Сам принцип системности предполагает взаимодействие элементов системы, причем один тип взаимодействия приводит к ее устойчивому существованию, а другой – к неизбежному разрушению и, стало быть, к превращению системы в хаотическую совокупность обломков.

Из этих простых рассуждений можно сделать вывод, что устойчивое существование системы требует наличия особого рода воздействий на нее (они могут исходить как из самой системы, так и извне). Эти воздействия, если рассматривать их в антропоморфном контексте, очень похожи на процессы управления в сфере человеческой деятельности, но возможно и более общее понимание, которое позволяет говорить об универсальности соответствующих процессов, их присутствии на всех уровнях реальности. Такое понимание является объемлющим по отношению к подходам, реализуемым в кибернетических моделях, в различных вариантах теории игр и многочисленных концепциях самоорганизации из

⁷ Фактически, именно о системных ошибках говорится в работе с характерным названием: Бек У. Что такое глобализация: Ошибки глобализма – ответы на глобализацию. М., 2001.

хаоса⁸. Однако для того, чтобы из этой констатации можно было вывести теоретически значимые следствия, необходимо уточнить смысл самого понятия управления.

Дело в том, что на интуитивном уровне понимания оно создает иллюзию большей или меньшей понятности, затемняя, тем самым, свою нетривиальную сложность. Следует еще раз подчеркнуть, что это понятие всегда относится к анализу *систем*, даже если речь идет об управлении единичным объектом, который считается внутренне недифференцированным. Ведь и в этом случае он представляет собой элемент более широкой системы, что определяет системный характер управляющих воздействий. Совокупность предписаний, задающих характер функционирования системы, называется *алгоритмом функционирования системы*.

В самом общем смысле управление можно определить как приведение некоторой системы (включая сюда единичный «простой» объект как предельный случай) в состояние, соответствующее поставленной перед управлением цели. Далее, конкретизируя это определение, управление можно охарактеризовать как упорядоченную совокупность воздействий на некоторую систему, обеспечивающих, во-первых, сохранение ее структуры, во-вторых, поддержание устойчивости алгоритма ее функционирования, в-третьих, достижение цели, предусмотренной управленческим алгоритмом (программой, сценарием).

Существенно, что задача достижения цели управления может потребовать от него создания стимулов для *устойчивого развития* системы, т.е. изменения либо ее структуры, либо алгоритмов ее функционирования, либо и того, и другого одновременно. Кроме того, в зависимости от того, где находится управляющая инстанция – в самой системе, либо за ее пределами, управление может быть либо самоуправлением, либо внешним управлением. Однако во всех случаях главной задачей управления является устранение или, по крайней мере, уменьшение отклонения параметров, определяющих режим функционирования системы от требуемых значений, для чего становится необходимым нахождение зависимости управляющих воздействий от всех видов возмущений.

⁸ Нет никакой необходимости доказывать применимость концепций управления для исследования не только культуры как таковой, но и ее исторического развития, поскольку соответствующие подходы стали уже реальностью современных гуманитарных и социальных наук. См., в частности, некоторые пионерские работы, первоначально ориентированные на практический менеджмент, но послужившие основой широких обобщающих подходов: *Акофф Р., Эмери Ф. О целеустремленных системах*. М., 1974; *Бир С. Мозг фирмы*. М., 2005; *Он же. Наука управления*. М., 2007. См. также: *Квейд Э. Анализ сложных систем*. М., 1968; *Назаретян А.П. Агрессия, мораль и кризисы в развитии мировой культуры: Синергетика исторического прогресса*. М., 1996; *Осокин Ю.В. Введение в теорию системных исследований искусства*. М., 2003; *Сенге П. Пятая дисциплина: Искусство и практика самообучающейся организации*. М., 2003; *Эшби У.Р. Введение в кибернетику*. М., 2005.

В ряде случаев сложные системы способны некоторым образом сигнализировать об отклонении режима их функционирования от требуемого или оптимального, т.е. определяемого некоторыми объективными законами. Эти процессы обусловлены существованием в системах контуров или петель *обратной связи*. Петля обратной связи в самом общем понимании – это циклическая (кольцевая) система причинно связанных элементов, так что каждый элемент воздействует на последующий. В итоге последний элемент, активность которого в конце концов испытывает воздействие первого, через последовательность опосредований возвращает первому элементу начальное воздействие, но в модифицированном виде.

Таким образом, первое звено кольцевой системы подвергается воздействию последнего звена, и информация о результате воздействия возвращается к его источнику. При этом важно различать положительные и отрицательные обратные связи. В случае *положительных* обратных связей информация о результате воздействия усиливает имеющуюся тенденцию и, в конечном итоге, разрушает систему. В случае *отрицательных* обратных связей информация о результате воздействия ослабляет имеющуюся тенденцию и позволяет достичь некоторого устойчивого состояния. В результате система получает возможность саморегулироваться и самокорректироваться.

При этом существенно, что никакая часть системы не в состоянии осуществлять односторонний контроль не только над всей системой, но даже над ее частью. Ведь сообщение, возвращаясь в модифицированном виде к своему источнику, воздействует на него и *ограничивает его возможности одностороннего управления*. В этом отношении именно отрицательные обратные связи, воздействуя на субъект управления, переживаются им как помеха, как ограничение, а в антропоморфном контексте – как нечто *неприятное*, как неизвестно откуда взявшееся *страдание*, как зло, смысл которого чаще всего скрыт.

Процесс управления обычно понимается как взаимодействие субъекта и объекта управления, причем субъект управления осуществляет четкие, однозначные и легко отслеживаемые воздействия на объект управления. Ясно, что процессы управления в сложных системах с многочисленными петлями обратной связи, каковыми являются социокультурные целостности, едва ли могут быть не только осмыслены, но и описаны с помощью такой простой схемы. Для анализа таких сложных систем следует учитывать, что управление обычно разделяется на структурное (адресное, направленное) и бесструктурное (диффузное, безадресное, ненаправленное).

В первом случае предполагается, что объект управления обладает определенной структурой до начала процесса управления, и эта структура остается неизменной в течение всего процесса управления. Именно поэтому структурное управление может быть адресным, так что управляющие алгоритмы направляются на вполне конкретные элементы системы. Во втором случае никакой готовой

структуры, предназначенной для осуществления управления, у объекта до начала управления не существует, и эта структура возникает и изменяется в процессе управления под его воздействием в результате безадресного распространения управляющих алгоритмов в системе. Таково, например, некое обращение к группе людей и, в то же время, ни к кому конкретно, так что под воздействием этого обращения группа определенным образом структурируется.

В этом отношении бесструктурное управление предоставляет весьма своеобразные возможности не только для управления извне, но и для самоуправления. Понятно также, что чем выше уровень и качество самоуправления, тем *меньше* в обществе структур, которые ясно и однозначно осознаются в качестве управленческих. Таким образом, в случае *устойчивого* бесструктурного управления оно совершенно не осознается, и все вызванные им события воспринимаются как нечто, происходящее «само собой». При этом управление, а точнее, та концепция, в согласии с которой оно осуществляется, первично по отношению к культуре.

Действительно, если рассматривать бесструктурное управление (самоуправление) в человеческом обществе, то его главным объектом является *поведение* как отдельных людей, так и различных социальных групп. Для того чтобы концепция управления не только не оставалась невидимой, неосознаваемой, но и *не отторгалась* людьми на бессознательных уровнях их психики, необходим некий механизм *ненавязчивого* формирования стереотипов восприятия и осмысления как внешней, так и внутренней реальности.

Этим механизмом является именно культура (хотя, разумеется, у нее есть и другие функции). Между тем, на поверхности первичной кажется именно культура, тогда как концепция управления, структурирующая культуру и определяющая ее конкретный облик, обычно видна лишь частично, если вообще просматривается. Поэтому, чтобы подчеркнуть первичность концепции управления, в ходе проведенного анализа изложение двигалось в обратном направлении – от концепции управления к культуре. Теперь необходимо описать более подробно, какие возможности бесструктурного управления без постоянного участия человека способна предоставить культура.

СИСТЕМНЫЕ ОШИБКИ КУЛЬТУРЫ

Культура может рассматриваться как некий алгоритм или программа, которая, будучи некогда создана, не только может, но и должна по своему замыслу работать в автономном режиме, т.е. без участия «программистов», сколь угодно долго. В свете такого подхода и мифы происхождения, будучи частью культуры и определяя через процессы управления внутреннюю дифференциацию социокультурной целостности, должны считаться некоей программой. Именно системные ошибки мифов происхождения делают особенно востребованными эсхатологические мифы, поскольку последние определяют, что делать с этими системными ошибками и непосред-

ственно перед обрушением системы (социокультурной целостности), и после этого обрушения.

В результате культура выступает, в первую очередь, как система бесструктурного управления человеческой жизнедеятельностью и предстает как сложная, многоуровневая совокупность управленческих уровней, алгоритмов, контуров прямой и обратной связи. Указанный подход вполне сочетается с философскими истолкованиями культуры и ее функционирования в качестве такого элемента социокультурной целостности, в основе которого лежат определенные программы жизнедеятельности, возвышающиеся над биологическими алгоритмами.

В самом деле, исходным пунктом традиционных представлений о сущности культуры является дихотомия естественного и искусственного. При этом под «естественным» понимаются все явления и процессы, происходящие «сами собой», в соответствии с некоторым внутренним алгоритмом, не созданным человеком. Напротив, область «искусственного» охватывает явления и процессы, развертывающиеся в соответствии с исключительно *рукотворными, созданными людьми* алгоритмами.

Поскольку культура понимается как такой режим человеческого существования, в которой оно – хотя бы ненамного – поднимается над властью инстинктов и условных рефлексов, *преодолеывает* их, то она должна быть отнесена исключительно к области искусственного, несмотря даже на фактическое наличие в ней обширных вкрапленных естественных автоматизмов. Тем не менее, сложившаяся культура функционирует уже таким образом, что и происходящее в ней представляется (хотя и не является на самом деле) чем-то «автоматическим».

«Искусственное», будучи точно таким же алгоритмическим, как и «естественное», может выглядеть неотличимым от него, но главным признаком в данном случае является именно *происхождение* соответствующих алгоритмов. Дихотомия естественного и искусственного и служит для характеристики качественного своеобразия человеческой культуры, что традиционно понимается в качестве *надбиологической формы жизнедеятельности*. Иными словами, культура понимается как некая искусственная алгоритмика, надстройка над естественными алгоритмами жизнедеятельности, которая либо отменяет их и заменяет их управляющие воздействия своей алгоритмикой.

Культуру, как, впрочем, и ее «носителя» – общество – лишь в первом приближении можно рассматривать как изолированную, замкнутую и самодостаточную систему. При более детальном теоретическом моделировании следует говорить об иерархии вложенных друг в друга систем. Среди них свое место отводится, к примеру, и среде обитания человечества. Более того, по мере усложнения культуры она сама может рассматриваться как часть среды, которая, как и всякая среда, оказывает на человеческую жизнедеятельность более или менее ощутимое давление.

Таким образом, коль скоро культура становится особой средой, то она и определяет *поведение* человека наряду с другими среда-

ми, а в ряде аспектов она становится доминирующей. Понятно, что культура способна *бесструктурно* задавать и изменять поведение не только отдельного человека, но и человеческих групп, равно как создавать, а также разрушать эти группы. Бесструктурное управление как *управление через среду* делает весь процесс гибким, поскольку предопределяет реакцию управляемого объекта не жестко, а *вероятностно*, допуская целый спектр различных реакций, что обычно и трактуется как свобода выбора. Целый класс таких реакций алгоритмизируется в мифах спасения.

КОРРЕКТИРУЮЩИЙ АЛГОРИТМ СПАСЕНИЯ

Спасение – это религиозный и богословский термин, обозначающий процесс избавления от физического и духовного зла как движение к наиболее желательному состоянию, а также само это состояние в качестве совершенства в вечной жизни. При этом спасение может рассматриваться либо как дарение со стороны божества, либо как результат исключительно человеческих усилий, либо как итог совместных, согласованных действий божества и человека. В абстрактном и общем, а потому схематическом виде спасение предстает как *попытка* исправления некоторого несовершенства – ущербности, неполноты, деформации или, в иной терминологии, *системных ошибок*.

В ранних формах культуры несовершенство состояния, требующего спасения, переживается как невозможность свободного выхода из круговорота времени, что толкуется как ущербность самого вхождения в этот круговорот. Но если в круговорот нельзя *правильно* войти (и лишь поэтому из него невозможно правильно, т.е. без катастрофических последствий, выйти), то это означает, что круговорот как программа будущего (хотя бы и многократно повторяющегося) содержит системные ошибки.

В древнеиндийской мифологии спасения считается, что минимальная свобода *отдельного человека* проявляется не столько в независимости от колеса рождений (сансары), сколько в независимости от кармы (прошлых поступков), определяющей то, кем человек станет после очередного рождения. В этой концептуальной структуре спасение выступает в обещании выхода из сансары, т.е. циклического времени, что равнозначно освобождению от порабощенности кармой. Но это – чисто негативное освобождение за счет отказа от каких-либо желаний и стремлений, что должно привести к «опустошению» («обнулению») кармы и, тем самым, к разрыву цепи рождений – «мокше», «нирване», «нулевому экстазу» и т.п. Тем самым, человек считается способным спасти себя.

Примерно так же выглядит совокупность представлений о спасении в древнекитайской религиозно-философской традиции. В даосизме, который содержит наиболее разработанную стратегию освобождения от власти судьбы, спасение также понимается как тактика уклонения от следствий системных ошибок программы

«вечного возвращения». Спасение для даосизма состоит в переходе от деятельности к недеянию (у вэй), от полноты к пустоте. Лучше всего это поясняет метафора ступицы колеса, без которой ничто не может двигаться, но которая сама неподвижна и именно потому является «центром».

Пребывание в «центре» круговорота времени разрывает пелену иллюзий и заблуждений и открывает вечную спонтанность «дао» в неискаженном, совершенном виде. Мудрец-даос привержен недеянию, и именно поэтому вокруг него вращается весь мир. Если древнеиндийская религиозно-философская традиция ведет за пределы колеса рождений, то древнекитайская призывает двигаться внутрь и занять место ступицы этого колеса. В обоих случаях предполагается, что круговорот времени с его системными ошибками должен стать чем-то внешним, поскольку и вышедший из него, и ставший в его «центр» достигают неподвижности как состояния освобождения (спасения).

Убеждение в возможности самоспасения характерно и для древнегреческой модели мироздания. Сама концепция первоначала первых милетских философов (Фалес, Анаксимандр, Анаксимен) – не что иное, как особое описание системности мира, частью которого считается человек. Первоначало – это целое, собранное в точку, фетишистски представленное некоторой «стихией» или «элементом». Собранность в точку той системы, частью которой объявляется человек, должна обеспечить возможность внешней позиции, т.е. преодоления им своей хаотичности, случайности, разрушительной асистемности, порабощенности спонтанностью окружающих его системных процессов. Однако, в отличие от древневосточных религиозно-философских систем, в древнегреческой философии обретение такой внешней позиции приводит не к требованию угадания желаний и бездеятельности, а к обещанию возможности для человека созерцания всей системы с целью ее подчинения человеческой воле.

Темпоральный аспект спасения впервые приобретает значимость в ветхозаветном теизме с его креационизмом и отождествлением божественности с однократностью. Время в целом приобретает «врожденный» характер катастрофичности, и всякая подлинная новизна толкуется как плод катастрофы. Вместе с тем, мифы спасения впервые связываются с понятием *греха*. В сущности, именно факт грехопадения считается самой причиной появления необходимости в корректирующих алгоритмах спасения. В христианской перспективе, усиливающей и несколько модифицирующей эту тенденцию, спасение может быть осуществлено лишь человеком, но таким, который содержит в себе всю полноту человеческой природы в состоянии неповрежденности. Поэтому Иисус Христос как новый Адам – это и человек, и не человек, а вочеловечившийся Бог⁹.

⁹ См., в частности: *Guardini R. Der Heibringer in Mythos, Offenbarung und Politik Stuttgart, 1946; Löwith K. Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zürich, 1957.*

Вместе с тем, и в христианской концепции спасения, и в более ранних ее разновидностях особое значение имеет тот смысл, который придается *социальной иерархии*. Как правило, в ней, а точнее, в ее источнике и природе, – в отличие от поврежденной человеческой природы – никогда не видят источник системных ошибок. Но такая убежденность требует более пристального рассмотрения.

ПО ТУ СТОРОНУ СОЦИАЛЬНОЙ ИЕРАРХИИ

Для понимания специфики поставленной проблемы ключевым является понятие *информации* и, прежде всего, качества той информации, которая определяет человеческую жизнедеятельность и без которой никакое управление этой жизнедеятельностью невозможно. Уже применительно к первобытному стаду следует говорить о наличии двух качественно различных видов информации, определяющих поведение. С одной стороны, это чисто *инстинктивные алгоритмы*, обеспечивающие стадность, а с другой – значительно менее значимая *алгоритмика социальности*. Главный же вопрос последующего анализа заключается в том, в какой степени животная, инстинктивная алгоритмика сохраняется в человеческой общности¹⁰.

Понятно, что именно инстинктивные алгоритмы стадности задают верхнюю границу численности первобытного стада, определяющуюся возможностями вожака контролировать поведение остальных особей. В этом смысле можно говорить, что именно указанный фактор задает границу численности стада, что проживает на некоторой достаточно компактной территории и все отношения в котором строятся по принципу «лицом к лицу». Тем не менее, даже в таком компактном стаде все особи, включая самого вожака, имеют ограниченные возможности общения, и эти возможности еще заметнее сужаются по мере приближения стада к пороговой величине.

Как известно, при превышении пороговой величины лишние особи изгоняются и либо погибают, либо с уже новым вожаком создают другое стадо, начинающее борьбу со старым стадом за место проживания и за господство. При этом существенно, что и первое, и второе, и все последующие стада структурно совершенно тождественны друг другу и монотонно воспроизводят описанную выше иерархию. Поэтому логично было бы допустить возможность – хотя бы потенциальную – объединения всех однотипных стад в некое единое глобальное стадо.

Но для этого нужно снять описанное выше ограничение, т.е. каким-либо образом увеличить пороговую величину численности группы (ясно, что она не может быть увеличена до беско-

¹⁰ См. об этом подробнее, например, в работах: *Першиц А.И., Монгайт А.Л., Алексеев В.П.* История первобытного общества. М., 1974; *Семенов Ю. И.* На заре человеческой истории. М., 1989.

нечности из-за ограниченности территории проживания). Нужно создать культуру в качестве системы артефактов, которые обеспечивали бы бесструктурное управление поведением всех особей даже тогда, когда вождь физически не присутствует в данной локальной области пространства-времени. Поэтому первичная и главная функция культуры – бесструктурное управление поведением человека в настолько обширных пространственно-временных областях, что они превышают возможности контроля со стороны отдельного человека в качестве носителя власти.

При этом в психике индивида вполне может сохраняться настроенность на алгоритмы, в наибольшей степени соответствующие стадности, а не социальности. Тогда структура межчеловеческих отношений будет совершенно точно воспроизводить описанную выше иерархию в больших масштабах. Культурные артефакты, обеспечивающие такое иерархическое строение общества, должны быть *ориентирующими* в широком смысле этого понятия. Иначе говоря, они должны обеспечивать ориентацию не только в пространстве и времени, но и в порядках социальной структуры, т.е. гарантировать сохранение той иерархии, которая и в первобытном стаде структурно неотличима от иерархии стада животных.

Искомые культурными артефактами становятся *знаки социального статуса* – короны, мантии, скипетры, различные виды причесок, одежды, обуви и т.д. а также некоторые вещи – дома, транспортные средства, утварь и т.д., недоступные всем, стоящим ниже на иерархической лестнице. Знаки социального статуса избавляют от необходимости постоянно, рутинно выяснять иерархический статус другого и доказывать этому другому свой социальный статус в каждом конкретном случае – как это было в первобытном стаде в отсутствие вождя. Важно, что управление при этом оказывается бесструктурным.

В итоге власть получает средства, позволяющие ей осуществлять свои функции даже там, где она в данный момент не присутствует в осязаемой телесности своих носителей. Такое «присутствие в отсутствии» ощутимо увеличивает пороговую величину численности людей, входящих в соответствующую социальную группу, которая способна разрастись до общества в целом. Разумеется, при этом психика, соответствующая первобытному стаду, несколько модифицируется и усложняется, но не слишком существенно. Точно так же, при переходе от структурного управления к бесструктурному управлению с помощью культуры существенно не изменяется и строение иерархии.

Фактически, к инстинктивным поведенческим программам всего лишь добавляются коды, позволяющие распознавать в культурных артефактах знаки социального статуса и алгоритмически реагировать на них (эти алгоритмы обычно обозначаются как «церемониал», «этикет» и «право»). Поэтому исторически первые государственные образования и соответствующая им культура обеспечивали, в первую очередь, бесструктурное управление в качестве

воспроизводства изначальной социальной иерархии (субординации), которая если не содержательно, то структурно была и осталась стадной. Мифология лишь закрепляла и легитимировала эту иерархичность.

Но и здесь возникают ограничения, обусловленные пределом быстрого действия государственного аппарата. Точно так же, как в случае превышения пороговой величины численности первобытного стада, в исторически первых государствах особенно удаленные периферийные области отпадают от центра именно вследствие стремления населяющих их людей избежать хаоса неуправляемости. Стремление к восстановлению глобальной управляемости при сохранении архаических форм включения в группу (еще не социализации) и является характерной особенностью современной глобализации. Так именно дочеловеческий по своему происхождению архетип стадной иерархии становится важным элементом сценариев глобального будущего, в которых системные ошибки *неизбежны*.

Эти сценарии содержат системные ошибки потому, что в них описанная выше иерархичность выдается за наиболее желательное состояние. На деле такая иерархичность приводит к легитимации и увековечению *онтологического неравенства* людей и, соответственно, культур, хотя публично это всегда отрицается. Появление в сценариях будущего системных ошибок (что доказывается настоящей потребностью в паллиативных корректирующих алгоритмах), убедительно свидетельствует о том, что такое онтологическое неравенство не может быть ни легитимировано, ни увековечено.

КРАТКОСРОЧНАЯ АПОКАЛИПТИКА ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Традиционная эсхатология, гарантирующая в конце всемирной истории глобальную катастрофу, будучи всего лишь одним из возможных сценариев будущего и представляющая в виде мифа, не может, тем не менее, считаться чем-то предрешенным. Не может, но не только считается, но и навязывается в качестве безальтернативной программы. В программировании не любой, а исключительно *определенной* модели исторического катастрофизма характерным образом проявляется главная функция эсхатологических мифов.

В самом деле, если не считать историческое время совершенно пластичным, т.е. поддающимся *любому* программированию, то описанный образ действий может означать только одно: рассматриваемые программы будущего не вполне адекватны тем объективным законам, которым подчинено историческое время помимо некоторых конкретных человеческих желаний и целей. Естественно предположить, что создание навязываемых программ будущего определялось чем-то таким, что представлялось более важным и необходимым, нежели исключение катастрофизма. Как было показано выше, речь идет об *архетипе иерархии*, имеющем доисторическое происхождение.

Похоже, что исключительно ради сохранения этого архетипа в эсхатологических мифах глобализации и программируется полное разрушение управления, в первую очередь, в тех культурах, которые могли бы в своем развитии породить иные модели иерархичности. Тем самым не только консервируется дочеловеческая основа взаимоотношений между людьми, но именно описанная выше модель иерархичности переносится на взаимоотношение культур. Такой перенос может быть осуществлен путем провоцирования сбоев информационного обеспечения подлежащих глобализации культур из некоторого единого центра управления (центра глобализации, созданного культурой-глобализатором) и, прежде всего, путем усиления действия содержащихся в этих культурах системных ошибок.

Это должно быть сделано для того, чтобы управление в границах глобализуемых культур стало конфликтным, либо утратило концептуальную определенность¹¹. Конкретно это выражается в вытеснении «автохтонных» корректирующих алгоритмов в качестве хотя и паллиативных, но все же единственно возможных средств, придающих эсхатологии некоторую устойчивость. Вместо них внедряются такие программы будущего, которые должны жестко программировать развитие событий в нужном направлении. При этом вина за катастрофизм исторического развития должна быть публично возложена не на внедренный, а исключительно на «автохтонный» корректирующий алгоритм.

Далее, поскольку самоуправление любой системы осуществляется на основе прямых и обратных связей, то следующим этапом является перехват этих связей с использованием тех ее уровней, которые в результате осуществления первого этапа перестают ею контролироваться. В результате культура утрачивает возможность хоть как-то отслеживать эффекты, вызванные системными ошибками любого происхождения и корректировать режим своего функционирования.

Поэтому следующий этап управленческого воздействия извне уже не встречает никакого сопротивления, и происходит изменение структуры уже существующей культурной периферии. Эта цель достигается путем внедрения в культуру, подвергаемой глобализации, фрагментов такой культурной периферии, что относится к внешнему центру управления. Эта культурная периферия должна усилить эффекты хаотизации и подвести культуру, подвергаемую глобализации, к порогу, за которым начинается ее обрушение.

И, наконец, завершением последовательности управленческих воздействий извне является полное разрушение управления региональной культурой как самоуправления. В результате культура, на

¹¹ Описываемый процесс внешне чаще всего выглядит как потеря национальной и культурной идентичности, как распад коллективности и небывалый подъем индивидуализации; см., например: *Бауман З. Индивидуализированное общество. М., 2002.*

которую направлены усилия по ее подчинению единому центру управления, распадается и как целостность, и как носитель особого эсхатологического мифа. Затем описанный процесс последовательно повторяется по отношению ко всем культурам, подвергаемым глобализации, но одновременные действия также вполне возможны.

Однако, пытаясь сохранить устойчивость установленной иерархии, единый центр управления *вынужден* задавать своей периферии (бывшим региональным культурам, включая и культуру-глобализатора) весьма специфические программы будущего. Парадокс состоит в том, что эти программы гарантированно ведут к глобальной катастрофе, но они выступают в облике *краткосрочной апокалиптики глобального спасения*, порой вызывающем доверие даже у самих глобализаторов, не говоря уже о тех, на кого они направлены¹². Эта краткосрочная апокалиптика и выступает в качестве *новой мифологии*, распространяемой не только через средства массовой информации, но и через произведения искусства¹³. При этом существенно, что сама глобализация, способная якобы привести к предельно «открытому обществу»¹⁴, предполагает ситуацию *последнего шанса, последнего усилия, последнего боя, последнего времени и окончательной развязки*.

По сути же предполагается не «загрузка» качественно нового эсхатологического мифа в качестве мифа спасения, а «перезагрузка» такой программы глобального будущего, создавая эффект новизны, все же структурно неотличима от уже известных. Можно с большой степенью вероятности прогнозировать, что этот глобальный эсхатологический миф отнюдь не приведет к глобальному спасению. Вместе с тем, отнюдь не очевидно, что такое развитие событий вообще не может быть предотвращено. Но глобальная задача требует радикального пересмотра самих оснований типа культуры, гарантирующего финальную катастрофу. Видимо, исходным при этом должен стать анализ той модели иерархичности, которая лежит в основе рассмотренных эсхатологических мифов и всякий раз приводит к фундаментальным системным ошибкам, неустранимым уже на стадии «программирования».

¹² Похоже, однако, что предрасположенность к такому обману и самообману свойственна далеко не всем. Весьма вероятно, что одной из причин (возможно, не вполне осознаваемой) заметного возрождения интереса к христианству, которое не так давно казалось неотвратимо отходящим на задний план, является именно травматическое осознание катастрофичности новой глобальной апокалиптики; см., например: *Багью А.* Апостол Павел: Обоснование универсализма. М., СПб., 1999; *Жижек С.* Хрупкий Абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие. М., 2003.

¹³ Некоторые черты этой новой мифологии выразительно описаны в работе: *Беккер К.* Словарь технической реальности: Культурная интеллигенция и социальный контроль. М., 2004.

¹⁴ Речь идет, разумеется, об известной концепции К.Р. Поппера; см.: *Поппер К.Р.* Открытое общество и его враги: В 2 т. М., 1992.

В.А. Колотаев

МИФ В СИСТЕМЕ ПОСТРОЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Предложенная нами модель формирования культурной идентичности утверждает идею соответствия между проживаемыми психосоциальным организмом стадиями развития эстетических форм духовной деятельности. Согласно этой модели, миф соответствует стадии протоидентичности, фольклор – репродуктивной фазе идентичности, а литература – продуктивной¹. Миф в этой связи рассматривался как сложившийся, целостный нарративный комплекс, подчиненный присущей мифическим повествованиям логике, достаточно подробно описанной авторитетными исследователями мифопоэтики. Очевидно, что миф и формирует протоидентичность, и сам является средой, которая воспроизводится субъектом (коллективом), проживающим эту стадию. Однако структурные особенности протоидентичности нуждаются 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 организма. Это состояние хаотического потока, разбитых на никак не связанные фрагменты амбивалентных образов и обрывков бессюжетных построений. В ходе дальнейшего развития системы духовные усилия направляются на упорядочение потока, на создание определенного образа, который выступает в роли объекта инкорпорации и отождествления с ним. Только на этом этапе и следует говорить о поэтике мифа и мифологическом мышлении в привычном для этнографии и антропологии смысле.

Ю.М. Лотман объяснял сложность изучения мифа гетерогенностью мышления, порождающего мифопоэтические тексты. Ученый полагал, что адекватное описание и понимание мифа невозможно, так как «мифологическое сознание принципиально непереводаемо в план иного описания, в себе замкнуто – и, значит, постижимо

¹ Более подробно об этом см.: Колотаев В.А. Стадиальная система формирования идентичности в культуре // Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н.А. Хренов; Научный совет РАН «История мировой культуры». М., 2007. С. 562–601.

только изнутри, а не извне»². Миф, таким образом, представляет непознаваемую «вещью в себе», неизбежно провоцирующей исследователя на проекции собственных комплексов на изучаемый объект.

Необходимо подчеркнуть, что «чистая», т.е. совершенно последовательная модель мифологического мышления, вероятно, не может быть документирована ни этнографическими данными, ни наблюдениями над ребенком. В обоих случаях исследователь имеет дело реально с текстами комплексными по своей организации и с сознанием более или менее гетерогенным. Это может объясняться тем, что последовательно мифологический этап должен относиться к столь ранней стадии развития, которая в принципе не может быть наблюдаема как по хронологическим соображениям, так и по принципиальной невозможности вступления с ней в контакт, и единственным инструментом исследования является реконструкция³.

Соглашаясь в целом с мыслью Ю.М. Лотмана, мы все же полагаем, что едва ли ни главная трудность, неизбежно возникающая при изучении мифа, связана, очевидно, с тем, что на «столь ранней стадии развития» мифологическое мышление не порождает собственно мифов, или, точнее, текстов как таковых. Кроме того, наблюдать, а не реконструировать с неизбежными погрешностями, привносимыми сознанием исследователя мифов в объект, все-таки, как нам кажется, можно. Примером такого рода наблюдений служит процесс рождения новой социокультурной системы. Следует только учитывать, что неизбежная в таком случае мифологическая стадия развития системы, протоидентичность, имеет, условно говоря, структурную фазу (точнее, подфазу), на которой мифологическое по своей сути мышление никаких текстов в привычном смысле этого термина, который понимается как нарративная целостность, не порождает и породить не может.

Настоящая статья должна показать, что описанные процессы протекают в рамках одной фазы, протоидентичности, и что они имеют свойства циклически повторяться, по Питириму Сорокину, в ситуации возникновения новой социокультурной системы на месте крушения старой. Таким образом, находит свое подтверждение, во-первых, идея исторического круговорота Д. Вико, вдохновившая И.Г. Гердера, Г.В. Гегеля, О. Шпенглера, Н.Я. Данилевского, Л.Н. Гумилева и др. философов культуры. И, во-вторых, подтверждается адекватность определения мифа, которое дал К. Леви-Строс: миф, с его точки зрения, «это некое логическое построение, помогающее осознать переход от жизни к смерти»⁴. На примере истории России проследим то, как искусство формировало идентичность новой советской общности, подчиняясь законам функционирования мифологического мышления и черпая необходимый материал из мифа.

² Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 66.

³ Там же. С. 67.

⁴ Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985. С. 196.

ПРОТОИДЕНТИЧНОСТЬ РЕВОЛЮЦИОННОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Историческое событие, получившие название Великая Октябрьская социалистическая революция, привело к тому, что прежний опыт идентичности утратил свою актуальность. Дореволюционная картина реальности перестала существовать, разрушилась, необратимо исчезла. На месте прежней статичной, целостной и единой социальной иерархической системы появляется множество раздробленных, часто не связанных между собой политических и социальных организмов. Эти осколки мироздания образуют хаотическую массу, находящуюся в процессе видоизменения. Таковой, по Бергсону, представляется материя до ее упорядочивания сознанием, которое как бы накладывает фотограмму на этот вечно становящийся, хаотически изменяющийся поток.

В этой связи напрашивается сравнение событий русской революции 1917 г. с исторической эпохой Ренессанса. При всей спорности такого рода аналогий, кажется, очевидным сходство ситуаций: и здесь и там одна, стабильная, картина мира заменяется другой, множественной, динамичной. Правда, в России радикальная смена социально-политической системы была вызвана в большей степени объективными процессами. Говорить, как это делает Б. Гройс, о том, что революцию совершили художники-авангардисты, как и то, что они пришли во власть и затеяли большой террор, едва ли уместно. Тогда как во Флоренции в XV в. именно эстетическая мысль живописцев подготовила смену средневековой картины мира, изменила прежнюю систему мироощущения. Однако главное, что связывает эти события – Ренессанс, с одной стороны, и русскую пролетарскую революцию – с другой, это появление разных конкурирующих перспектив, множества калейдоскопических взглядов на одно и то же Событие. Группы населения, классы, политические партии, различного рода представительства после революции имели свое видение реальности, претендовали на исключительную правоту своих представлений и, что главное, разные взгляды и ценности находили свое воплощение в многочисленных направлениях искусства и творчества масс. Каждый обломок некогда единого организма стал источником взглядов и эстетических суждений, отражающих ценности и интересы своих сообществ. Главное событие, собственно революция, тоже виделось и трактовалось разными субъектами под разными глазами зрения. Но эта множественная, дробная реальность напоминает броуновское движение только внешне. На самом деле, после взрыва социального порядка мельчайшие частицы неструктурированного мира начинают конкурировать. Одни вступают в борьбу с другими точками зрения за доминирование, за право писать историю и ставить под написанным свою подпись, словом, конструировать новый миропорядок, подчиняясь универсальным законам развития системы. Однако до поры до времени все это неструктурированное множество составляет продуктивную, изменяющуюся массу, готовую принять любую форму.

Для описания послереволюционной картины мира, время первого дня творения, хотелось бы использовать понятие мозаичность, если бы оно соответствовало сути происходивших изменений. Мозаика составляет в единый образ духом творца из многочисленных частей определенного материала. Мельчайшие элементы образуют композицию, целостный образ. В революционном хаосе видеть черты структурного единства едва ли оправданно. Тем не менее, развитие системы – пусть это и система только начинающая зарождаться после большого (социального) взрыва, – обусловлено логикой становления. Объяснить специфику процессов распада, смерти одного порядка и появления на свет другого, поможет неожиданная аналогия проживания индивидом начальных стадий жизни.

Фрейд в статье «К введению в нарциссизм» (1914) задается вопросом, как на определенной фазе развития личности происходит смена частичных объектов аутоэротизма представлением о себе как о едином «Я»? Лакан показал, что на стадии зеркала фрагментарные частичные объекты собираются в одно воображаемое целое. Аутоэротический хаосмос на стадии зеркала сменяется нарциссическим космосом. Фрагментарные ощущения своего тела собираются в единый образ. Зеркальный объект создает у ребенка первые целостные представления о себе. Этим объектом может быть не только зеркало, но, прежде всего, взрослый, родители, мать или отец, словом, близкий носитель языка, источник речи, означающей объекты желания. Индивид, проживающий стадию зеркала, проходит процедуру первичной идентификации. Собственно, стадия зеркала это и есть идентификация «в самом полном смысле, который придает психоанализ этому термину: а именно, преобразование, произведенное в субъекте тогда, когда он принимает на себя образ...»⁵. На зеркальной фазе развития индивид сталкивается со своим отражением, двойником и отождествляется с ним. Таким образом, рождается визуальный прототип, который потом будет видоизменяться в процессе вторичных идентификаций всю жизнь. Первичная идентификация, отождествление со своим отражением в зеркале, собственным двойником, открывает историю субъекта, впрочем, ниспровергнутого Лаканом:

Стадия зеркала есть драма, внутренний посыл которой стремительно развивается от недостаточности к опережению – и которая для субъекта, пойманного на наживку пространственной идентификации, измышляет фантазмы, постепенно переходящие от раздробленного образа тела к форме, каковую мы назовем ортопедической для его целостности, – и, наконец, к водруженным на себя доспехам некоей отчуждающей идентичности, которая отметит своей жесткой структурой все его умственное развитие⁶.

⁵ Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Кабинет: Картины мира. СПб., 1998. Вып. 1. С. 139.

⁶ Там же. С. 140.

Таким образом, большой взрыв – революция и некоторое время после нее – это состояние новорожденного социального организма, которому еще только предстоит прожить стадию зеркала, т.е. увидеть себя воображаемого, иллюзорного и, по существу, отсутствующего, в зеркале искусства. Это время хаосмоса, время первозданного мифа, не оформленного в связанное повествование, в историю, в нарративную целостность. Очевидно, авангардное искусство, особенно живопись (Малевич, Шагал, Ларионов, Филонов и др.), наиболее точно отражает и воспроизводит эту ситуацию первого дня творения, движения многочисленных потоков, элементов, частиц материи становящейся социальной системы. Поэтому авангард предсказуемо оттесняет своих конкурентов от процесса созидания, конструирования реальности, того самого воображаемого объекта, образа своего тела, о котором говорит Лакан. Разумеется, речь идет о социальном теле.

Поначалу утверждение авангардной точки зрения в качестве единственно верной, адекватной происходящим в действительности процессам, шло более чем успешно. Казалось даже, что ренессансная схватка художников революционного искусства с представителями других направлений за право не только отражать события реальности, но и творить реальность (ее воображаемый образ, конечно), пересоздавать социальный порядок по авангардному лекалу закончилась окончательной победой авангарда. Но сама природа абстрактного искусства имела в своей основе идею сдвига, дробности, множественности, децентрированности, постоянного пересоздания языковой реальности, никогда не завершающегося процесса обновления и становления мира. Это искусство перманентной революции, пре-творения, времени, когда существует лишь потенция будущего мироздания, когда возможно все. Это искусство мифа до имени, искусство непрерывно изменяющейся материи до схватывания сознанием процессов становления. «Принцип дикаря есть задача создать искусство в сторону повторения реальных форм природы»⁷. Могло ли искусство, руководствующееся «принципом дикаря», удовлетворить естественную потребность растущего социального организма видеть целостную, непротиворечивую картину реальности? Разумеется, нет.

Мысль художников абстрактного искусства все время вращалась вокруг ситуации первого дня после взрыва. Бесконечное движение дробных образов становящейся материи, по сути, истинного положения вещей никак не могло стать той зеркальной плоскостью, в которой развивающееся существо обнаружит свой образ, соотносимый с телом, по Лакану, образ «идеал-я». Поэтому на фазе перехода от революционного хаосмоса к послереволюционному космосу авангард начинает оттесняться реалистическим искусством от процесса конструирования целостного образа реальности. Наступает эра тотального реализма, пронизывающего всю

⁷ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916. С. 9.

историю советского искусства. Разумеется, реализма ортопедического, понимаемого в духе Лакана как галлюцинаторного фантазма. С точки зрения Казимира Малевича, такого рода реализм, чуть позднее его назовут социалистическим, лишь удваивает все существующее, порождая бесполезный мир мертвых двойников. Такого рода искусство бесконечно удаляет нас от подлинной реальности. Художники-реалисты, «собираясь передать жизнь формы – передавали в картине мертвое. Живое превратилось в неподвижно мертвое состояние. Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляют насекомые в коллекции»⁸.

Этот упрек отчасти справедлив. Реалистическое искусство и в самом деле удваивает «натуру». Но даже соцреалистическая классика сталинского кинематографа 1930-х годов не преследовала целей копирования и передачи события, буквального отражения действительности, или ее документирования. Хотя и использовались такие определения, как «документ эпохи», все-таки создавался обобщенный, а значит, фантастический образ реальности. Например, С. Герасимов поясняет идею фильма «Комсомольск» (1938) следующим образом: «Нам хотелось создать не хронику строительства, а полнокровную правдивую повесть о героических буднях дальневосточного комсомола, о росте коллектива индивидуальностей...»⁹.

Однако замечание Малевича точно раскрывает функцию советского реалистического искусства той поры. Оно и в самом деле удваивает реальность, создает тот самый двойник, лакановский зеркальный объект воображаемой (иллюзорной) целостности, который играет роль символической матрицы для последующих идентификаций с ним коллектива, общности. Этого удвоения требуют на стадии зеркала логика развития и психики, и, судя по всему, социума. На месте дробной, осколочной и фрагментарной массы мифа подфазы протоидентичности начинает появляться благодаря реалистическому искусству, прежде всего, очевидно, Эйзенштейна целостная и единая картина, прообраз для последующих отождествлений. Эта картина, идентификационная модель зеркального идеала, воссоздается искусством победившей точки зрения. В ней дан непротиворечивый образ и главного события, и того, что ему предшествовало, и того, что следовало после большого взрыва – революции. Невоспроизводимый и непередаваемый в слове поток мифа, что собственно можно было наблюдать в творчестве авангардистов, начинает складываться в нарратив, приобретает четкую структуру благодаря таким картинам, как «Стачка» (1924), «Броненосец “Потемкин”» (1925), «Мать» (1926), «Октябрь» (1927), «Сорок первый» (1927), «Арсенал» (1928), «Одна» (1931), «Чапаев» (1934), «Белая смерть» (1933-1935), «Юность Максима» (1934), «Мы из Кронштадта» (1936), «Последняя ночь» (1936), «Депутат Балтики»

⁸ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916. С. 3.

⁹ Цит. по: Долинский И.Л. Советское киноискусство второй половины тридцатых годов (1935–1941). М., 1962. С. 30.

(1936), «Ленин в Октябре» (1937), «Ленин в 1918 году» (1939), «Щорс» (1939) и т.п.

Однако еще раз подчеркнем, что не следует понимать природу зеркального образа создаваемой соцреалистическим искусством реальности как простое отражение объекта. Сам этот образ по сути мифологичен, т.е. он имеет некий прототип в реальности, например, жизнь комдива Чапаева. Но событие жизни благодаря образной системе искусства фантастически преобразуется. Отраженное в зеркале искусства явление действительности есть, несомненно, подобие, но оно не субстанционально, а, напротив, имеет структуру видимости, идеальной проекции реального содержания бессознательного не только художника, но и масс. В этой связи уместно сослаться на размышления Паоло дель Поццо Тосканелли о природе отражаемого образа. В трактате «О перспективе» он говорит, что «подобия не занимают реального пространства и не обладают настоящим объемом. Это подобно тому, как во сне ты видишь различные фантазии, которые кажутся объемными, существующими в пространстве и освещенными, и тем не менее это не так»¹⁰.

Взгляд на реальность, и даже она сама, формируется теперь образной системой художников, гений которых отразил в произведениях суть определенного мирозерцания. Оно не было только представлениями, идеалами, содержанием бессознательно-политической элиты, или могущественным запросом личности Сталина. Оно соответствовало внутренним потребностям, прежде всего, огромной общности, потребностям в системе непротиворечивых, очевидных ценностей, идеалов, выраженных в четкой системе образов. Художники-реалисты начали создавать историю страны, т.е. описывать то, чего не было и не могло быть на самом деле, но в чем нуждался социальный организм. Успех грандиозного творческого проекта (идеологического мифотворчества) был обусловлен не только и не столько признанием большевиков увиденного ими, скажем, на экране идеального образа, в котором они узнали себя и с которым они отождествлялись. На наш взгляд, было бы не совсем верно думать, что социальная реальность конструировалась по лекалу эстетического образа такой, какой ее представляли доминирующие политические группы. Конечно, в случае утверждения власти другой политической партии, образ истории и реальности были бы другими. Но сейчас важно отметить, что удовлетворялись именно потребности народа, массы, не способной существовать в плюралистической реальности революционного авангарда, отождествляться с расчлененным, фрагментарно представленным объектом. По сути, авангард заострил проблему незаполненности, внутренней пустоты, ментального вакуума первых послереволюционных лет.

¹⁰ См.: Данилова И. Брунеллески и Флоренция. М., 1991. С. 263.

ИДЕНТИЧНОСТЬ СТАЛИНСКОГО КЛАССИЦИЗМА. ПРОЦЕСС ПЕРВИЧНОГО УДВОЕНИЯ

Судя по всему, цикл жизни новой социальной системы в чистом, донарративном мифе не может превышать десятилетие. К 1930-м годам конструкция идеального объекта, непротиворечивого и однозначного образа действительности в целом была завершена. Он был принят в качестве идентификационного прототипа, формирующего естественный мир социальной реальности. Очевидно, доминирующая группа и ее лидер выступали и в роли цензурирующей, отбирающей пригодный материал, инстанции, и в роли другого, указывающего на зеркальный объект идентифицирующемуся субъекту с пояснением увиденного: «то, что ты видишь, это и есть ты!». В отношении массы, конечно же, применялась стратегия культурного принуждения. С той или иной степенью жесткости предлагалось смотреть и читать то, что давала система. Однако массы принимали только то, отождествлялась только с тем, что было созвучно их душевному строю, что воспринималось как нечто органично близкое, естественное, свое. Но отбор приемлемого эстетического материала производился не только властью или народом. Участие в выработке эстетического и идеологического канона, в производстве идей вообще, принимали в первую очередь конкурирующие группы художников, борющиеся за признание. Хотя полемика вокруг того, каким быть зеркальному, по сути своей мифическому, образу реальности, завершилась к началу 1930-х годов. В целом стало ясно, чему соответствовать уже в 1924 г., после выхода «Стачки». Но в 1931 г., в фильме «Одна», соцреалистический идеал получил окончательный вид. С точки зрения официальной идеологии, главной чертой социалистического реализма, было «правдивое отражение действительности и глубокое проникновение в сущностные явления жизни»¹¹ (А.А. Жданов).

Если применить ждановское определение соцреализма к мифу, то под ним мог бы подписаться и А.Ф. Лосев, так как оно верно передает суть мифологии как некоего знания, истинность которого всеми принимается безусловно, неосознанно, ни у кого не вызывает сомнения и составляет сущностное содержание повседневной жизни общества. Миф воспринимается носителями мифологического мышления не как отдельное от них знание, обладающее отнесенным характером, а как абсолютная реальность, пусть и с прибавкой «социалистическая». Миф, пишет А.Ф. Лосев, это «наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность»¹². По своей природе миф не идеален, а предельно материален. Это «жизненно ощуща-

¹¹ См.: *Долинский И.Л.* Советское киноискусство второй половины тридцатых годов (1935–1941). М., 1962. С. 40.

¹² *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа // *Философия. Мифология. Культура.* М., 1991. С. 24.

емая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная, действительность»¹³. В этой связи Александр Невский С. Эйзенштейна или Чапаев братьев Васильевых воспринимаются носителями мифопоэтического мышления, проще говоря, зрителями вообще не как исторические персоны, превратившиеся в героев фильмов. Для зрителя то событие, в котором принимал участие кинематографический Александр Невский, и есть едва ли не документальная реальность, а князь, сыгранный актером Николаем Черкасовым, – подлинный Невский. Все, что мы видим на экране, воспринимается как чистая правда: «Так на самом деле все и было!» Более того, миф подчиняет себе историю, так как он предлагает не очередную версию, пересказ события или апокриф, а единственно возможный смысл, событийную истину. «Миф – это смыслоносущая реальность, и от того она неизмеримо более сильна, нежели реальность как таковая. <...> Миф это высшая реальность, к которой апеллирует человек, миф дарует человеку нечто гораздо более важное, нежели знание: смысл»¹⁴. Нужно только добавить, что миф дарует смысл индивиду, проживающему стадию протоидентичности, или регрессирующему на эту стадию. Когда исследователи мифа говорят о его природе как о единственно возможной и всеобъемлющей реальности, следует иметь в виду, что эта реальность, конечно же, не рационально-логическая, а эмоционально-чувственная. «Мифы сконструированы на основе логики чувственно воспринимаемых качеств, не делающих резкого разграничения между субъектными состояниями и свойствами космоса»¹⁵.

Мифологическое мышление, таким образом, является некоей структурной базой, основой последующих изменений форм сознания и разнообразнейшей духовной деятельности. Далее на определенном этапе жизни общества возникает и утверждается официальная система идеологического мышления. Если мифология в пространственном отношении всегда ассоциируется с низовым уровнем культуры, то идеология занимает высший уровень. Посредующее положение между мифологическим и идеологическим сознанием занимает сознание обыденное¹⁶. Мифологическое мышление как деятельность бессознательного порождает поток амбивалентных образов. Мифология, конечно же, подпитывает и идеологию (и обыденное сознание), но, отражая официальные ценности, мифологический образ, становясь идеологическим, утрачивает присущую ему амбивалентность. Превратившись в идеологический конструкт, миф утверждает однозначность, высшее истинное содержание, прини-

¹³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 27.

¹⁴ Лобок А.М. Антропология мифа. Екатеринбург, 1997. С. 31.

¹⁵ Леви-Строс К. Мифологии. Сырое и приготовленное. М.; СПб., 1999. Т. 1. С. 228–229.

¹⁶ О различиях мифологического и обыденного сознания см.: Улыбина Е.В. Психология обыденного сознания. М., 2001.

маемое и разделяемое всеми позитивное, возвышенное качество события. Мифологический Александр Невский Сергея Эйзенштейна превращается в национальную святыню, в идола. Его мифический дух призвала власть в трудный момент войны, отлив высшие боевые награды. Образ обыденного сознания отражает некий компромисс между амбивалентностью мифа и предельной четкостью идеологии. Деятельности обыденного мышления мы обязаны возникновением непротиворечивой картины мира, где анекдоты про Чапаева, Петьку и Анку-пулеметчицу соседствуют с возвышенным образом легендарного комдива.

Однако нас сейчас интересует то, что художественный образ, или предлагаемое зрителю событие выполняли ту же самую функцию, что и лакановский зеркальный объект на стадии зеркала, проживаемой ребенком. Только таким ребенком была советская страна, жителям которой необходимо было решить, наконец-то, проблему идентичности, узнать себя в зеркале искусства (по сути – мифа) и отождествиться с увиденным образом, чтобы жить дальше. Это был процесс перехода из виртуального состояния в реальное, а, по Лакану, из реального в воображаемое. Увиденному образу нужно было подражать, изменяться, чтобы быть таким, как любимые герои. Если изображаемое событие не соответствовало соцреалистическому идеалу, то произведение просто не допускалось к процессу конструирования действительности, изымалось из обращения. Подвергнуться репрессии могла картина, отражающая иную точку зрения. Хотя к 1933 г., ко II пленуму Оргкомитета Союза писателей, ничего иного в свободном обращении почти не осталось.

Сейчас принято огрублять тонкую работу социокультурных механизмов цензуры, отбирающей приемлемый материал для конструирования картины мира. С точки зрения дня сегодняшнего, кажется не совсем ясной логика, согласно которой, например, объектом убийственной критики коллег стал **«Бежин луг»** (1935–1937) Эйзенштейна. Это самое, пожалуй, соцреалистическое произведение было мгновенно распознано групповым «Супер-Эго» как нечто совершенно недопустимое. Почему? В одном из объяснений «провала» картины утверждается следующее.

Эйзенштейн сделал, в общем, то же самое, что делали до него великие художники прошлого: «через сюжеты и образы библии, мифов и сказаний выразил современные... прогрессивные идеи, новые этические идеалы общества». Однако «у Данте, Генделя, Давида привлекаемая ими образная система была органична для художников их эпох. Она была понятна и близка читателям, зрителям, слушателям. Более того, через привычные для той поры образы легче было провозглашать новые идеи и новые чувства современников. Это не было реминисценцией. У Эйзенштейна же, напротив, обличие святого инока, в котором выступает Павлик Морозов, облик библейского патриарха, приданный начальнику политотдела, и лик врубелевского Пана, характеризующего отца Павлика, оторвали

героев от современности, создав чуждую народному зрителю систему непонятных символов»¹⁷.

Дело, конечно же, не только в том, что библейские образы «героической истории Павлика Морозова» могли быть не узнаны и не поняты простыми зрителями. Кто такой бог Савооф, кажется, в 1930-х годах еще знали. Проблема заключается как раз-таки в том, что образы Эйзенштейна обладают чрезвычайной ясностью, прозрачностью и узнаваемостью. Сквозь них, как сквозь символы-аллегии все видно. Хотел того режиссер или нет, но он с аллегорической точностью мифа выявил суть идеологии, предъявил ее начинку с максимально близкого расстояния. Это откровенное проговаривание того, что составляло основу большевистского мировоззрения (принявшего тогда эстетический вид сталинского социализма) было недопустимо именно потому, что утверждалась разоблачительная ясность мифологемы сыновней жертвы – ядра большевистского гнозиса, вокруг которого формировалась идеология тоталитаризма. Мифическая начинка, созданная не в последнюю очередь самим Эйзенштейном, хотя не только им, разумеется, была проявлена. Этот тайный код вдруг был расшифрован самим создателем. Именно прозрачность образов мифа устраняла всякую дистанцию между зрителем и сакральной сердцевиной идеологии. Изображая сталинский миф в образах предельной ясности, Эйзенштейн оказывал идеологии, которую сам же успешно создавал и внедрял в сознание зрителя, медвежью услугу. Пожалуй, только для Эйзенштейна было неочевидным то, что король гол. Гениальный режиссер с непосредственностью ребенка указывал на то, что должно быть окружено непроницаемой аурой таинственности. Миф Эйзенштейна, однако, разоблачал идеологию. Голый зад короля был предъявлен со всей натуралистической очевидностью на всеобщее любование.

Логика мифа утверждает невозможность записи и наглядной передачи проживаемого таинства. Рационализация мифа выхолащивает, опустошает его. Осмысление магического, даже если процедура осмысления будет происходить через посредство эстетических образов искусства, превращает миф в рассказ, в историю. Этот перевод сакрального действия, проживото коллективного экстаза, с одной стороны, делает событие понятным, с другой – убивает его, нейтрализует эмоциональную, неперевожимую на иные языки описания составляющую суть мифа.

Но если это так, то почему поэма С.П. Щипачева «**Павлик Морозов**» (1934) была принята и опознана как идеологически допустимая? Ведь и она представляет собой не что иное, как пересказ мифической истории. Многие объясняет сама природа языка поэмы, ее стиль. Мифологема детской жертвы в ней завернута в образную оболочку обыденного, бытового, не то чтобы реалистического, а, скорее, повседневного подобия. Образная система Щипачева

¹⁷ Долинский И.Л. Советское киноискусство второй половины тридцатых годов (1935–1941). М., 1962. С. 11–12.

действует на восприятие так, что читатель, а чаще слушатель, не видя перед собой самой драмы, имеет возможность создать, сконструировать событие в своем воображении из комбинируемых образов прожитого опыта. Это произведение, в отличие от картины Эйзенштейна, производит специфическую оптику, функциональной особенностью которой является удаление читателя от не проговариваемой мифической сердцевины, ядра сталинской идеологии, от ума к чувству. Эйзенштейн, напротив, делает видимое узнаваемо близким, понятным, умоглядным. Его оптика приближает посредством мифа к сознанию зрителя ценности большевизма, тогда как оптика Щипачева удалят их от схватывания сознанием, мифологизирует, переводит в область эмоциональных переживаний, чувств. Результатом сокращения дистанции с близким содержанием становится актуализация (крупного) рефлексивных процессов, иначе говоря, подвергается осмыслению, объективации то, что нельзя помыслить, но можно пережить. Поэма, напротив, за счет удаления читателя от сакрального ядра идеологии, за счет выстраивания образной системы опосредования стимулирует эмоциональную сторону восприятия как бы в ущерб рациональной. Грубо говоря, идеологическая мифология Эйзенштейна заставляла зрителя думать, тогда как задача соцреалистического искусства виделась в том, чтобы вызвать сопереживание, коллективно проживаемую эмоцию. В таком случае идеология входит в плоть и кровь зрителя как неотъемлемая часть его существа. Она станет образом повседневности, не вызывающей никаких вопросов.

В целом же художники четко понимали, что необходимо было «дать такой отличительный признак индивида, по которому вы узнаете его единственную и постоянную манеру чувствовать, мыслить, желать»¹⁸ (Вс. Иванов). В феноменологической социологии Альфреда Шюца¹⁹ такого рода деятельность, направленная на конструирование повседневного жизненного мира, общей среды коммуникации, раскрывается через сходное понятие «типизация». Был ли похож Ленин реальный на Ленина, рожденного фантазией Михаила Ромма или Сергея Эйзенштейна? Штурмовали ли на самом деле Зимний Дворец восставшие матросы? Что в действительности стояло за «героической историей Павлика Морозова»? Исторические события, как и реальность вообще, воспринимается такой, какой ее воссоздает искусство. Оно участвует в конструировании естественного миропорядка, основания которого ни у кого не вызывают сомнений.

Еще раз скажем, что канон социалистического, правильного, вообразимого, реализма, ядром сталинского классицизма была мифологема сыновней жертвы. Это сокровенная, не проговариваемая и непереводаемая на язык рассудка сердцевина идеологии. Суть ее

¹⁸ Цит по: *Долинский И.Л.* Указ. соч. С. 50.

¹⁹ *Шюц А.* Структура повседневного мышления // Социологические исследования. 1988. № 2.

заключалась в том, что детская жертва приносилась взрослому, отцу, держателю миропорядка. Останавливалось таким образом поступательное, пусть и циклическое движение времени. Удовлетворялись бессознательные потребности вождя в ощущениях жизни вечной. В свою очередь идеологические ценности формировали эстетические представления, художественное мышление писателей, живописцев, режиссеров. На этом уровне удаления от ядра мифологической конструкции включалась система объяснения мира посредством типических образов. Эстетическая рефлексия художника была сосредоточена на конструировании героического канона. За основу поэтического мифотворчества был взят трагедийный прототип, порожденный классическим искусством европейского абсолютизма. Уже в фильме «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга проявляются все эстетические критерии невыдуманного, но одобренного Сталиным, сталинского классицизма.

Это, прежде всего, существование внешнего по отношению к ценностям личной жизни закона, непостижимого и абсолютного, задающего символические координаты судьбы героя. С этим высшим и внешним порядком невозможно договориться, заключить сделку, разжалобить, выпросить снисхождение. Он требовал абсолютной жертвы, смерти во имя идеала. Основной конфликт героической эпохи строится по схеме классической трагедии: внутреннее чувство, желание устроить личную жизнь сталкивается с требованием долга. В фильме «Одна» мещанская мечта выйти замуж за любимого человека, завести семью, обустроить быт после завершения учебы в педучилище разрушается из-за того, что девушке предстоит по распределению ехать в глубинку, на Алтай работать учительницей. Зов долга оказывается сильнее, и девушка постигает судьбу трагического героя. Идеал перестраивает ее. Она жертвует собой, но в последний момент ее спасает высшая сила. Необходимо было продемонстрировать абсолютную готовность принести себя в жертву высшим ценностям, воплотить на практике неосознаваемую, спрятанную искусством мифологическую программу (оболочку кода) детской жертвы. Если вера в абсолют доказана, то жертву в момент, казалось бы, неминуемой смерти обязательно спасут. За учительницей в конце фильма прилетает самолет.

В другом фильме С. Герасимова «**Семеро смелых**» (1936) молодые комсомольцы противостоят арктической природе, естественному порядку вещей. Они побеждают, преодолевая биологические и природные закономерности жизни, как бы вопреки миропорядку. Героический канон требует, чтобы индивид целиком и полностью подчинился идеологическим ценностям, принес себя и свои чувства в жертву долгу. Жертвенность обеспечивает соответствие идеалу.

Может показаться, что сталинская классика начала сдавать свои позиции, особенно после хрущевских разоблачений культа. Внешне это, пожалуй, так. Не вызывающий никаких сомнений в своей правильной целостности обыденный образ мира, созданный по типу эстетического канона, подвергается процедуре карнавализации.

Некогда священный объект поклонения подвергается развенчанию. Мощная социальная интуиция Эльдара Рязанова позволила отразить смысл происходящих политических перемен в фильме «Карнавальная ночь» (1956). Картина появилась почти одновременно с другим событием, которое произошло 25 февраля 1956 г. Это, разумеется, знаменитое выступление Н.С. Хрущева на закрытом заседании XX съезда КПСС, посвященное культуре личности. Фильм Рязанова часто включают в контекст разоблачительной деятельности Хрущева. Действительно, «Карнавальная ночь» предлагает эстетическую рефлексию политических событий, которые разворачивались синхронно. То, что происходило на политической сцене, нашло свое воплощение на экране.

По Бахтину, европейский карнавал свидетельствует о сложной социальной структуре, включающей в себя официальную культуру верха и неофициальную, смеховую культуру низа. Карнавал многое унаследовал от ритуального праздника-маскарада примитивных сообществ. Однако ритуальные представления, хотя и включают в себя символическое перевоплощение участников в духов предков и божеств природных стихий, все-таки направлено на синтез племенных структур, на поддержание целостной идентичности членов племени с первопредком, тотемным родоначальником. Ритуальный маскарад призван снять возможные сомнения в единстве соплеменников. Он свидетельствует о тождестве коллективного начала с духом предков. В религиозных празднествах-маскарадах проявляется, по Дж.Г. Миду²⁰, игровая установка членов сообщества по отношению к природе и окружающим племя неясным силам, вызывающих в людях примитивный отклик. «Этот отклик находит свое выражение в принятии роли другого, игровом представлении своих богов и своих героев, совершении определенных обрядов, которые являются репрезентацией предполагаемых деяний этих индивидов»²¹. После игрового проживания ритуала целостность мира восстанавливается, и жизнь входит в прежнее русло. Такого рода праздничное событие не приводит к дальнейшему развитию общества в силу того, что ритуал не предполагает дальнейший шаг, развитие самознания и рождение личности. Индивидуальность – главный враг примитивных культур. Против личности, обнаруживающей способность к рефлексии, направлено ритуальное празднество-маскарад. Конечно же, само появление в ритуале личности невозможно в принципе. В игровом пространстве ритуала есть только значимый другой, с которым отождествляется каждый член сообщества. Весь коллектив включается и участвует в драме мифологического события.

Говоря о ритуальных маскарадах примитивных культур, следует отметить их типологическое сходство со сталинскими театрализо-

²⁰ Мид Дж.Г. Интернализированные другие и самость // Американская социологическая мысль. М., 1994.

²¹ Абельс Х. Интеракция, идентификация, презентация. Введение в интерпретативную социологию. СПб., 1999. С. 228.

ванными процессами. Эти архаические инсценировки не являлись по сути своей разоблачительным карнавалом. Драматургия массовых судилищ над вредителями и врагами народа требовала единения всего общества вокруг священного объекта. Выкрикивая проклятия в адрес темных, невидимых сил, находящихся повсюду, племя консолидировалось вокруг светлого идеала, идола. Ритуальные аплодисменты свидетельствовали о включенности каждого в магическое действо. Как и в примитивных празднествах, в драматургии сталинских мероприятий отсутствовала процедура символической инверсии. На этом этапе развития общества социальные структуры не разделяются на официальную и неофициальную культуры. Верхи и низы представляют собой синтез. Проблема идентичности, если о ней можно вообще говорить в такой ситуации, решалась двумя способами. Первый способ самый распространенный и естественный в такой ситуации, это путь принятия идеала и отождествление с ним. Почти ни у кого не было никакой возможности избежать идентификации со значимым другим. Архаический ритуал сталинских судилищ и праздников, а также система идейного воспитания граждан, предлагала единственный способ идентификации: внутри меня то же самое, что и вовне.

Но был и другой путь построения идентичности. Не многие находили в себе силы противостоять диктату идеологии. Однако те, кто мыслил мир иначе, строили свою реальность, свое «Я», полагаясь на антисталинские установки. Если первая группа счастливо пребывала на стадии протоидентичности, то вторая находилась на репродуктивной фазе формирования образа себя. Первые принимали мир таким, каков он есть, не представляя кроме него ничего иного, вторые – конструировали свой внутренний образ мира на основе отрицания ценностей мира внешнего. Что дает такого рода установка?

Как ни странно, система идентичности, предполагающая борьбу и отрицание значимого другого, порождает единое с этим другим поле деятельности и один тип личности, в котором точно воспроизводятся качества отрицаемого объекта. Вытесняемое содержание впитывается, усваивается, не осознается, но воспроизводится как неосознаваемая суть личности. В этом, возможно, главная опасность сталинской ритуализированной культуры. Борцы становятся такими же, как и тот, с кем ведется борьба. Ритуал в отличие от карнавала оставляет личности мало шансов для разотождествления с внешними ценностями. Он требует обязательного включения в ситуацию либо абсолютного тождества с идеалом, либо борьбы против навязываемой внешней системы ценностей. И в одном и в другом случае, под страхом или преодолевая страх, личность не в состоянии рефлексировать, осознавать, смотреть на ситуацию и на себя со стороны, с иной точки зрения.

Хрущев, совершая политическое самоубийство, открывал новую страницу советской культуры. От архаического мышления в терминах театрализованной ритуальной драмы общество перешло к кар-

навалному типу мировосприятия. Пожалуй, чуть раньше политика эту ситуацию отразил фильм Рязанова «Карнавальная ночь». Что следовало из рязановского послания? То, что все проблемы, поставленные в его фильме, уже сняты.

Если придерживаться логики Бахтина, то можно констатировать распад единой общности, целостного мироздания, которое воспринималось всеми так, как будто ничего иного быть в принципе не может. Ведь карнавал свидетельствует о том, что социальная структура имеет две части: официальную культуру верха и неофициальную низа. Кроме того, Бахтин говорит о важных временных точках, в которых происходит нейтрализация непримиримых знаков социальной оппозиции и инверсия официальных ценностей. Это, собственно, и есть карнавализованный взрыв миропорядка. Проживание социального хаоса в безопасной обстановке праздника, позволяет снять накопившееся напряжение и через какое-то время восстановить прежнюю, основанную на репрессии, структуру отношений верха и низа. Главное здесь то, что карнавал, выражая идею подрыва официальных ценностей, ничего не подрывает, а напротив, усиливает существующий порядок вещей. Кроме того, низы, проживая ситуацию побития и низвержения образов официального верха, в результате усваивают и принимают столь ненавистные ценности тех, кто в течение определенного цикла подвергал их репрессии. Происходит интериоризация отрицаемого объекта.

С одной стороны, очевидно, что бахтинская теория карнавала эффективна при анализе описываемых событий. В снятом виде фильм «Карнавальная ночь» показывает осмеянные, сниженные образы власти. Праздничная толпа постоянно смеющихся молодых людей позволяет себе немислимое, фамильярное отношение с персонажами, которые имеют идеологический статус. Вообще, оказывается, что идеологические ценности пожилых управдомов (И.В. Ильинский) и политических лекторов-демагогов (С.Н. Филиппов) явно мешают публике жить и веселиться. Фильм показывает, что власть перестала быть бесчеловечно страшной. Ее теперь не стоит бояться. Однако дальше следует неприятный вывод. Если прав Бахтин, то оказывается, что побиваемый и разоблачаемый объект, изгоняемый в карнавальном драме, никуда не уходит. Напротив, он усваивается толпой и на следующий после карнавала день низвергнутые ценности официоза вновь проявляются и утверждаются в обществе с еще большей силой, так как они оказываются внутри. Именно низы в процессе карнавального разоблачения сакрального образа усваивают, а затем воспроизводят в повседневной жизни ценности и властные установки верхов. В результате карнавального действия суть системы оставалась прежней. Правда, изменились идолы. Толпа немедленно слепила себе кумиров из подручного материала, предложенного шестидесятничеством.

Такого рода мероприятие как бы завершает процесс отождествления с тем, с кем в другой ситуации никто бы не рискнул отождествиться. Мертвый отец через карнавальную жестикуляцию раз-

венчания и осмеяния поглощается братьями-бунтарями и затем, выражаясь образно, оживает в них. Он теперь руководит их поведением изнутри, как внутренняя инстанция контроля. Его установки и стиль проявляются в голосе участников карнавальной драмы. В результате появляется много Сталиных, в каждом кабинете властных структур был свой диктатор. Судя по тому ужасающему алгоритму принятия картин к производству, первыми оценили последствия карнавальной ночи именно кинематографисты. Снимать кино в 60–70-х годах было делом не менее сложным, чем при жизни главного кинематографиста. Требовалось пройти многочисленные согласования во враждующих друг с другом структурах. Добиться разрешения у одних чиновников не значило, что разрешат работать другие.

С другой стороны, столь же очевидно, что картина «Карнавальная ночь» отразила социальные процессы, которые не способна описать теория карнавала Бахтина. Речь идет о двух, параллельно протекающих процессах. Наряду с принятием и усвоением разоблаченной фигуры отца всех народов наблюдался процесс отстранения от травмирующего источника страха. После хрущевских разоблачений культа появляется поколение людей, для которых некогда сосредоточивающий вокруг себя всю жизнь идеал как бы вытесняется на периферию. Сам образ никуда не исчезает, он продолжает жить во всех, кто родился и вырос при сталинской системе террора. Но теперь, и фильм Рязанова это показал, он перестает быть единственной точкой сосредоточения помыслов и тревожных ожиданий. Система перестала быть единой. Социальное пространство усложняется, в нем появляется множество, как сейчас говорят, параллельных реальностей. Оказалось, что можно жить своей жизнью, пока еще только жизнью праздничной толпы, не обращая никакого внимания на соседство теней из прошлого. С ними, как показано в фильме, при определенном навыке, можно договориться. Одного ублажить спиртным, другого обвести вокруг пальца, обмануть и выставить шутом. Все это теперь объекты осмеяния, а оно порождает отстранение и рефлекссию. Таким образом, запускаются сложные механизмы коррекции идентичности. К последствиям карнавальной ночи можно отнести ощущения тревоги и не четкого понимания у многих молодых людей 60-х годов, как жить дальше. Процессы разотождествления и отстранения породили экзистенциальные проблемы бытия и множество фильмов, описывающих смутное переживание героев, не способных понять, кто они есть на самом деле и как им жить дальше. Не решенные проблемы идентичности, чуть позднее, скроются за маской иронии. Наступает время пересмешников.

Валентин Распутин в своем раннем рассказе «**Я забыл спросить у Лешки**» (1961), тем не менее, покажет, как коммунистические ценности, которым был беззаветно предан юноша, приехавший на комсомольскую стройку, в конечном счете, убивают его. Случайно раненному на лесоповале Лешке взрослые не оказывают помощь,

бригадир не дает трактор, чтобы отвезти умирающего паренька в больницу из-за нежелания сорвать план.

Сердцевина идеологической системы, мифологема сыновней жертвы, пожалуй, не была затронута карнавальным разоблачением культа. Ядро идеологии, вокруг которого продолжал строиться миропорядок, осталось неповрежденным. Однако теперь эстетическая рефлексия художника направлена на вскрытие некогда священного основания советской системы мирозерцания. Писатель раскрывает оборотную сторону идеологии. В фильме «Одна» помощь приходит вовремя, героиню спасают именно из-за ее абсолютной веры и преданности идеалу. Она уверовала и полностью отождествилась с высокими ценностями коммунизма. В рассказе Распутина, напротив, показано, что убивает юношу именно абсолютная преданность идее светлого коммунистического будущего. Еще недавно никто не мог сомневаться в том, что другие придут на помощь раненому.

Хотел Распутин или нет, но его рассказ показывает немислимое: полное отождествление с идеалом смертельно опасно. Коммунистический светоносный гнозис, проникая в плоть и кровь героя, убивает его. И это не случайное стечение обстоятельств, а вполне логичное воплощение большого проекта. Тот, кто верил в незыблемость миропорядка, был по-детски разочарован из-за несоответствия реального положения вещей идеальному образу. Знающий суть вещей герой Распутина, погибал в недоумении. Однако его страшный финал как бы подразумевался той системой мирозерцания, которую олицетворял подросток. Отождествление с возвышенным объектом идеологии активизирует мифологему, запускает программу сыновней жертвы, захватывающей и убивающей героя.

ХРУЩЕВСКИЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ: СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО 1960-х ГОДОВ И РЕПРОДУКТИВНАЯ СТАДИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ

В одном из фильмов Эльдар Рязанов в характерной иносказательной манере передал ощущения человека, пытающегося преодолеть деликатную фазу личностного развития. Очевидно, стадия зеркала открывает индивиду то, что вокруг, кроме него, много разных объектов. Да и сама личность оказывается вписанной в уже существующий, поначалу пугающий, иной мир. Речь идет о фильме «**Человек ниоткуда**» (1962). Он в иносказательном ключе выражает проблему разотождествления индивида с внешними ценностями, с каноном, который определял естественную устойчивость миропорядка. Мифологического миропорядка, в котором живут все, не задавая никаких вопросов, обнаруживая в своей повседневной деятельности гуссерлианское доверие к бытию. Абсолютное доверие, удивительное чувство (принятия мира таким, каков он есть), воспитанное в гражданах сталинским искусством. Такого рода наивный человек – мечта социолога – рано или поздно обнаружит, что

говорит прозой, что существуют рамки социальных реальностей и что преодоление границ разных миров требует умений соблюдать определенные правила, о существовании которых он и не догадывался. Речь идет о нормальном кризисе идентичности, проживаемом личностью в процессе социализации. О способности субъекта выходить за пределы своего мира и открывать для себя иную реальность, где есть значимый другой, с нормативными установками которого приходится считаться и под них подстраиваться.

Безусловная сложность процедуры вторичных идентификаций подается в фильме сквозь призму эстетических фильтров. Их преломляющая и преобразующая функция, тем не менее, мало препятствовала тому, чтобы на экране появились откровенные намеки на синхронно протекающие, политические процессы. Режиссер показал, что задуманное Хрущевым разоблачение культа, изначально касалось очень немногих зрителей и участников представления. Спектакль готовился одним актером, совмещающим роль режиссера. Высказывания главного героя драмы плохо согласовывались с первоначальными установками, допускался неогороженный на репетициях экспромт и вольная трактовка принятого к постановке сценария. Но основная масса сограждан должна была пребывать в том же состоянии ледника, в каком и находилась до разоблачительных речений генсека. Люди из идеологических секторов аппарата ЦК КПСС и по случаю привлеченная в штат референтов интеллигенция не имели намерений просвещать публику относительно того, что кроме сталинского неолита есть еще что-то. Косвенно, фильм Рязанова показывает, что идея экспериментировать с политической перестройкой системы Сталина, пришла в голову именно непослушным интеллектуалам. Словом, режиссер не пощадил никого.

Суть происходящих со страной перемен передана Рязановым через конфликт научного руководителя, мастодонта от археологии, с молодым ученым, его ассистентом. Не только шеф, но и все остальные, собственно говоря, и так знали, что в ледниковом периоде, в геологической расселине обитает племя ближайших по эволюционной клетке родственников, застрявших во времени на доисторической фазе развития. Этот этнографический реликт живет в мифе. Племя, в общем, всем довольно и не испытывает желания выбираться из своей дыры. Нечто подобное описал А. Зиновьев в «Зияющих высотах». Там реформаторы безуспешно попытались вывести на свет Божий обитателей канализаций, сограждан-копрофагов. Рязановский завлаб, конечно же, строжайше запрещал своим подчиненным навещать дикарей. Зачем обращаться к прошлому? Пусть племя живет так, как жило всегда. Но своенравный сотрудник нарушил запрет руководителя, отправился туда, куда не следовало, и вывел на свет одного доисторического человека. Ведь ученому хотелось проверить достоверность гипотезы опытным путем. Доказать то, что и так все знали. Моисеево деяние молодого сотрудника позволило вывести одного представителя племени, который к удивлению окружающих говорил исключительно стихами.

Герой Сергея Юрского – это вся страна, оказавшаяся в сходных условиях вырванного из естественного состояния репродуктивной идентичности человека. Действительно, это было ледниковое ниоткуда со случайно выпавшим из него человеком, обнаруживающим иную реальность и, что главное, самого себя в ней. Ему пришлось увидеть себя в глазах другого!

Образ естественного человека, доисторического дикаря, вынужденного теперь по воле безответственных интеллектуалов скорыми темпами окультуриваться, точно отражает состояние человека, который пытается открыть историю себя. История индивидуальности, осознания самого себя, зарождается в процессе коммуникации с другим, через освоение предлагаемых социумом ролей. Другой открывает возможность личности посмотреть на себя со стороны. «Перенимая роль другого, человек осмысливает самого себя и управляет собственным процессом коммуникации... Для возникновения идентичности необходимо, чтобы личность реагировала на саму себя... Отдельный человек не является идентичностью в рефлексивном смысле, пока он не станет для себя объектом...»²². Отдельного человека, не прошедшего через процедуру объективации, собственно говоря, как такового нет. Есть синтетическое образование, безликая часть коллективного целого, лишенная индивидуальных признаков. Один как все, и все как один. На этой фазе идентичности естественным является только собственное отражение в других, в соплеменниках. Иначе организованная среда вызывает у человека ниоткуда шок, удивление и, чаще всего, агрессивное отторжение непонятного.

Пожалуй, главной особенностью сталинского типа культуры являлось почти полное отсутствие условий для формирования рефлексии. Это жизнь без другого. Без того, кто создает условие для взгляда на личность со стороны. Рязанов не совсем уважительно показал сограждан людьми, мягко говоря, наивными, видевшими в зеркальной плоскости ледника лишь собственное отражение и ничего, кроме него. Политическая оттепель растопила ледник и открыла удивительную картину, мир, в котором есть нечто иное, непривычное. Прежний образ, поддерживающий у дикарей иллюзию совершенства и нарциссической самодостаточности, растаял. На его месте появились другие: и похожие, и сильно отличающиеся от открывающего иные миры индивида. Словом, пришелец вынужденно оказался на стадии зеркала.

Процесс формирования идентичности, или самосознания, обусловлен целями выживания организма в социальной среде. Жизнь, собственно социализация, протекает более-менее успешно, если есть осознание себя как полноправного участника взаимодействия с другими. Если твоя идентичность принимается или находит подтверждение во внешней реальности. Успешное решение проблем идентичности предполагает «установление высокого уровня симмет-

²² Цит по: *Абельс Х. Указ. соч. С. 27–28.*

рии между объективной и субъективной реальностями»²³. Уровень симметрии, в свою очередь, определяется отношениями с другими субъектами социальной драмы и, главное, их признанием.

Личность может быть не довольна своим местом и своей ролью в социуме, чувствовать себя «не в своей тарелке», справляясь, тем не менее, с принятой социальной ролью. Однако ощущения идентификационного дискомфорта ничто по сравнению с ощущением пустоты, которая может внезапно открыться, если человек не видит себя, своего отражения в глазах другого. Усваиваемая в процессе социальной коммуникации роль почти гарантирует личности в нормальных условиях то, что ее заметят. Если же социальная среда никак не реагирует на действия личности, не признает ее, то тем самым ставится под сомнение субъективное бытие одного из участника коммуникации. От других мы получаем представление о себе, представление о том, что мы живы и что с нами нужно считаться. Процесс идентификации, особенно на начальных фазах формирования идентичности, согласно гегелевской диалектике, протекает в борьбе за признание со стороны другого.

К важнейшей форме такого рода активности относится стремление личности построить на основе взаимности чувственные отношения с признающим его объектом. Проще сказать, любовь к другому и ответное чувство со стороны объекта желания – главное событие в деле построения идентичности на стадии интимности. Кроме всего прочего, фильм Рязанова «Человек ниоткуда» затронул проблему любовных отношений. Человек, выпавший из сталинского ледника, сталкивается с трудностью выражения чувств к объекту любви. Для индивида не совсем ясно, что он должен переживать как любящий другого. Хрущевская оттепель открыла новый тип человека, которого не знала сталинская классика. Это человек, переживающий любовь к другому, вообще человек чувствующий. Причем эти смутные ощущения не относились ни к идее, ни к партии, ни к советской родине, а к потенциальному объекту интимной связи. Доисторический персонаж ледникового периода сталинизма отличается тем, что ему страшно тяжело выстроить полноценные, взрослые отношения с эротическим объектом. Сталинский кинематограф культивировал эту детскость, подростковую наивность «Кубанских казаков» в делах интимных. Тогда как кино 1960-х сделало открытие, весьма сходное тому, что обнаружил сентиментализм Карамзина: умение романтных крестьянок любить. И советский человек любить умеет! Во всяком случае, пытается это делать, но не знает как.

Нельзя сказать, что в советском искусстве героической поры сталинизма любви вообще не было. Очевидно, тема чувственных отношений развивалась вокруг некой фигуры умолчания, незримо присутствующего посредника, находящегося между двумя потенциальными партнерами по сексу. В мифе роль связующего звена

²³ Бергер П., Томас А. Социальное конструирование реальности. М., 1995. С. 264.

между мирами играет прогрессивный медиатор. В голливудской мифологии это исчезающий посредник. В советской классике, в мифологизированных идеологических картинах 1930–1940-х годов, соединительная функция посредника вообще не предусмотрена. Хотя его фигура все время обнаруживает свое присутствие в отношениях между мужчиной и женщиной. Но он не связывает их, а, напротив, всячески препятствует соединению и никогда не исчезает, остается между двумя влюбленными. Сталинская классика преобразовала мифического медиатора в идеологического посредника, главной особенностью которого было то, что он никуда не исчезает и никого не соединяет. Особенно четко проявляется его невидимое присутствие в фильме «Семеро смелых» (1936). Там регрессивная медиация обеспечивает перевод желания от реального сексуального объекта, единственной женщины среди полярников-мужчин, к объекту сверхсимволическому, предельно абстрактному, идеальному. Этим объектом в разной ситуации может быть любовь к родине, чувство долга, идея коллективной солидарности и т.п. Но за такого рода абстракцией стоит мирозерцание того или тех, чей проект воплощает художественными средствами кинематограф. Удобнее всего говорить о персональном воплощении духа регрессивной медиации – о Сталине. Хотя, конечно же, дело не только и не столько в нем.

В качестве примера деструктивной роли неисчезающего посредника советского мифа может быть фильм М.Е. Чиаурели **«Падение Берлина»** (1949). В снятом после 1953 г. и утерянном эпизоде Сталин помогает добрым советом герою-стахановцу. Он говорит о том, как добиться расположения возлюбленной. Нужно, чтобы парень прочитал девушке стихотворение. Совет вождя действительно помог. Но в самый ответственный момент, когда молодой человек держал свою подругу в объятиях и уже, кажется, был готов повалить девушку в траву, началась бомбардировка. Фашисты напали на родину, началась война. Секс на неопределенное время откладывался.

После страшных испытаний влюбленные вновь встречаются. Девушку освободили из плена. Среди освободителей был, конечно же, ее жених. В финальной части ликующая толпа встречает приземлившийся самолет, из которого выходит Сталин. Кажется, что вождь вновь помогает паре соединиться. Но девушка, прежде чем обнять любимого, идет к Сталину. Она просит разрешения поцеловать для начала главного освободителя. Интимная часть отношений вновь откладывается. Всегда найдется повод для того, чтобы регрессивная медиация вновь и вновь разводила пару.

Образ вождя представляет собой конечную и самую важную инстанцию в делах интимных. Если возникает проблема на любовном фронте, то ничего больше не остается, как только обращаться к главному специалисту по вопросам соблазнения. Внешне он всегда будет способствовать важному делу соединения влюбленных. Но, по сути, его постоянное, фоновое присутствие должно внушать биологическим отцам, что единственный, так сказать, экзистенциальный

отец все-таки он. Они же остаются недееспособными детьми, которыми в любой момент система готова жертвовать. Повторим, однако, что культурная функция регрессивной медиации в советском искусстве конца 1920-х – начала 1950-х годов сформировалась не только из-за патологической подозрительности вождя ко всякому проявлению субъективности конкурентов. Хотя главному кинозрителю, прежде всего, адресовалось послание режиссеров. Но дело все-таки в специфической ментальности масс, в общемто разделяющих дуалистическую установку на приоритет идеальных ценностей. Абстракция, сверхсимволическое предпочтительнее реальности.

Изменилась ли ситуация с оттепелью? Кажется, с карнавальным разоблачением культа вечные дети начали взрослеть и осваивать новый мир чувств.

Фильм Георгия Данелия **«Я шагаю по Москве»** (1963) точно отражает ситуацию смены ценностных парадигм советской культуры. Сталинская классика уступает место хрущевскому сентиментализму. Не случайно герой Михалкова, Коля-метростроевец, напевает своему случайному знакомому из Ачинска Володе Ермакову (Алексей Локтев) песенку про пастушка и пастушку. Картина Данелия также полна иносказаний, намеков на темное прошлое и светлое будущее, на выход из сталинского мифического подземелья к новой жизни. Однако главное здесь не эзопов язык, а нечаянно открывшаяся перед молодыми шестидесятниками возможность осваивать в игровом режиме множество ролей и языков, ни с одной ролью, впрочем, не отождествляясь. Этот фильм стал манифестом поколения пересмешников. Сам Данелия на то время был так же увлечен процессом освоения средств художественной выразительности западных коллег по цеху. Режиссер перенимает стилистику французской новой волны, воспроизводя и повторяя, как и его герои, язык чужой культуры. Это копирование образов, сюжетных ходов, стиля, прежде всего Феллини («Ночи Кабирии», 1957) и Годара («Жить своей жизнью», 1962), носило характер ритуальной игры, праздника-маскарада. Разные сцены фильма внешне воспроизводят заимствования из новой волны или неореализма, так же как маска в примитивных обществах воплощает тот образ духа, каким это сверхъестественное существо представляется воображению индивида. Маска стиля как проводник идеологии и выразитель миропонимания. Эстетика как прикрытие идеологии.

Система перестала быть единообразной, подчиняющей всех и вся одному заданию, одной цели – реализовать возвышенное предназначение. Холодный, отчуждающий, бесчеловечный дуалистический идеал требовал предельно серьезного отношения к слову, к знанию. Язык служил высшей цели жертвенного служения светоносному гнозису большевизма. Слово имело природу символа и подчиняло говорящих сталинским законам лингвистической экономии: за словами незамедлительно следовали дела. Теперь единообразный канон распался. Некогда серьезное было осмеяно. На месте

прозрачного и единообразного мира символов появляется множество затемненных, неясных миров со своими непрозрачными средами языков. Именно в 1960-х годах в советском обществе возникает потребность в словах, образах, никак не связанных с действительностью. Молодое поколение двадцатилетних вовлекается в процесс освоения разных языков, имеющих условную природу. Хрущевский реализм видоизменяет сталинский номинализм.

В фильме ДANELИЯ все построено на игре: играя словами, все договариваются со всеми. Милиционеру объясняют ситуацию, не предъявляя документов, у военкома Коля (Михалков) попросит для друга отсрочку от службы. Потом можно все отменить и снова попроситься в армию, обидевшись на девушку. Можно сорвать свою свадьбу, а потом ее все-таки сыграть. Такая безответственность персонажей была бы, очевидно, немислима в период жизни вождя.

В терминах социальной психологии Дж. Мида²⁴ такого рода поведение описывается через понятие «игра». Это ранний опыт построения идентичности, когда ребенок осваивает роли значимых других. Он воображает себя в разных ролях, отождествляясь, например, с родителями, но его индивидуализированный (эгоцентричный) внутренний мир остается неизменным. Хотя в процессе игры, подражая взрослым, ребенок входит в роль значимого другого. Игра – это состояние, когда личность воспринимает мир, оставаясь только на своей эгоцентрической позиции, не изменяясь и не допуская другой точки зрения. В игре ребенок мыслит ситуацию так, как будто он и впрямь тот, в кого перевоплотился:

Ребенок говорит что-либо в качестве одного человека и тут же реагирует в качестве другого, причем его реакция во второй роли является стимулом исполнения первой роли, и тем самым процесс получает продолжение. Поэтому у него складывается организованная структура идентичности и в другой ипостаси. Обе идентичности вступают в диалог друг с другом с помощью жестов²⁵.

Жест в отличие от символа ориентирован на контекст, вне определенной ситуации он не имеет значения. Если символ понятен другим людям, он открывает доступ к коммуникации максимально большому числу участников диалога, то смысл жеста ясен только близким, своим, тем, у кого он вызывает «вполне определенные» реакции. Жестовая система коммуникации закрывает доступ чужим в свой мир игровой реальности. Человек играющий сам решает, когда он начинает игру (коммуникацию) и когда заканчивает. Он может выйти из игры в любой момент, когда пожелает. Может принять ту или иную роль или отказаться от принятой роли, когда захочет. Такого рода деятельность предоставляет абсолютную свободу личности от обязательств и по отношению к тем, чьи роли

²⁴ Mead George Herbert Mind, Self, and Society, ed. C.W. Morris (University of Chicago 1934) // <http://www.iep.edu/m/mead.htm> #Н3.

²⁵ Абельс Х. Указ. соч. С. 29–30.

эта личность осваивает, и по отношению к тем воображаемым другим, с кем эта личность играет. «В игре налицо просто некий набор откликов, которые следуют друг за другом в неопределенном порядке. О ребенке на этой стадии мы говорим, что у него еще нет полностью развитой самости»²⁶. В отличие от игры (play) соревнование (game) требует от личности усвоения установок, ролей других участников и соотнесения своей деятельности с деятельностью обобщенного другого. «Организованное сообщество... которое обеспечивает индивиду единство его самости, можно назвать обобщенным другим»²⁷.

Притом что герои Данелия обладают даром слова, они постоянно с кем-нибудь говорят или о чем-то договариваются, никто из них не относится к словам серьезно. Соблюдать договоренности, признавать интересы другого участника коммуникации им не приходит в голову. К примеру, герой Алексея Локтева, Володя Ермаков, неожиданно зовет незнакомую девушку, продавщицу грампластинок Алену (Галина Польских здесь выступила в роли советской Анны Карины из годаровской картины «Жить своей жизнью») в тайгу. И девушка могла бы туда зачем-то приехать. На вопрос, а что она, собственно, будет там делать, ей отвечают, что специально для нее построят магазин грампластинок для таежников. Стоило москвичке уехать в тайгу на комсомольскую стройку, чтобы там зажечь своей жизнью!

Едва ли не все персонажи фильма играют, создают игровые ситуации, устанавливают и изменяют правила игры. Так, Коля неожиданно решает принять участие в игре-конкурсе. Его команда нарисовала лошадь быстрее и объективно выиграла конкурс из-за того, что находчивый метростровец оперативно распределил в своей группе обязанности. Но приз, непонятно почему, получают соперники. Просто потому, что так решает ведущая конкурса (Инна Чурикова), у нее своя логика. Впрочем, эта несправедливость никого не обидела. Молодые люди включились в другую игру. К примеру, Коля может сыграть роль переводчика, не зная языка. А Володя Ермаков, помимо всего остального, еще и осваивает роль писателя. Он ищет встречи с маститым художником, чтобы обсудить с ним написанный рассказ.

Это атмосфера розыгрыша, бесконечно длящегося карнавала, вошедшего в моду КВНа. Можно примерить разные маски и если они не подходят или надоедают, то можно снять одну, чтобы примерить другую. В одной из заключительных сцен Коля-метростровец надевает маску лисы. С одной стороны, маска позволяет скрыть нечто подлинное. Кажется, в реальной жизни мы носим множество масок, социальных ролей, в каждой из которых есть наше «Я». С другой – за вечным лицедейством молодых шестидесятников не обязательно должно что-то скрываться. Напротив, игра, принятие

²⁶ Мид Дж.Г. Указ. соч. С. 226.

²⁷ Там же. С. 228.

разных ролей призвана скрывать отсутствие того, что составляет суть индивидуальности. Роли отражают многочисленные копии «Я», притом, что не сформирован идентификационный подлинник личности.

С 1950-х годов социальная психология без конца варьирует мотив о том, что в общественной жизни все мы «носим маски», принимаем идентичности, скрывающие наше подлинное «я». Однако ношение маски может оказаться странной штукой: иногда – чаще, чем мы привыкли считать, – в маске присутствует больше истины, чем в том, что мы принимаем за наше подлинное «я»²⁸.

В разбираемой картине нет четкой тематической линии, повествование рассыпается на множество сюжетных ответвлений и мотивов. Тем не менее, через весь фильм проходит сентиментальный мотив любви Саши Шаталова (Евгений Стеблов). Отношения с девушкой, готовящаяся свадьба, постоянные звонки на работу невесте – это тоже игра, правила которой не до конца ясны и самим играющим. Что, в самом деле, должны чувствовать любящие? Как им себя вести? Советское искусство только приступило к освоению мира чувств. Для героев пока ясно, что период ухаживаний должен заканчиваться свадьбой. Девушки находятся в более выгодном положении, так как они, кажется, готовы сыграть роль невест. Молодым людям несколько сложнее. Если невеста Саши занята подготовкой к церемонии бракосочетания, то свободное время жениха заполнено неясными ощущениями. Ему все время нужны подтверждения любви, советы, участие близких людей. Он изводит свою девушку телефонными звонками. В конце концов, молодые люди ссорятся. Саша вообразил, что его разлюбили. Теперь отношения развиваются по другому сценарию. Игра взрослых детей расстраивается. Поссорившись, они не могут вновь соединиться. Но на помощь приходят друзья. Они помогают влюбленным помириться. Хотя, как кажется, Саша мог бы позвонить девушке и все прояснить сам. Но он не решает поговорить с невестой по телефону и почему-то не хочет пойти к ней домой. К счастью, все заканчивается на оптимистической ноте. Благодаря коллективу жених и невеста соединяются. Эта ситуация со всей очевидностью указывает на неспособность героя проявить свою индивидуальность. К итогам сентиментального путешествия по Москве можно отнести очередную победу коллективного начала над индивидуальным.

Данелия создает светлый, внушающий надежды образ реальности. Из подземелья, кромешной тьмы сталинского ледника Коля, олицетворяющий послевоенное поколение, выбирается на свет. Трагическая эпоха героев остается в прошлом. Некоторым диссонансом звучит призыв критика-полотера (В. Басов), его требование к литераторам отражать правду жизни: «Нет у вас правды жизни!», –

²⁸ Жижек С. То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока). М., 2004. С. 177–178.

говорит он писателю. Но его слова воспринимаются как веселая пародия. Правда жизни, менее оптимистическая, существует сама по себе и по своим законам. Писатели и молодые люди, устраивающие свою судьбу, создают для себя оптимально комфортную среду обитания. Реальность этой среды формируется игрой, игрой со словами или в слова. В ней можно принять участие, если тебя признают за своего, если ты усвоил понятия, суть которых ясна только узкому кругу избранных. Вхождение в групповой контекст дает личности комфортное ощущение сопричастности. Проблема идентичности на этом этапе утрачивает свою актуальность.

Идея карнавального разоблачения связывает многочисленные и спонтанно возникающие мотивы сюжетной линии картины. В конце фильма друзья, договорившись, изобличают карманника. Зло выведено на свет, разоблачено. И здесь локальный мотив произведения вписан в будоражащую общество тему политических разоблачений. Заимствованный у Феллини сюжетный ход перерабатывается Данелия под эстетические цели своей картины. Но это заимствование вскрывает и принципиальное различие этических установок, точек зрения художников. В отличие от Данелии, у Феллини зло остается безнаказанным, альфонс исчезает с деньгами жертвы.

Амбивалентный образ знаменитой улыбки Кабирии оставляет двойственное впечатление. Кажется, можно считать, что Кабирия найдет в себе силы, оправится от шока и вернется к... прежней жизни. Многие ее представляли присоединившейся к группе милых молодых людей, веселящихся в парке. Можно допустить, что после всего случившегося маскарадный поток подхватывает и уносит несчастную девушку навстречу долгожданному счастью. Тогда ее улыбающееся лицо воспринимается как символ, олицетворяющий духовную стойкость человека, во что бы то ни стало продолжающего верить в свою мечту. Такого рода интерпретации утверждают позитивное значение улыбки Кабирии. Но есть и сомнение в том, что девушка продолжит жить прежней жизнью. Возможно, она очнется, придет в себя после гипнотического транса, сна, в котором она находилась, в котором только и возможно осуществление ее сокровенных желаний. Очнись, Кабирия!

В отличие от Феллини, Данелия не оставляет места для множественности интерпретаций. Он предпочитает четко расставлять акценты. Оба режиссера драму личных отношений переносят в контекст социального пространства – в парк. И в одном, и в другом фильмах события происходят как бы в гуще народа. Но у Феллини ответственность куда-то исчезает, когда совершается преступление. Ей абсолютно безразлична судьба обманутой девушки. Ведь она сама во всем виновата. Ей хотелось тешить себя иллюзиями, мечтать. И в фильме девушка не собирается звать на помощь людей, чтобы те помогли ей, поймали грабителя. Кабирия одна, в отличие от персонажей Данелия, сплоченных верой в дух коллективизма. Праздничная толпа лишь зазывает Кабирию в свой мир. Перед ней стоит выбор: либо погрузиться в поток коллективной жизни и остаться улыбаю-

щейся маской, которая скрывает отсутствие индивидуальности, либо осознать трагизм своего положения. Осознание того, что она никому не нужна, открывает перед ней возможности отказаться от вечной роли необучаемой, позволяющей себя обманывать жертвы. Если уровень рефлексии дает возможность личности идентифицировать себя с реальным образом, а не с фантастическим, то можно считать, что сделан важный шаг на пути становления субъекта.

У Данелия нет этой многозначительности образа. Его герои находятся в гуще коллективной жизни. Их окружают друзья или те, с кем они с легкостью находят общий язык, чтобы объединиться против очевидного зла. Общественность и друзья Коли-метростроевца представлены как главные действующие лица комедийных сцен массовых погонь и разоблачений мошенничества. Солидарность, умение договориться, взаимовыручка и дух коллективизма решают дело окончательно и бесповоротно. Сцены вовлечения толпы в погоню выражают идею заразительности, неспособности индивида сопротивляться потоку массовых ощущений. Праздничная мишура и феллиньевские фонарики в московском парке культуры и отдыха не должны сбивать с толку своей карнавальной атрибутикой. По сути своей, это не карнавальное, а ритуальное разоблачение, победа духов добра над духами зла. Ритуальная активность участников сакрализованной драмы не предполагает проведения четкой границы между обыденностью и священным событием. Карнавал, напротив, свидетельствует о том, что личность способна четко осознавать условный характер площадного действия. На следующий день после карнавального святотатства горожанин шел к мессе. Ритуал интенсифицирует профанное, доводя повседневную жизнь коллектива до уровня массового экстаза. Ритуал еще больше сплачивает то, что и так представляет собой объективное целое. Он не подчеркивает уникальность события, а выделяет нормальное, регулярно повторяющееся действие, в котором есть только один участник – коллективное начало. Свадьба в фильме Данелия представляется кульминационным моментом проявления духа ритуальности, идеи торжества коллективного начала над субъективным. Друзья соединяют новобрачных, хоровое начало превосходит личностное. Коллективное, инфантильное утверждается над индивидуальным, самостоятельным, взрослым. Мифологическое мышление вновь доминирует.

Сентиментализм советского извода показывает, что теперь место неисчезающего посредника занимает группа. Личность никак не может выйти за пределы игрового пространства отношений, повзрослеть, решить самостоятельно проблему признания, выражения чувств любви к другому человеку. Собственно, культура имеет в своем распоряжении формальный набор ролей, которыми может воспользоваться индивид, особенно не задумываясь, почти автоматически. Осваивая ту или иную роль, личность решает проблемы социализации. Однако успешная социализация не снимает проблем идентичности.

К несомненным достижениям хрущевского сентиментализма следует отнести картину Ю.С. Чулюкина «**Девчата**» (1961). Это фильм о всепобеждающей силе любви, о пробуждении чувства у юного, невинного создания, Тоси Кислицыной (Н.В. Румянцева), к циничному сердцееду Илье Ковригину (Н.Н. Рыбников). Неотразимый лесоруб поспорил с приятелем на то, что заставит девушку влюбиться в себя. Искренняя, девственно чистая Тося, узнав о нечистоплотном замысле, рвет с Ильей отношения, несмотря на то, что влюблена в обманщика. Неожиданным образом таежный соблазнитель, столкнувшись с твердым характером девушки, с ее искренностью и невинностью, перерождается. Девичья гордость и сила любви Тоси преображает Илью. Он вдруг понимает, что по-настоящему влюблен в эту неуступчивую, «задиристую и смешливую девчонку». Примечательно то, что у Ильи был, до появления Тоси, роман с поселковой красавицей Анфисой (С.С. Дружинина). Но герой Рыбникова предпочел женственной Анфисе угловатую, внешне непривлекательную, но честную простушку.

Образ молодой поварахи, готовящей и раздающей пищу лесорубам в уральском поселке, во многом списан с Кабирии. Особенно это касается внешних черт, мимики, интонаций, пластики. Однако Кабирия – низшее существо в социальной иерархии, презираемая всеми проститутка, удовлетворяющая похоть ханжей. В то время как образ Тоси расположен на самой верхней точке оси идеологических ценностей. Она не просто девственница, невинное создание, почти ребенок, но абсолютно чистый, стерильный продукт советского мировоззрения. Девушка не знает своих родителей, воспитывалась едва ли ни по замыслу Платона государством в детском доме. За ней никого нет, кроме системы, привившей ей ценности коллективизма и беззаветного служения обществу. С этими ценностями она отождествляется и их воплощает. В ее наивном образе угадывается идеальный и предельно обобщенный тип ментальности советского человека, сформированного абсолютным государством, сталинской идеологической системой, которую пытались изменить в 60-е годы XX в. Теперь этот стерильный продукт идеологии оказывается в несколько иных условиях. Сталинская эпоха остается в прошлом, как детство невзрослеющей Тоси. Ей предстоит осваиваться в необычной ситуации «реального социализма», во взрослом мире. Из сталинского мифа Золушка попадает в хрущевский лубок. Правда, в бытовом отношении здесь все узнаваемо и привычно: вокруг Тоси обычный казарменный быт. Девушки поселка живут в одной комнате, где все отношения на виду, где почти нет места для личной жизни. Тем не менее, параллельно строится дом для семейных пар, у многих появляется надежда на обустройство собственного угла. Разумеется, о частной собственности не может быть и речи. На этом фоне предельно обобществленной жизни производственной общины развивается роман поварахи и лесоруба.

Героиня фильма, очевидно, проживает фазу протоидентичности. Как известно, отличительной чертой мировосприятия на этой

стадии является чувство абсолютной веры в истинность и неизблемость сложившегося положения дел. Личность, не рефлектируя, полностью отождествляется с внешними ценностями, которые кажутся неизменными и универсальными. Полученные извне установки воспринимаются как истинные и единственно возможные правила, по которым следует жить всем. Ей трудно представить, что есть большой мир, который может быть организован как-то иначе, на иных, чем мир ее детства, основаниях. Среда советского воспитательного учреждения, или сталинского государства (идеального государства), некой реторты для выведения обобщественного создания – это мир Тоси. Она представляет собой живое воплощение основных ценностей этого мира. То, что нельзя есть чужие продукты, пользоваться личными вещами соседей и многое другое, героиня, оказавшаяся во взрослом общежитии, не может взять в толк. Ведь там, в ее мире, вообще не было личных вещей, а общими вещами можно пользоваться всем. Если такое поведение допустимо там, то и в новых условиях нужно вести себя так же, руководствуясь прежними стереотипами. Иначе быть не должно.

Но положение дел предсказуемо меняется, когда личность выходит из узкого пространства семьи или группы и попадает в более сложную социальную среду. За отрочеством следует стадия интимности, за протоидентичностью – репродуктивная фаза идентичности. Очевидно, Тося должна повзрослеть. Она выходит из воспитательного заведения. Казалось бы, в прошлом остается мир, живущий по законам идеального государства. Но она – его олицетворение. Почти не изменившись как личность, девушка с мифическими, иллюзорными представлениями о реальности, о том, как должно быть в самом деле, попадает в другой мир, живущий по своим законам. Хотя и этот мир коллективных ценностей, хорового начала, но он все-таки не такой стерильный, как мир Тоси. Здесь не все очевидно. Слова могут скрывать лицемерный умысел, люди друг другу лгут. На производстве подчиненные обманывают начальство. Появляются медийные передовики социалистического труда. Такие персонажи, как Илья Ковригин, случайно сфотографированный приезжим репортером, оказываются на первой полосе газеты только потому, что вовремя попадают в кадр. Все, однако, знают цену трудовым подвигам Ильи. Просто бригадиру нужно было показать «человеку из области» то, что на его участке все в порядке. У обитателей поселка уже наметились свои интересы и взгляды. Но Тося продолжает верить в идеальный порядок, в слова, в то, что ей говорят. Хотя вскоре выясняется, что человек, которого она любила, заключает не нее пари. Чувство девушки, ее вера в людей оценивается спорщиками в стоимость головного убора, фаллического символа, шапки.

Тося живет идеальными представлениями о мире, как и Кабирия, которая поглощена мечтой о счастье и любви. Надежда встретить принца, который по-настоящему полюбит ее, вера в любовь ослепляет обеих героинь, лишает их способности видеть обман, понимать до

поры, что их банально используют. Кабирия – жертва собственных заблуждений, своего желания. Тося живет в мире идеальных представлений об истинных ценностях. Но Кабирию, как жертву, усыпленную искренней верой в любовь, все время грабят. Хотя она вновь и вновь погружается в грезы, реальность, нисколько не считаясь с чувствами девушки, продолжает жить по своим законам и предъявлять ей свои счеты. Принц из сна появляется лишь только затем, чтобы в очередной раз отнять имущество уверовавшей в него жертвы. Действительность не отвечает грезящей взаимностью и остается к ней неизменно жестокой. Кабирия дает окружающим то, что у нее есть – себя и деньги, а те, с кем она в очередной раз связывается, предлагают ей то, чего у них нет, т.е. любовь.

В одной из сцен Кабирия попадает к настоящему кинематографическому принцу. Он поссорился с актрисой и, желая вызвать в ней ревность, взял проститутку, Кабирию. В «Девчатах» используется та же расстановка ролей. У Ильи роман с Анфисой, как и у феллиньевского актера отношения с женщиной, от которой он уходит с проституткой. То, что герой оказался с Кабирией, ничего не меняет в принципе. Несчастливая женщина чувствует себя в его мире лишней. А он, рано или поздно, вернется к кинозвезде, которая, как и Анфиса, нисколько не оскорблена интригой любовника. Она не замечает Кабирию, не видит в ней соперницу.

Иначе складывается ситуация в «Девчатах». Там, где у Феллини история любви, пройдя очередной круг, предсказуемо завершается (грабежом), у Чулюкина все только начинается. Роман Тоси и обманщика Ильи с момента разоблачения его нечистоплотного замысла вступает в главную фазу. Их отношения развиваются по фантастическому сценарию. Илья предпочел Анфису Тосю. Чистейшая душа, наивный продукт идеологии, Тося, обнаруживает невероятные способности, она переделывает обманщика. Тося-Кабирия, попадая во взрослый мир, изменяет его обитателей. Мир меняется, сталкиваясь с Тосей.

Логичнее было бы предположить, что каким-то образом от столкновения с реальностью изменяется внутренний мир индивида, носителя неадекватных представлений об окружающей действительности. Возможно даже, что от жестокой правды деформируется психика, человек замкнется в себе. Или, напротив, усваивая негативный опыт, личность станет более адаптивной. Но Чулюкин показывает, что могут измениться все, но только не Тося Кислицына. Стерильно чистое существо, живое воплощение идеологии тотального коллективизма, комичная героиня Румянцевой трансформирует в соответствии со своими грезами (истинными ценностями) мир других. Легкомысленный герой после конфликта с носителем высших ценностей перевоспитывается, как бы соприкоснувшись с самими ценностями системы. Его увлекает не столько внешняя красота девушки, ее намеренно сделали сексуально непривлекательной, а неподдельность, искренность и истинность душевных порывов.

Если видеть в Тосе персонифицированный объект идеологии, то ее роль не столь безобидна. В отличие от Кабирии, Тося только кажется слабой и незащищенной жертвой. Внутренний мир девушки, ее представления, а по существу, собственно идеология, побеждает и деформирует мир внешний. У Феллини обман и зло продолжают существовать, реальность остается прежней, чтобы о ней ни думала героиня. В «Девчатах» реализуется социально-фантастический сценарий, сказочная история про социалистическую Золушку. Здесь возможно не только превращение отстающего лесоруба в передовика производства, выведение на чистую воду обманщиков, но любовь зрелого мужчины к подростку, лишенной признаков женственности девочке. Фантастический проект в реальности воплощается там, где появляется стерильно чистая Тося. В отличие от ослепленной чувством Кабирии, отказывающейся замечать обман, Тося лишает способности видеть, ослепляет другого. Кабирия дает объекту любви то, что у нее есть (деньги). Тося предлагает объекту то, чего у нее нет: чувственности, женственности, словом, сексуальности. Но соблазненный объект не замечает этого отсутствия. По сути, Рыбников начинает играть роль обманутой жертвы, Кабирии, а его возлюбленная превращается если и не в обманщика, то уж, по крайней мере, в того, кто использует объект в своих целях. Наивная истеричка делает то, что может – понижает ценность соблазненного в глазах других.

ИДЕНТИЧНОСТЬ БРЕЖНЕВСКОГО РОМАНТИЗМА

Чуть позднее разовьется целое направление в кино с милым сердцу образом повзрослевшего, слегка инфантильного шестидесятника, который так и не нашел свое настоящее место в жизни, свою любовь и свое подлинное «Я». Характерными чертами его нарциссической персоны будут ощущения вневходимости. Множество носимых им по случаю масок, в конечном счете, приведет к растворению так и не оформившейся идентичности. Беспокойный дух героя советского романтизма выведен в фильмах «Плохой хороший человек» (1973) И. Хейфеца, «Осенний марафон» (1979) Г. Данелия, «Влюблен по собственному желанию» (1982) С. Микаэляна, «Полеты во сне и наяву» (1982) Р. Балаян, «Вокзал для двоих» (1982) Э. Рязанова, «Сталкер» (1979) А. Тарковского, «Из жизни отдыхающих» (1982) Н. Губенко и мн. др. И даже аутичный Штирлиц, герой В. Тихонова из фильма Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973), напоминал маску, за которой скрывался тип советского героя-романтика. Правда, в отличие от героя О. Басилашвили, переводчика из «Осеннего марафона», у Штирлица было железное алиби, объясняющее его нежелание связывать себя отношениями с женщинами.

Наряду с типом безвольного, пассивного героя, влекомого судьбой (О. Янковский, О. Басилашвили, А. Мягков, О. Даль и др.), фор-

мируется типаж активного, столь же безответственного романтика. С особой четкостью характер героя-романтика проявился в образе Глеба Жеглова (В. Высоцкий) из фильма С. Говорухина **«Место встречи изменить нельзя»** (1973). В отличие от пассивных персонажей, оперативник деятелен, активен, берет на себя ответственность и решительно действует сам, рискуя, впрочем, чаще всего жизнью других. Так, он затевает поимку Фокса в людном месте, в ресторане. Однако в его поступках бойца проявляется ментальность поколения, сформированного в эпоху развенчания культа. С одной стороны, он относится к типу личности, берущей на себя инициативу и ответственность. С другой – также очевидно, что в его действиях проявляется характер субъекта, отождествляющегося с ценностями той социальной группы, с которой герой ведет непримиримую борьбу, проще сказать, с ворами. Подменяя собой закон, он силой и хитростью выявляет и наказывает преступников. По сути, ментальность Глеба Жеглова ничем не отличается от мировоззрения его оппонентов. До некоторой степени в образе этого героя проявился идеал советского интеллигента. Он утверждает едва осознаваемую черту идентичности интеллигенции, ее желание строить отношение на договорных основаниях, жить по понятиям и отождествлять себя с ценностями мира воров.

По мысли Алена Бадью, вакуум политики порождает незатейливое доминирование криминальной ментальности, со свойственной ей внеаходимостью субъекта социальной коммуникации. Эта неспособность и нежелание вменяемого присутствия в определенной, четко различаемой точке производства речи, пожалуй, основная черта либерального сознания интеллигента как советского, так и постсоветского типа. Именно его суверенная позиция, сочувственно опознаваемая духовными элитами как своя, представлена в исследуемом кинематографическом материале.

Можно, разумеется, отодвинуть планку кризисных дат и признать в качестве фундаментального источника криминализации советского общества, например, деятельность Брежнева или Хрущева. Можно, наконец, вновь и в очередной раз определить причину в фигуре деспота вселенского масштаба. Но и в этом случае, проклятая Сталина, мы будем лить воду на мельницу криминального сознания, структуры которого будут только усиливаться и находить опору в персонализации мирового зла. Ведь тогда причина криминализации общества будет мистифицирована и сокрыта образом плохого хозяина, скверного государства, фиктивными политическими институтами. Или переводом анализа в религиозное, христологическое русло с оглядкой на якобы беспристрастного наблюдателя, коим является универсальный другой, удобно расположившийся в этой позиции западный интеллеktуал. И тогда мы окажемся перед известной формулой: Бог наказал Россию за грехи мира, отдав ее на растерзание сатане в назидание остальным народам.

Когда говорят о критике сталинской системы, то в первую очередь вспоминают о титанических усилиях А.И. Солженицына. Его

гений обращен непосредственно на развенчание фигуры тирана, на определение причины и источника преступлений, который кроется в революции. Его детальная инвентаризация символов лагерной жизни направлена на то, чтобы высветить в ней все самое страшное. Показ бездны ГУЛАГа позволяет проявить абсолютное зло в образе кровавого палача и его подручных.

По мнению Алена Бадью, Солженицын укоренен в литературную традицию русской национальной культуры, мыслящей себя в понятиях эстетики реалистического искусства. Он облачен в тогу христианского пророка, открывающего Западу истину о великой жертве русского народа. В сущности, западным интеллектуалам вообще не интересен национально-христианский пафос творчества Солженицына. Они понимали ситуацию проще и напрямую связывали кровавый террор большевиков с революционными идеями марксизма. Соответственно и результат от проповеднической деятельности Солженицына был для них предсказуемо банальным: нужно укреплять институты западной демократии и частной собственности, в противном случае их критика приведет к тому, что происходит в России. Эта аргументация полагалась не на анализ, а на эмоциональное сравнение с не менее страшным преступлением Гитлера. Такая риторика предлагает противопоставление, некое идеологическое уравнение: с одной стороны, тождественные системы Сталина и Гитлера, с другой – парламентская демократия, свободное предпринимательство на основе конкуренции. Данная оппозиция блокирует мысль и открывает возможность криминальному сознанию, выросшему до планетарных масштабов, решать свои вопросы в ситуации кризиса сознания субъекта политики.

Если и говорить об анализе структур криминальной идентичности, то за основание вменяемой критики источников уголовной истории романтического героя кинематографа 70-х годов XX в. следует принять опыт Варлама Шаламова. Его творчество дает ответ на вопрос, почему стал возможен запредельный опыт бездны?

Оказывается дело не в демонических персонах вождей, которых сделало таковыми социальное воображаемое, склонное к мифотворчеству и поэтизации зла. В сущности, они сами оказались в ситуации, когда нужно было решать свои частные проблемы наиболее простым способом. Другое дело, что решение вопросов власти связывалось со свертыванием политического пространства, с редукцией субъекта политики и превращением его в объект манипуляций. Если Солженицын острие критики нацеливает на Сталина, то Шаламов старается вообще не упоминать это имя. К примеру, его смерть не произвела ни на Шаламова, ни на других заключенных никакого впечатления. Зло лагерей было имманентной сущностью заключения. Ужасы Колымы отчасти стали возможными, потому что их производили сами люди, отчасти потому, что люди были поставлены в такие ужасные условия. Другое дело, что для простоты и эффективности управления огромными массами репрессированных были использованы созданные властью элиты криминала,

блатные, воры. По существу, преступление Сталина сводимо к тому, что он отдал огромный мир лагерей, в целом всю страну на откуп блатным. Более того, созданный им государственный аппарат сам производил впечатление карнавального двойника, находящегося в сумеречной зоне эффективно действующего организма криминальных сообществ.

В этой связи Бадью полагает неэффективной критику системы, которую ведет Солженицын. Анализ Солженицына противопоставляется анализ Шаламова. Бадью пишет:

...цель Шаламова – не абсолютизация Зла. Речь, скорее, идет о создании такого мира, где исключительность являлась бы метафорой нормальности, а литературное погружение в этот кошмар пробуждало бы нас к универсальной воле.

Где Солженицын видит архивы Дьявола, Шаламов находит – у пределов возможного – жесткое ядро некоей этики.

...Применительно к реальному лагерей... циркуляции истины способствует не напоминание о масштабных структурных репрессиях, а упорство в удерживании некоторых точек сознания и практики, из которой можно освещать тяжелую плотность времени и пресечь субъективное разложение. Шаламов формулирует то, что можно было бы назвать «хартией поведения» заключенных – в сущности, классовую точку зрения...²⁹.

Этическим императивом здесь становится в общем смысле нежелание следовать разлагающей установке системы, сулящей заключенному шанс выживания, если тот будет сотрудничать с лагерным начальством. В этой тотальной обреченности на смерть оказывается важным не искать для себя выгоду в должностях, взятках, полезных знакомствах. Ибо все это приводит, в конечном счете, к исключению из числа живых существ другого заключенного. По существу, система предлагает следовать блатной этике, распространяя ее в лагере и за его пределами как реальную основу социальных отношений, отрицающих ценность другого.

[Для Шаламова] ...официальная Система – ее следователи, стукачи, начальники... – не столько Зло, сколько нечто гомогенное заключенным в той мере, в какой она организует некий опыт, особого рода чудовищное производство. С точки зрения Шаламова, ужасным здесь являются не коммунисты, а «блатные».

«Груб и жесток начальник, лжив воспитатель, бессовестен врач, но все это пустяки по сравнению с растлевающей силой блатного мира. Те все-таки люди, и нет-нет да и проглянет в них человеческое. Блатные же не люди».

Тема блатных выступает в книге как принципиально важная. В ней сосредоточиваются весь страх и ненависть. По Шаламову, преступление Сталина – не столько лагеря, сколько то, что в лагерях он предоставил власть и свободу блатным, поскольку для них ничтожными были и коллективная совесть, и твердые принципы. Вот где определяющий момент: по Шаламову, лагеря возникли не из-за политики, но из-за ее отсутствия.

²⁹ Бадью А. Этика: Очерк о сознании Зла / Пер. с франц. В.Е. Лапицкого. СПб., 2006. С. 30.

Не из-за отсутствия ее в государстве – из-за ее субъективного отсутствия. Интеллигенты подвергаются критике за то, что, по причине своей политической слабости, они усвоили себе блатную «мораль»:

«Словом, интеллигент хочет <...> быть с блатарями – блатным, с уголовниками – уголовником. Ворует, пьет и даже получает срок по “бытовой” – проклятое клеймо политического снято с него, наконец. А политического-то в нем не было никогда. В лагере не было политических».

Здесь Шаламов затрагивает тему мрачного эгалитаризма сталинских лагерей. Здесь бьют не Другого... как было в нацистских лагерях. Бьют того же самого. Если лагерь есть опыт этического, в котором главным противником является блатной, то значит лагерь сам не имеет диалектического значения. Он не порождает никакой политической мысли в отношении к государству, но только способ сингулярного и имманентного определения...³⁰.

Эта убийственная характеристика уголовного типа идентичности советского интеллигента, на которую решился Варлам Шаламов, берется в качестве отправного пункта дальнейшего анализа. Едва ли не главной чертой криминальной идентичности является романтическая двойственность субъекта, его вненаходимость.

Есть в фильме Говорухина «Место встречи изменить нельзя» примечательные кадры, на которых герой Высоцкого напевает песню, примеряя перед зеркалом китель офицера МВД. Режиссер рассказывал, каких трудов стоило уговорить Высоцкого надеть милицейскую форму. Он всячески противился этому. Создалась двусмысленная ситуация: актер, играющий милиционера, не хочет надевать мундир своего героя. Потом нашелся выход, в текст Высоцкого была вставлена реплика, из которой следовало, что это его театральное облачение, его очередная роль. На самом деле, он, конечно же, другой.

В уголовном мире милицейская форма относится к вещам едва ли не самым презируемым. Даже прикосновение к табуированному объекту означает навлечение на себя скверны, несмываемого позора. Ценности и этические нормы блатных в советском обществе становятся притягательным идеалом, удобной идентификационной матрицей. Такого рода модель идентичности позволяет занимать оптимально выгодную позицию и по отношению к государству, к отрицаемым ценностям официальной идеологии, и по отношению к тем, кто не признается в качестве своего. Остальные, не входящие в локальную группу избранных, совершенно в духе блатной этики, вообще не воспринимаются в качестве людей.

Ораспространении криминальной идентичности в поздней советской культуре можно судить по фильму «Асса» (1988) С. Соловьева. Основной конфликт фильма протекает в характерном русле Эдипа. Криминальный авторитет (С. Говорухин), условный отец, противостоит реализующему Эдипов сценарий сыну (С. Бугаев). Поводом для конфликта, разумеется, стали чувства двух мужчин к одной

³⁰ Багью А. Этика: Очерк о сознании Зла / Пер. с франц. В.Е. Лапцкого. СПб., 2006. С. 29–31.

женщине. Любовница уголовного авторитета влюбляется в неординарного молодого человека. Примечательно, что в возрастном отношении герой Станислава Говорухина относится к поколению детей войны. А его молодой соперник – к поколению родившихся в начале шестидесятых. Между ними возрастное соответствие отца и сына. Характерно, что объектом зрелой любви криминального папы была девушка значительно моложе его, годящаяся ему в дочери. В этот инцестуозный роман вмешивается Африка.

С точки зрения символического порядка, общепринятых культурных норм, инцест не легитимен. Но в среде уголовного братства любое желание допустимо и легитимно, если это желание самого законодателя, попросту, вора. Вор может все, что пожелает. Официальный закон и его представители в фильме выглядят абсолютно неубедительно. Агенты силовых структур государства появляются в самом конце драмы, и то в качестве статистов-классификаторов, когда девушка мстит вору за убитого возлюбленного, устраивая самосуд. В течение фильма спецслужбы постоянно попадают впросак. Им не удается защитить лилипутов (метафора обычных граждан, жертв, лохов), они не могут предотвратить убийства Африки, зато являются на задержание шокированной девушки, никуда и не думающей убежать.

Если вор в «Ассе» действует по воровскому закону, отрицая бесильный закон права, то выходящее на сцену поколение, представляемое в конце фильма героем Виктора Цоя, возвещает о переменках другого типа: новое поколение преступников выступит против воровского закона. Наступает эра братков-беспредельчиков.

Мы вновь возвращаемся к конвенциональным, договорным условиям возникшей в 1960-х годах системы отношений. Психотическая проекция такого мира дана в самом кассовом на сегодняшний день фильме «Ночной дозор». В нем основания окружающей реальности даны как манихейская конвенция: силы добра и зла договариваются, вырабатывают понятия, по которым предлагается жить индивиду. Мир делится на светлую и черную стороны, добрую и злую половины. Сам человек есть плод такой договоренности. Сложный и неоднозначный мир укладывается в простую и непротиворечивую схему. Герой фильма стремится к осуществлению желания, опираясь теперь на мистический договор. Это означает, что удовлетворение чувств не предполагает активного субъектного начала. Все предопределено соглашением, контрактом, в котором темные силы берут на себя обязанность «помогать» герою. Интересно, что режиссер Тимур Бекмамбетов и сценарист Сергей Лукьяненко относятся к поколению детей шестидесятников. Образ виртуального отца «Возвращения» трансформировался в образ иллюзорной реальности «Ночного дозора».

Сталинская модель культуры базировалась на предельно жесткой внешней системе контроля. После хрущевских разоблачений культ репрессивная модель видоизменилась. Наступила эпоха конвенциональности. Поведенческие нормы и представления о грани-

цах, регламентирующих желания, стали предельно относительно. Для поколения молодых людей 60-х годов границы условного и безусловного, игры и реальности, чувства и долга начали расплываться и исчезать. Правда, в фильме Данелия герой Михалкова призывает друга отказаться от эгоизма и, в конце концов, следовать обязательствам сыграть-таки свадьбу. Но устами Коли-метроостроевца говорил коллектив, это голос массы, враждебно относящейся к любым проявлениям рефлексии. Коля как бы возвращает в лоно коллектива сомневающегося относительно своих чувств индивида. Свадебный обряд помогает преодолеть наметившееся было отчуждение. Групповая идентичность снимает проблему поисков своей индивидуальности. Осознание себя как субъекта чувства откладывается на неопределенное время. Теперь уже в новом тысячелетии эти же проблемы чувств и отношений между молодыми людьми попадают в поле зрения таких режиссеров, как Алексей Учитель.

Фильм **«Прогулка»** (2003), кажется, призван решить эстетическими средствами задачу высвобождения личных отношений, вообще чувств, из-под власти социального контекста. Очевидно, режиссерам 60–70-х годов не удавалось избавиться от гнета идеологии и групповых представлений. Сколько бы ни пытались шестидесятники говорить о приватной стороне жизни, почти всегда, за редким исключением, в их картинах субъективное, личностное, интимное вплеталось в социальное. Если кинематографист заводил речь о чувствах мужчины и женщины, то на экране возникал сюрреалистический объект. Нечто подобное показано в фильме **«Сладкая женщина»** (1976) Владимира Фетина. Если же изображались проблемы социальные, то чаще всего перед зрителем возникала картина фантастическая. Классикой жанра советской социальной фантастики можно считать **«Премия»** (1974) Сергея Микаэляна по одноименной пьесе самого любимого Л.И. Брежневым драматурга – Александра Исааковича Гельмана. Генсек по достоинству оценил качество бреда, дал художнику премию, от которой тот, в отличие от героев своего шедевра, не отказался.

Алексей Учитель фокусирует внимание исключительно на проблеме чувств своих героев, предельно очищая образ от тем не менее налипающей на него идеологии и социальной проблематики. Камера не спускает глаз с молодых людей, она движется за ними по улицам Санкт-Петербурга. Правда, в одном из эпизодов в кадр попадают рабочие, которые ремонтируют подземные коммуникации. Виден вылезавший из люка сантехник, слышна ругань и затем фраза: «Это только наверху красота, а внизу одно г...». Эта деталь отсылает к историческому контексту, к лихорадочной подготовке к торжествам, посвященным трехсотлетию Санкт-Петербурга. Помпезное торжество должно было символически оформить не только идею имперской преемственности, но и утверждение реформаторских идей, победу либеральных ценностей.

Новая идеология открывает перед личностью перспективы эмансипации от социалистического наследия. Но камнем преткно-

вения на пути осознания себя как субъекта при любой идеологической системе продолжает оставаться признание со стороны другого. Герои Учителя, как и герои Данелия, желают быть желанными. Им предоставляется шанс проявить свои чувства, проявить индивидуальность и быть избранными. Камера буквально вырывает объект, со стороны которого один из двух персонажей может получить непонятным причинам выход из машины и идет по улице. Она просто гуляет, потому что любит гулять по улицам родного города. Зрителю до последнего так и не ясно, к чему относился диалог этой девушки и мужчины в дорогой иномарке с затемненными стеклами. Так или иначе, девушка, идеальный эротический объект, вливается в поток городской толпы, появляется на улице и тут же привлекает к себе внимание парня. Начинается флирт, который может перерасти в серьезное чувство.

То, что в первых сценах было скрыто и от зрителя, и от ничего не подозревающих молодых людей, выясняется в финальной части картины: Ольга (Ирина Пегова) заключила пари со своим любовником Севой (Евгений Гришковец). Дело в том, что Оля и Сева женятся через три месяца. Он решает ехать после свадьбы в деревню, где у него хороший дом, но она хочет в Гималаи и Тибет. По его признанию, ежедневный маршрут Оли – это бар, ресторан, машина. На большее, как он думает, она не способна. «Да она ходить разучилась! Какой там Тибет? Там же горы, там нет машин и баров. В горах нужно реально ходить», – возмущается будущий муж. И вот Оля предлагает Севе на спор следующий план: она целый день гуляет по городу, ни разу не присев для отдыха. Кроме того, она приводит Севе еще и двух свидетелей, которые подтвердят, что она за время прогулки не отдыхала. Этими свидетелями и оказались Алексей (Павел Брашак) и Петр (Евгений Цыганов). Молодые люди за время путешествия влюбились в Олю и даже успели серьезно испортить отношения. Между ними из-за Оли произошла стычка. Оля выигрывает пари у Севы, папика. Парни шокированы. За время путешествия она мастерски их разыгрывала, рассказывала им истории про себя. Например, о том, что у нее больной позвоночник. Она якобы упала с лошади и повредила спину. Теперь ей необходимы прогулки. Или о том, что ее умерший богатый дедушка оставил ей огромное наследство. Но оказалось, что она все выдумывала. «Да как вы могли ей верить, – изумляется наивности ребят Сева. – У нее же мозги пятилетнего ребенка. Она вам и не про то расскажет!».

Показательна заключительная сцена фильма. На улице возле боулинга, где произошло решающее объяснение всех участников этой авантюры, случайно столкнулись легковые автомобили. На противоположной от боулинга стороне улицы находятся витражи магазина, за ними два манекена. Столкновение, скандал двух водителей из разных социальных миров, – один на «Мерседесе», другой на «Жигулях», – и безучастные ко всему фигуры за стеклом. С другой стороны улицы, в стеклянных дверях боулинга, два молодых человека,

переживающих шок от только что услышанной правды. Два манекена и два человека, которых использовали качестве статистов.

Изначальный посыл фильма, авторская интенция, связаны со стремлением режиссера вычлнить интимные отношения из социального контекста. Это сентиментальное путешествие хронометрирует появление любовных чувств. О том, чем занимаются герои в обычной жизни, кто они по профессии, каков их социальный статус ничего не известно. Все они нейтрально положительные, обыкновенные люди. Режиссер благополучно избежал криминальных штампов. В Севе нет ничего от brutальных типов, растиражированных фильмами про бандитов. Он интеллигентный, вежливый человек. Правда, и о нем в социальном плане ничего не известно. На пресс-конференциях и режиссер, и актеры говорили, что это фильм о любви, о простых спонтанно возникающих чувствах. Тем не менее, вывести интимную сферу отношений за пределы социальной проблематики художнику не удается. За всеми проявлениями любвеобильной души Ольги, которая признается, что ей хорошо и с Петром и с Алексеем, что она всех любит, стоит вполне буржуазная сделка. В конечном счете, деньги папика определяют, с кем остается и кого предпочтет сексуальный объект, девушка с пышными формами. У молодых людей нет денег, у Севы они есть. Если раньше, в советских фильмах 60-х годов коллективное начало поглощало индивидуальное, то теперь акценты сместились в сторону либерально-буржуазных ценностей. Деньги решающим образом влияют на поведение индивида, на выбор объекта любви.

Появление денег как универсального символического посредника между субъектом желания и объектом должно, очевидно, означать, что отношения между участниками коммуникации находятся на качественном новом уровне. Универсальный эквивалент указывает на наличие сильного субъективного начала, способного удовлетворять потребности через инструментальную функцию закона, символического порядка культуры. Личность теперь самостоятельно, на основе осознанного выбора, не прибегая к помощи авторитарного другого, решает проблему чувств и желаний, закрепляя их истинность договором. Участники соглашения, заключая конвенцию, выступают в качестве объектов друг для друга. Акт объективации свидетельствует о рождении личности, способной принимать на себя обязательства и ответственность за другого. Это уже не ритуальная форма бракосочетания молодых людей из «Я шагаю по Москве». Там все за личность делает коллектив и традиция. Теперь в качестве главного свидетеля серьезности отношений выступает не обряд, а универсальный эквивалент, стоящие за словом брачных партнеров деньги. «Человеческому существу требуется опора по ту сторону языка, в определенном пакте, обязательстве, которое, собственно говоря, конституирует его как другого, включает в общую, или точнее, универсальную систему межчеловеческих символов. В человеческом сообществе не может существовать функционально реализуемой любви иначе, чем через посредство определенного

пакта, и какова бы ни была его форма, такой пакт всегда тяготеет вылиться в некоторую функцию одновременно и внутри и вовне языка... Желание может быть реинтегрировано лишь в словесной форме, путем символического именованя – вот что Фрейд называл вербальным ядром эго»³¹.

Все, кажется, в отношениях героев фильма должно указывать на наличие в их душевной организации сильного субъективного начала. Сева и Оля договариваются друг с другом. Их пари вполне могло бы претендовать на статус лакановского пакта. Что в свою очередь должно указывать на то, что они находятся в символическом русле языка культуры. Сева мог бы даже претендовать на статус отеческой фигуры, этакое гаранта культурной стабильности, если бы не очевидная разница в возрасте собирающихся пожениться персонажей. То, что он берет себе в жены эротический объект с мозгами пятилетнего дитяти, бросает на него едва заметный оттенок инцестуозного соблазителя. Он, скорее, не символический отец, а, действительно, папик, имеющий то, что выступает в качестве универсального эквивалента соблазнения – деньги. У парней, его потенциальных конкурентов в борьбе за признание, денег нет, у него – есть. Их наличие определяет благосклонность сексуального объекта.

Не должны сбивать с толку слова любви, произносимые словоохотливой Ольгой. Если полагать, что вербальное ядро эго образует символический порядок языка, то свидетельством сильного субъективного начала никак не может выступать способность личности бесконечно фантазировать, придумывать про себя истории, попросту, врать. То, что Ольга обманывала своих спутников, красноречиво указывает на силу воображаемого, растворяющим ее индивидуальность, и на едва ли ни полную неспособность усвоить символическое начало языка. Мучительное рождение субъекта в символическом регистре языка вновь откладывается на неопределенное время.

³¹ Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрылась нам в психоаналитическом опыте // Кабинет: Картины мира. СПб., 1998. Вып. 1. С. 231.

Актуализация архаики в эпоху угасания модерна



А.А. Пелипенко

ИСКУССТВО XX в. В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Неспособность специализированных наук об искусстве достаточно глубоко и полно объяснить искусство XX в., его резкую, почти шокирующую оторванность от художественных традиций прошлого, неприменимость к нему критериев классической эстетики и искусствознания, да и самих феноменов авангарда и модернизма¹ в их необходимости, стала не только притчей во языцех, но и чем-то вроде фрейдовского комплекса, на который все время жалуются, но в душе не желают и даже боятся с ним расставаться. Ведь как приятно жить с тайной! Но наука есть наука.

Любая деятельность – это, в конечном счете, деятельность мышления. И если искусство XX в., что совершенно очевидно, не может быть понято ни из себя самого, ни из искусствоведческо-эстетического дискурса вообще, то логично предположить, что ключ к его пониманию следует искать не просто в общекультурном контексте эпохи; такие объяснения могут быть в принципе верны, но недостаточны в закономерностях исторических трансформаций ментальных структур, служащих фундаментом социокультурных практик. Причем, речь идет об изменениях, наблюдаемых в большой исторической перспективе. Вот здесь-то на первый план и выступает проблема мифа.

Тема эта стала для современной гуманитарной науки поистине сакраментальной. Что только не объясняют с помощью безразмерного и мистифицированного концепта мифа! Однако почти никто не ставит задачу хоть как-то эту безразмерность дифференцировать. Напрашивается вопрос: миф архаический, миф классический, миф эпохи средневековых монотеистических религий, миф в струк-

¹ Не притязая на единственное и окончательное решение терминологического спора о соотношении терминов *авангард* и *модернизм*, ограничусь кратким рабочим пояснением. Содержание этих понятий во многом пересекается и различия между ними всегда контекстуальны. Если авангард понимается как программно инновационное, противопоставляющее себя традиции экспериментальное творчество, то модернизм, в форме того или иного своего направления, – это «прирученный» авангард, сам приобретающий традиционные формы и занявший определенную нишу в социальном пространстве «мира искусства». Так, к примеру, супрематизм Малевича будучи изначально авангардом, развивался в направлении геометрического абстракционизма.

туре новоевропейских художественных миров и мифы современного массового сознания – это все один и тот же миф? И что он тогда есть такое? Где его границы? На одном полюсе мы видим отождествление мифа с мышлением вообще, а на другом – сведение его к бытовым суевериям и идеологическим штампам.

Чтобы внести хотя бы относительную ясность, следует, по меньшей мере, отделить миф как технологию смыслообразования от мифа как наличного результата этого самого смыслообразования, т.е. миф как *принцип* и *способ* мышления от *продуктов* мышления. Уже одно это дает возможность выделить разные уровни присутствия мифологического в искусстве XX в. Самый поверхностный слой – это прямое обращение авторов к сюжетике и образности классической мифологии и ее ближайшей периферии. Такая рецепция мифологического материала – главным образом различного рода античных реминисценций – хоть и не сводится к прямому иллюстрированию, но сама по себе достаточно проста для интерпретации в русле искусствоведческого анализа, который, однако, в той же мере приближает нас к пониманию природы мифологического, сколь, например, чтение греческих мифов в изложении Куна. Второй уровень (если двигаться вглубь) – это опосредованное обращение к мифологической, неомифологической и квазимифологической символической. Здесь имеются в виду не только сюрреалистические и неосимволистические направления, но и гораздо более широкий пласт художественных явлений². И наконец, третий, самый глубокий уровень – мифологические технологии смыслообразования, чрезвычайно архаичные и потому скрытые от прямой и адекватной рефлексии самими их носителями. Это и неудивительно, поскольку здесь мифологические по типу смыслообразования когнитивные структуры выступают носителями немифологических денотаций (семантики). Именно этот уровень и станет предметом разговора.

В данной статье я попробую кратко обосновать следующие тезисы:

- Искусство XX в. – не есть искусство, по крайней мере, в его традиционном новоевропейском понимании. Оно – принципиально иной вид культурной деятельности, лишь внешним образом эксплуатирующий систему выразительных средств искусства, все менее нуждаясь в ней по мере реконструкции наиболее архаичных слоев ментальности и элиминирования из себя «атавизмов» эстетического;
- Искусство XX в. – не есть уникальный продукт одних лишь прогрессистско-инновационных устремлений; с точки зрения лежащих в его основе мыслительных технологий оно есть типологический аналог мышления архаического;

² Так, к примеру, от пресловутого «Черного квадрата» тянется нить к мифологической семантике кубического камня, широко представленной во многих позднейших мифосимволических системах, например, в масонской.

- Сам феномен искусства XX в. (буду пока называть его так) вызван к жизни общим кризисом логоцентрической макрокультурной парадигмы и переходом к постлогоцентрическим смыслообразовательным техникам. Собственно, это и позволяет современному творческому сознанию переключаться с архаикой «через голову» господствовавших в новоевропейской культуре зрелых форм логоцентризма;

- Правомерность вышеозначенной аналогии обосновывается единством корневых мифологических оснований, «очищенных» от логоцентрических напластований. Однако ни о каком прямом возвращении и реанимации архаических форм мифологического сознания речи не идет. Современный типологический аналог дологоцентрического мышления обладает набором специфических свойств и характеристик. Имеет место не *редукция* мышления до архаических форм, а *реконструкция* последних в новом историко-культурном контексте и на основе совершенно иной ментальной конституции, присущей современному человеку;

- Искусство XX в. знаменует собой завершение полного цикла имманентной эволюции мифологического сознания, начатой еще на заре культурогенеза.

Прежде чем приступить к обоснованию этих тезисов, следует пояснить, что под искусством XX в. имеется в виду именно его авангардно-модернистское направление. Профессиональное авторское искусство, развивавшееся в русле традиционных форм и потому незаслуженно оказавшееся в тени авангарда/модернизма, здесь рассматриваться не будет. Оставляю в стороне и массовое искусство; в его основе присутствует не столько миф в своих первоначальных функциях, сколько позднейшие неомифологические и квазимифологические напластования фольклорного, идеологического и т.п. характера. Они, разумеется, имеют отношение к мифу, но сами не есть миф. (Так, басенная прямота и однозначность нарративов массового искусства – уже не есть миф, а позднейший продукт его распада.)

КОГНИТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ МИФА

Итак, чтобы понять природу мифологического мышления, следует обратиться к его генезису. Разумеется, речь не идет о том, чтобы предложить окончательное решение «мифологического вопроса»: это невозможно хотя бы в силу несовместимо разных толкований самого понятия мифа. Ограничусь лишь по необходимости кратким анализом когнитивных аспектов мифа. При этом я постараюсь, минуя многослойные опосредования, там, где это возможно, перебрасывать мостик *непосредственно* к искусству XX в.

Для прояснения генезиса мифа не обойтись без понятия *партиципации*. Это понятие трактуется здесь более широко и, если угодно, более теоретично, чем у Леви-Брюля, с чьим именем связано вве-

дение этого термина в широкий научный обиход³. Партиципация – не просто культурно-психологическое явление, связанное с ощущением сопричастности к тем или иным ценностям (у Леви-Брюля – ритуально-племенным) и присущее, главным образом, архаическим обществам. Партиципация – есть *универсальная культурно-антропологическая константа*, регулирующая широчайший спектр ментальных и, соответственно, культурных процессов от развития человеческой самости, субъектности и рефлексии до мотивирования всех без исключения социокультурных практик и определения ценностных ориентаций. (Вполне отдаю себе отчет в смелости подобного обобщения.)

Акт партиципации – это ситуативное снятие субъект-объектного дуализма или, если речь идет о более ранней, протосубъектной стадии, снятие отчуждающей дуализации, еще не достигшей уровня рефлексивного полагания субъект-объектных отношений. Для характеристики этого состояния специальных терминов пока не существует. Переживание партиципации временно и, разумеется, в ослабленном виде возвращает психику в не-дуальное состояние, приближенное к первичной нераздельности с миром, на некоторое время восстанавливает всеобщую эмпатическую связь, снимая, тем самым, ощущение отчужденности и конфликтности пребывания в дуалистически разорванном пространстве культуры, что в той или иной мере вызывает ощущение эйфории. Восстанавливая докультурную по своей онтологии эмпатическую связь и предкультурный субъектно-объектный синкретиз (впрочем, строго говоря, синкретиз восстановить невозможно), психика временно теряет свою субъектность и как бы выпадает из дуализованного пространства культуры. Это вечно вожденное состояние было многообразно концептуализовано в философской и эстетической мысли XX в.

Это выпадение касается, прежде всего, *культурного времени* как длительности становления бинарных различий, распознавания и интерпретации культурных кодов. Поэтому ситуация партиципационного переживания отмечена совершенно особым ощущением времени, вернее, обычное ощущение времени пропадает, сменяясь погружением в нераздельное единство *я-процесс*. С этим, в частности, связана и наметившаяся еще в XIX в. тенденция к незавершенности – максимальному продлению творческого процесса, в веке XX развившаяся до утверждения самоценности последнего. В этом же ряду – тенденция к серийности – размыканию самодостаточной оболочки единичного произведения (Пикассо, Руо и многие др.)

Партиципационные ситуации служат каналом, через который происходит включение человека в социокультурные сценарии, или, иначе говоря, тем универсальным средством, с помощью которого культура манипулирует человеком, задавая цели и мотивы его деятельности. Партиципационная приманка накрепко привязывает человека к тому или иному классу смыслов и набору ролевых про-

³ Леви-Брюль А. Первобытное мышление. М., 1930.

грамм, связанных с их продуцированием; ценность партиципирования здесь оказывается намного ценнее и самой жизни, ибо опыт партиципации – это школа трансцендирования.

Так можно, в частности, объяснить психологический комплекс жертвы, рельефно выраженный в художественном сознании XX в., не говоря уже об играх на границе семантического комплекса «жизнь – смерть» – древнейшего мифологического мотива. Выпадая из культурного времени и оказываясь в своеобразном «инсайте», человек открывает перед собой поле неведомых дотоле возможностей: природняясь к чему-либо, субъект как бы *впитывает в себя его онтологию*, изменяя, как правило, бессознательно содержание своего культурного опыта, расширяя, тем самым, возможности будущего смыслообразования. Порыв к партиципационному единению априорен, непреодолим и бессознателен, ибо как экзистенциальная предпосылка предшествует возникновению любых частных мотиваций и осмыслению их содержания.

Исторически типология партиципационных ситуаций выстраивается в прогрессию: первоначально человеческая экзистенция ориентирована на природнение к самому ближнему, чувственно конкретному кругу феноменов, далее же партиципация достигает уровня «удаленных» умозрительных вещей – ноуменов. И на самом высоком уровне партиципационный порыв «дотягивается» до трансцендентного, вернее, его проекций в сфере имманентного. Выше этого уровня нет, поскольку именно достижение трансцендентного по отношению ко всему имманентному и дискретному и составляет корневую цель партиципационного единения. В каждой культурной системе образы трансцендентного оформляются по-разному, но всегда связаны с ее сакральным ядром, и партиципационное восхождение к ним неизменно трактуется как реализация человеком своего *собственно человеческого* начала. Впрочем, достижением партиципации к трансцендентному связан и другой, особый режим – ИСС (измененные состояния сознания). Все это имеет прямое отношение к мифу, ибо рождение сакрально отмеченных семантем, выбивающихся из потока животного психизма, которые и составляют субстрат первичных мифологических конструкторов, происходит как следствие партиципационной ситуации. Важным моментом в процессе образования мифологем (последние лишь частично коррелирует с мифемами по Леви-Стросу) является *вторичное отчуждение*, неизбежно наступающее после разрыва партиципационной связи.

Прафеномен (протообъект первичных партиципационных отношений) еще слишком слитен с континуумом, чтобы стать в полной мере дискретным объектом. Но, в то же время, он уже настолько из этого континуума выделен, что обнаруживает себя в модальности *конечного*. А это означает, что и партиципационное к нему природнение также *конечно*, ибо онтологические границы прафеномена, даже будучи едва намечены, ставят непреодолимые препятствия для «свободного дрейфа» по неразрывно-текущему континууму.

Натыкаясь на эти границы, переживающая психика выталкивается из партиципационной ситуации, испытывая шок *вторичного отчуждения*. На этой стадии возникают предпосылки и начала широкого комплекса неразрывно связанных между собой когнитивных феноменов: *абстрагирования, формирование идеальных образов, рефлексии и, как общее следствие, приобретение способности к наджитивной активности*. Вторичное отчуждение от прафеномена в сочетании с нетипичными для животных рекомбинационными возможностями психики создают возможность абстрагирования и формирования *психического образа* последнего. Какова природа психического образа? Почему из необъятного множества комбинаций сродится *именно этот* образ? Самый простой и напрашивающийся ответ будет состоять в том, что психический образ формируется по закону подобия: свойства прафеномена просто на него переносятся. Но по какому принципу, по каким правилам устанавливаются отношения подобия? Чем руководствуется палеомышление, еще не имеющее тезауруса стандартизованных представлений о вещах? Ведь хорошо известно, что они представляются не такими, какими они физически воспринимаются, а такими, какими сознание их *знает*, то есть *моделирует* в соответствии с априорно предзаданными культурно-смысловыми клише.

А как обстоят дела тогда, когда эти клише еще не сложились? (Такое восприятие свойственно детям, не имеющим закрепленных представлений о функциональности вещи как целого и воспринимающих ее по отдельным аспектам.) Необходимо нечто, что служило бы неким ядром, центром и одновременно принципом организации дискретных элементов в целостный психический образ. Таковым, по моему мнению, выступает «атавизм» той самой всеобщей эмпатической связи, которая, напомним, никогда и ни при каких обстоятельствах не разрывается до конца и проявляется в человеческой ментальности в виде *интенциональности*. Психический «слепок» прафеномена, растождествленный с физической формой, но «помнящий» свою субстанциальную онтологию, отпечатавшись на мягкой глине ранней человеческой психики в момент партиципационного единения, мерцает в ней словно призрак. Этот «онтологический фантом» образует своего рода матрицу (конфигурацию), внутри которой организуются дискретные элементы «живого» психического образа. Особое значение здесь приобретает анизотропия прафеномена и его представления о психическом образе. Последний есть уже не «оно само» – агент утраченной партиципации, а всего лишь психическая репрезентация тех или иных его аспектов. В отличие от плоского, испорченного псевдофилософской казуистикой и по существу неверного понятия *отражение*, здесь представляется уместным употребление таких понятий, как *субстанция* и *могус*. Субстанция прафеномена, этой «вещи в себе», модально эксплицируется веером психических образов, закладывая, тем самым, фундамент будущего смыслообразования. Матрица психического образа как продукт полураспада всеобщей эмпатической

связи – есть те самые точки, из совокупности которых постепенно в зонах экзистенциального отчуждения образуется надприродное *пространство культуры*, ее *топос*, вернее, еще не пространство, а лишь *его абстрактная возможность*. Теперь можно говорить уже не о переходной надприродной когнитивности, а о первичных формах мышления, не о психике, а о протоментальности, которая нащупывает дорогу «назад к вещам», заделывая образовавшиеся бреши и лакуны в полуразрушенном природном порядке.

При этом палеомышление еще не догадывается, что имеет дело уже не с теми же самыми «вещами». Оно, к счастью своему, не видит онтологического зазора между вторично отчужденным прафеноменом и его психическим репрезентантом. Так рождение культуры начинается с обмана, вернее с манипуляции, знаменующей первый акт проявления субъектности самой культуры, тоже во многом бессознательный, подобный стихийному жизненному порыву организма.

Между самоотждествленным прафеноменом и его психическим образом пролегла непреодолимая онтологическая граница. Органическая целостность прафеномена распалась безвозвратно, и теперь мышление может конструировать и удерживать те или иные его аспекты лишь в *относительной целостности психического образа*. Эта относительность, в свою очередь, обеспечивает возможность последующей комбинации и рекомбинации составляющих этот образ компонентов, делая тем самым онтологию вещи в смыслогенезе неисчерпаемой. Так на смену животной сигнальности приходит *семантика*. (Как тут не вспомнить, как постмодернизм в своем стремлении избавиться от ненавистных линейно-логоцентрических дискурсов реконструирует на понятийном, разумеется, уровне архаичные модели смыслообразования. Это и «рассеянные» смыслы по Ж. Деррида, и *фреймы*, и поставленная во главу угла денотативная диффузия, и неопределенность как ключевая ценность *семантизма* психической и смыслопорождающей практики. Впрочем, не буду забегать вперед.)

Становящееся сознание заново переформирует для себя онтологию вещи, «поворачивая» ее то одними, то другими аспектами, формируя при этом и самое себя, ибо через заново открываемые уже в культурно-смысловой модальности аспекты вещей оно осваивает новые каналы их партиципационного природнения. И если психический образ не вполне соответствует своему прафеномену (а полностью соответствовать он, впрочем, никогда и не может), то вполне закономерно возникает психический импульс к приведению самого прафеномена в соответствие с психическим образом. В этом смысле история формообразования есть отражение истории сознания и ключ к ее археологии и реконструкции. Итак, психический образ – это еще не мифологема, но ее онтологический фундамент (субстрат), необходимейшее условие его рождения.

Психический образ должен быть непременно транслирован вовне. Помимо самоочевидных потребностей в установлении информационного обмена между членами сообщества, без которых невоз-

можно ни адаптация к среде, ни осуществление вообще каких-либо жизненно важных программ, необходимость экспликации и трансляции психических образов имеет и другую, специфическую причину. Значительная часть коммуникативных функций продолжает осуществляться по каналам природной сигнальности в бессознательно-автоматическом режиме. Но в поврежденном аритмически-сбоями секторе, где протекают описанные выше процессы, неизбежно накапливается психическое напряжение. Рекомбинация элементов психических образов – процесс энергоемкий и мучительный. Раннему сознанию для синтезирования и удержания новообразованных психических конструкторов просто не хватает ресурса: прежде всего – памяти. Но не памяти вообще, к каковой можно отнести и закрепленные в генотипе инстинкты вкупе с условно-рефлекторной «настройкой». Речь идет только о памяти, закрепляющей индивидуальный опыт, приобретенный в «секторе отпадения», где происходит вынужденное установление вторичных связей с реальностью. Это, говоря компьютерным языком, «оперативная» память. Таким образом, возникает настоятельная потребность в экстернизации памяти, расширения ее ресурса вовне. Так появляются первые *артефактуальные* корреляты элементов оперативной памяти. Еще до верхнего палеолита они предположительно служили подсобными средствами закрепления и трансляции актуального опыта в виде беспорядочных штрихов, царапин, насечек, зарубок, ямок и т.п. Затем ту же функцию, но уже на ином содержательном уровне выполняли «парциальные» изображения, где ограниченным количеством штрихов или иных выразительных средств создавался целостный и легкоузнаваемый образ. С этим явлением тесно связана также и потребность оставлять различные метки, что, однако, не тождественно тому, как метят свою территорию животные. Отметина, оставленная человеком, – это не просто однозначно воспринимаемый сигнал, но всегда многозначный слепок партиципационной ситуации – свидетельство взаимодействия некоего *я* с *группой*. Кстати, след, отметина, палимпсест – стали одним из излюбленных форм творческого самовыражения в искусстве XX в. А поначалу стихийное молодежное искусство граффити уже в 1970–1980-х гг. обрело своих «классиков» (Баскиа, Таки, Херинг и др.)⁴.

⁴ К. Прибрам на основе экспериментальных исследований «пришел к выводу, что информация, прежде чем достичь зрительного центра коры головного мозга, уже подвергается радикальной модификации. Входящая информация в определенной степени «противоречит» той информации, которая содержится в памяти, отчего создается своеобразный «голографический образ» воспринимаемого мира. Поэтому мы видим не столько то, что происходит непосредственно в «данный момент» (отметим, что само существование «данного момента» в свете нейробиологии кажется весьма относительным), сколько ассоциированный комплекс этого «момента» с данными нашего прошлого опыта, включая наши ожидания, переживания и т.д. См.: Торчинов Е. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного. СПб., 2005. С. 39. Вот где коренится раскол между мифом и опытом.

Упрощенно говоря, погоня за партиципацией запускает следующую последовательность состояний/действий:

1. Конструируя образ прафеномена, психика «отслаивает» от него те или иные его свойства/аспекты, даваемые всегда в ограниченном наборе;

2. Несовпадение психического образа с прафеноменом вызывает разрыв партиципационных переживаний и психологическую травматичность;

3. Снятие травматичности и возврат партиципации обретается на пути приведения прафеномена в соответствие с *психическим образом*, который служит моделью того, каковыми вещи *должны быть*, точнее уже *есть* в пространстве зафиксированного в психическом образе партиципационного опыта. Речь идет о *Должном* как ментальном императиве в его разных понятийных и образных модификациях. Онтологическая связка между *есть* и *должно быть*, возникая на стадии психического образа, и образуя, кстати сказать, и базовый субстрат мифа, порождает изначально чистую возможность, а затем и онтологический субстрат того Должного, которое в зрелом логоцентризме займет центральное место

Таким образом, мифологема – структурная единица мифа – есть смысловой конструкт, семантически эксплицирующий партиципационный опыт, который выступает как *априорный* по отношению к опыту эмпирическому. Это самое общее определение субстанциальной основы мифа, которая, варьируясь во множестве регистров и модальностей, разворачивается бесконечным богатством мифотворческого содержания. Субстанция мифа, стало быть, содержится не в его семантике: к примеру, разговор о соотношении реального и фантастического в мифе и т.п. есть уже разговор о частных аспектах, а не о самой природе мифа. Сущность же мифологем (и формируемых из них мифов) в том, что они эксплицируют, семантически оформляют и вводят экзистенциально значимые партиципационные переживания отдельного субъекта в пространство социальной коммуникации. Тем самым обеспечиваются не только соответствующие социокультурные взаимодействия, но и формируется целостное духовное поле социального коллектива, репродуцирующее и поддерживающее у каждого, включенного в него индивидуума устойчивое чувство сопричастности к универсуму. Экзистенциальная значимость партиципационных переживаний придает мифологемам исключительную ценностную окрашенность сакрального характера и эмоциональную насыщенность. Поэтому неудивительно, что мифологически ориентированному сознанию удобнее подстраивать образы вещей под априорно предзаданную мифологическую модель, чем заниматься психологически трудной и чреватой травматическими переживаниями работой противоположного характера. Оттого-то миф и господствует над опытом не только в первобытных культурах. (Авангардное мифотворчество – это почти всегда осознанный бунт против «обывательского» здравого смысла.) Развитие рефлексии вскармливается прогрессией

отчуждения. И потому миф, что есть сил, тормозит рефлексию, блокируя цепочку отчуждающих расчленений синкретических смысловых блоков с последующим осмыслением новообразованных фрагментов и их комбинаций. Мифологическое мышление, к примеру, запрещает отделять вещь от ее оценки и т.п., т.е. расщеплять и дискретизовать синкретически слитные значения. Это центростремительная сила в культуре, стабилизирующая социально усредненный ментальный гумус, на фоне которого проявляется противоположная центробежная сила – тенденция к дроблению, комбинаторике и созданию новых смыслов. Культурное сознание XX в., напуганное лавинообразной атомизацией смыслов и их небывалой центробежной динамикой, инстинктивно метнулось в архаизацию, в лоно мифологического синкретизма. И художественное сознание, как наиболее чуткий барометр этих тенденций, отразило их раньше и ярче других форм культурного сознания. Так, в ряде авангардных течений спонтанность и нерасчетливость смысловых полей была возведена чуть ли не в культ («Разговоры с пилотом во время полета запрещены!» – как выразился Пикассо), а запрет на аналитическую рефлексивность декларировался почти напрямую. А чего стоят прямые и косвенные запреты на всякого рода дифференциацию вне принятого постмодернистского кода в так называемом актуальном искусстве!

Обычно принято считать, что миф уже изначально выступал как продукт коллективного мышления и бытовал в оболочке ранней социальности. Думается, что это убеждение нуждается в существенной корректировке. Всякий смысловой конструкт, порождаясь индивидуальной психикой, есть, прежде всего, конструкт «для себя». И уже потом проделывается специальная работа по его кодификации, т.е. установлению правил его интерпретации, доступных другим членам социального коллектива. По этому поводу У. Эко еще в 1968 г. отмечал, что корни всякой коммуникации уходят не в код, а в отсутствие какого бы то ни было кода. «Стало быть, структуры разных языков и исторически сложившиеся коды могут существовать, но это не структура языка как таковая, не некая Пра-система, не Код кодов. Последний никогда не станет нашей добычей»⁵. Нашей добычей он не станет, прежде всего, потому, что свойственный предкам человека уровень суггестивности⁶ и эмпатических способностей утрачен нами навсегда. Стало быть, экспликации субъективных participatory состояний, эти мифологемы-для-себя, его изначально транслировались вовне в виде некоего психоэнер-

⁵ Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 23.

⁶ Нельзя сказать, что проблема суггестивности была полностью обойдена вниманием исследователей. Так, Б.Ф. Поршнев выдвинул гипотезу, согласно которой в мире ранних неантропов боролись две тенденции: гипертсуггестивность и асуггестивность. См.: Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии. М., 1974.

гетического импульса (суггестивного посыла) и лишь потом стали приобретать свойства *прочтываемого кода*. Этот момент приобретает особое значение в контексте обращения к психологическим режимам авангардных видов творчества в XX в.

В нашем понимании код старше знака. Он возникает как самое общее и абстрактное правило апперцепции артефактов. Вернее, поначалу, это даже не правило, а всего лишь указатель направления восприятия и понимания. Причем указатель ситуативный, не формализованный, поэтому ранние формы коммуникации антропоидов за пределами животной сигнальности можно охарактеризовать как «семиотическую анархию», когда одному означаемому может соответствовать много означающих, и наоборот. При этом означаемое и означающее еще не имеют устойчивого взаимопозиционирования: они релятивны по отношению друг к другу и в режиме взаимного перетекания легко меняются местами⁷. И если бы не спасительная суггестивность, то ситуация коммуникации не могла бы состояться вовсе, что как раз и демонстрируется в искусстве XX в. Постепенная же кристаллизация правил интерпретации (кодов), идущая параллельно с оформлением знаковых структур, развивалась за счет ослабления этой самой суггестивности, вытесняя ее из ментального пространства и подменяя ее знаковостью.

Есть еще некоторые моменты, без обращения к которым не обойтись в контексте анализа феномена ремифологизации сознания в искусстве XX в.

Один из них – связь мифологем и их артефактуальных коррелятов с феноменом магического.

МИФ И МАГИЯ

Здесь, в русле рассуждений о ментальных структурах раннего культурогенеза, необходимо ввести новый термин – *магема*.

Не останавливаясь подробно на проблеме магии как таковой, поясним, что под магемой, применительно к раннему культурогенезу, понимается всякий артефакт в его *медиативной функции*. Речь идет о функции возврата сознания в режим партиципационного единства с миром, где магема служит посредником (медиатором), снимающим дистанцию между сознанием и «объектом» партиципации. Именно потребность в медиации, так сказать, в «экзистенциальном посредничестве» выступает двигателем культурогенеза и не только раннего. А само это посредничество – есть та общая функция любого рода артефактов, которая позволяет говорить о глубоком синкретизме первобытной культуры. Как бы не различались между

⁷ Подступая к пониманию природы этого синкретизма, Б. Поршневу вслед за А. Валлоном обозначил явление взаимоперетекания означаемого и означающего как «дипластию» – «отождествлением двух элементов, которые одновременно абсолютно исключают друг друга». См.: *Поршнев Б.Ф.* Указ. соч. С. 450.

собой по своим ситуативным функциям разнообразные рукотворные предметы, морфемы языка, визуальные изображения, искусственно преобразованные элементы физического пространства и т.д., все это продукт *онтологического диалога* между структурами индивидуального сознания и имманентной природой полуотчужденных от него вещей. [«Характер образа определяется взаимосвязью божества и богомольца» (Шукрашарья).] Поэтому имена и формы не выдумываются произвольно и уж тем более не изобретаются с помощью рациональных когнитивных процедур. Их психические образы вспыхивают, как бы самопроизвольно рождаясь на стыке субъективного и объективного, едва начавших движение в разные стороны. Художественное сознание XX в., сияясь вернуться в миф, сознательно создает артефакты, наделаемые аналогичными первично-медиативными функциями, нарочито расплывчатыми и семантически неопределенными. Если для первобытного сознания рутинной утилитарно-практической функции вещи еще не существовало, то авангардное сознание просто отменяет эти их аспекты, объявляет их несуществующими. И тогда артефакт, очищенный от какой-либо профанной утилитарной функции, предстает во всей полноте своих магико-медиационных и, следовательно, мифообразующих возможностей. Таковы «бесмысленные» артефакты раннего авангарда, опусы дадаистов, сюрреалистические предметы, инсталляции концептуалистов, поп-арта, реди-мэйд и др. была. Впрочем, была и противоположная тенденция – заставить заведомо неутилитарный художественный предмет служить утилитарным целям, но проявлялась эта тенденция значительно слабее.

Какую же роль играет магема в мифотворчестве? Можно сказать, что она, возвращая сознание (точнее, саму психику) в режим погруженности во всеобщую эмпатическую связь, раскрепощает естественную «животную интуицию», ослабленную первичным опытом отчуждения и зачатками постприродных когнитивных режимов и, раскрывая перед ней необъятный горизонт природнения ко всему и знания всего обо всем, выделяет из этой всеобщности относительно отдельные фрагменты, вступает с ними в онтологический диалог и кодирует их с помощью мифологической семантики. Таким образом, новообразованная магема, минимизируя усилия по экстерииоризации памяти, служит не буквальным денотативным носителем какого-либо знания, а ассоциативным ключом, запускающим режим интуитивного погружения в ту или иную область реальности, онтологическим репрезентантом которой является магема. Именно в этом, а не в простой психологической слитности субъективных представлений/переживаний и объективной реальности состоит то неразделение внешнего и внутреннего, о котором постоянно говорят авторы, исследующие ранние формы мышления и культуры.

Семантика магемы, стало быть, есть не столько единица культурного опыта как такового, сколько код, ведущий к получению этого опыта, и причем в неизмеримо большем объеме. Неудивительно,

что такой способ получения и хранения опыта дает необъяснимые, с современной точки зрения, результаты. Пользуясь магемами-отмычками, древний человек, обладая весьма скромным потенциалом оперативной памяти, оказывается был способен воспроизводить огромные объемы знаний об окружающем мире⁸. Но эти накопленные знания не лежат мертвым грузом, загромождая память: такого первобытная ментальность себе позволить не может. Конкретные знания всякий раз открываются как бы заново, ибо запоминаются не они сами, а лишь магемный шифр, приоткрывающий для полуживотной-полумифологической интуиции тот или иной срез реальности, тот или иной «объект» со всей его ближней и даже дальней периферией. Да и шифры эти запоминаются неодинаково: чем дальше от мифоритуального ядра, кристаллизующегося в архаической традиции, тем более ситуативны и изменчивы становятся и магемные коды. В менее значимых, минимально востребованных в повседневных практиках культура может позволить себе допущение относительно свободных флуктуаций в режиме онтологического диалога индивидуального сознания с миром. Этим, в частности, можно объяснить лексическую изменчивость архаических языков или нарочитую релятивность индивидуальных художественных языков (и манер) в современном искусстве. В тех же сферах, которые являются социально значимыми и связаны с базовыми практиками жизнеобеспечения, культура постепенно отнимает право творения магем у отдельного индивида, что в немалой степени обусловлено медленным, но неуклонным ростом его субъектной самости. Магемные коды стандартизируются, закрепляются в традиции и право их приоритетного использования в социально значимых ситуациях делегируется наиболее способному к такого рода практикам человеку – колдуну (шаману). Аналогии с художником-шаманом авангардного искусства напрашиваются сами собой. И аналогии эти отнюдь не так поверхностны, как может показаться на первый взгляд.

В ходе развития культуры, магема с их синкретическими функциями сменялись все более сложными медиационными конструкциями. Магема, таким образом, опираясь на глубинное онтологическое единство внешнего и внутреннего миров, перебрасывает между ними мост, ситуативно преодолевая растущую дистанцию между естественно данным миром и миром «переделываемым», поименованным в кодах культурной семантики. Миром, осмысляемым через миф и упорядочиваемым через ритуал. Процедура онтологического диалога посредством сотворения магема и магического акта, особенно на самых ранних этапах культурогенеза, минимально опирается на уже имеющийся опыт и, следовательно, минимально рутинизована. Не говоря уже о том, что до-рефлексивное сознание воспринимает (и не без оснований!) этот диалог как во многом непредсказуемое взаимодействие с внешними и самостоятельно дейст-

⁸ См.: *Левин-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 116, 148.

вующими по отношению к нему субъектами. Потому-то операция с магемами окрашивается сильнейшим сакральным переживанием. Не случайно, историки религий отмечают такое явление, как обожествление (сакрализация) архаическим сознанием едва ли не всех вещей, с которыми оно сталкивается в своих повседневных практиках. Сакрализация, в данном случае, сигнализирует о переживании партиципации, а распространение сакрального отношения на все артефакты указывает на универсальность магемной функции первого их поколения.

Магемный аспект смысла в раннем культурогенезе, несомненно, преобладал по своему значению над семантическим, первичные знаковые конструкции служили ключом к актуализации переживания смысла. Причем не единичного смысла и единичной семантемы, а сложных смысловых построений, окруженных коннотативно-взаимосвязанными семантическими полями. Артикуляция слова (хотя речь идет не об одних лишь вербальных формах) есть совершение магического акта, вызывающего переживание, а стало быть, вводящего в реальное присутствие те или иные блоки культурного опыта. Искаженным отголоском этих когнитивных практик является многократно наблюдаемое у детей «зацикливание» на той или иной вербальной конструкции – слове или фразе, семантика которой, если и осознавалась первоначально, полностью стирается, будучи обращена не к семантическому тезаурусу, а к неким тайным кладовым подсознания, ожидающим магического ключа для раскрепощения спрятанных в них первозданных энергий смыслообразования. В искусстве XX в. такого рода «камлания» преобразовались в традиционализированные творческие практики.

Ребенок как бы методом проб и ошибок подбирает вербальный ключ-заклинание, на ходу передельвая, переиначивая исходную форму. И когда код находится, происходит «зацикливание» – погружение в партиципационную ситуацию, которую сознание стремится продлить путем бесконечных повторов ключевого слова.

Кроме того, всякая единичная мифологема, будучи всегда элементом той или иной *смысловой структуры*, несет в себе, соответственно, и *структурный код межсмысловых отношений*, а также ключ к прочтению своей «истории» (смыслогенетической цепи), приведший к его возникновению. Эти внеденотативные компоненты смысла и есть, образно говоря, то самое «кощеево яйцо» культуры, которое она всеми силами прячет от адекватного осознания человеком. Именно к ним всякий раз направляется аналитический порыв рационалистической гносеологии, и именно они всякий раз ускользают от «окончательной» рефлексии, оставляя «в руках» отслоившиеся оболочки детонаций. Именно отсюда и проистекает общеизвестная плюралистичность и полисемантичность мифа, почти выхоленная логоцентрическими коррективами новоевропейской культуры и страстно реанимируемая сознанием XX в.

Итак, структурно-онтологическая связка: психологическая актуализация задержки сознания на иноположенном прафеномене –

установление и переживание партиципационной связи с этим прафеноменом – распад связи и фиксация прафеномена в психическом образе (репрезентанте) с последующей вторичной к нему партиципацией и вписанием новообразованного артефакта в двойственный предметно-знаковый (реально-идеальный) мир культуры – это всего лишь самая общая, вынужденно статичная и упрощенная схема смыслогенетического процесса, частным, но важным результатом которого выступают мифологемы. Таким образом, корни мифа лежат глубже, чем семантический комплекс, связанный со словом и речью, как на это указывает принимаемая, как правило, за основу древнегреческая традиция.

ЭВОЛЮЦИЯ МИФА

Точечные, изначально не экстериоризованные мифологемы раннего культуругенеза – это еще не миф. Это всего лишь его зародыш. Предыстория мифа начинается с их экспликации, а затем кодификации. Фактором, динамизирующим этот процесс, а также, как это не парадоксально, фактором последующего разложения и логоцентрического перерождения мифа, выступает рефлексия. По ходу исторического (и, впрочем, филогенетического тоже) взросления сознания и становления субъектной самости, она расщепляется на *объективирующую* и *субъективирующую*. Это значит, что целостное партиципационное переживание, ситуативно снимающее травматический дуализм, распадаясь, проблематизируется уже в виде двойного вопроса: что *это есть само по себе* и что *это есть для меня*. Если раннее сознание, наподобие детского, не способно «оторвать» себя от вещи, которая партиципационно входит в него как его (сознания) содержание и природняет все возникающие при этом отношения, то сознание более зрелое и, в силу этого, более автономное, уже смиряется с этим онтологическим «не-тождеством» и удовлетворяется замещенными и опосредованными видами партиципации. Так уже сама постановка вопроса: *что это есть само по себе*, с необходимостью выводит сознание за пределы мифа, ибо подразумевает критически не приемлемое для мифа экзистенциальное удаление от вещей. Конечно, не желающий распадаться синкретизм и здесь ищет и находит лазейки: так мы можем наблюдать разнообразнейшие трюки по сведению неизвестного к известному и другие способы «саботажа» объективирующей рефлексии. При этом травматичность заключается даже не столько в необходимости по отдельности отвечать на оба вопроса, а в несовпадении ответов. Вот это-то раздвоение онтологии вещи сознанию дается наиболее болезненно, ибо ничто так не напоминает об экзистенциальном отчуждении, как наглядное свидетельство того, что вещь не исчерпывается моими с ней отношениями, т.е. тем, чем она является для меня. И тем-то и был силен архаический миф, что, увиливая от эмпирического объективизма, возгонял семантику субъективных партиципационных отношений до универсально адаптированных

коллективных представлений. Это обстоятельство имеет существенное значение в контексте последующих рассуждений о парадоксе авторского мифа в искусстве XX в. Примечательно, что вынужденное развитие отчуждающего объективизма осуществляется не в простом «ползучем» режиме, т.е. не каждая культурная система обязана пройти этот путь до конца. Более того, история показывает, что этот процесс неизменно тормозится на том или ином уровне, в зависимости от внутренних особенностей системы. Единственным, (но зато каким!) исключением стала новоевропейская культурная система, где рефлексия не знает почти никаких границ, и ее центростремительная динамика привела к тотальному отчуждению всего и вся, что и дал в качестве отмашки такой феномен, как творческие практики авангардно-модернистского типа.

Таким образом, прежде всего, следует признать, что история мифа начинается вовсе не с повествовательных форм, а как уже говорилось, с дискретных точечных смысловых конструкций – мифологем, вспыхивающих в палеомышлении как искры ранних форм сознания в сумраке испорченных антропогенезом автоматизмов животной психики. Переживание их – своего рода «момент истины», не имеющий никакого отношения ни к познанию, ни к адаптации, ни к какой-либо утилитарной деятельности. Мифологемы рождаются не «для того чтобы...», а «потому что...». Однако, чтобы ответить на напрашивающийся вопрос *почему*, надо поднимать грандиозную тему сопряжения антропо- и культурогенеза, а этого в рамках статьи сделать невозможно. Остается голословно заявить, что появление первых мифологем может быть отнесено уже к эпохе одувая. Далее процесс разворачивания пространства культуры приводит в действие механизм *рутинизации*: первоначальные «предметы мифа»⁹, отмеченные сакральным переживанием, включаясь в повседневные практики, приобретают профанное измерение. Можно сказать, что в раннем культурогенезе складываются три типа смысловых модальностей для любого рода феноменов: сакральное, профанное и смешанное. Первое принадлежит мифу, второе эмпирическому опыту, третье показывает положение «фронта рутинизации». При этом миф и опыт оказываются разделены онтологической границей. Архаический человек (впрочем, не только) живет как бы в двух мирах: первый – мир мифа, т.е. семантики, порожденной внутренними психическими образами, первичной и априорной онтологией *должного* и включенной в цепь магических воздействий на мир, и второй – мир опыта – повседневных эмпирических реалий и связанных с ними психологических и поведенческих автоматизмов. Миры эти никогда не совпадают; их доходящий по поляризации дуализм – мощнейший культурногенетический фактор. Миф, как отражение внутренней реальности (в том числе и коллективной) – это по одному остроумному определению,

⁹ Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 188.

«разговор о том, чего никогда не было, но о том, что всегда есть». Миф неуязвим для эмпирической критики: человек верит в миф поверх любых доводов опыта, ибо корни мифа уходят в психический режим экзистенциального природнения к миру и снятия травматичной с ним раздвоенности. С этим переживанием ничто не может сравниться и ничто не может его пересилить. И к восстановлению этого переживания в максимальной полноте всегда стремится человеческая экзистенция, куда бы ни заводили ее прихотливые тропы культурогенеза.

Вообще, эволюции мифа следовало бы посвятить отдельное фундаментальное исследование; при огромном корпусе текстов по проблеме мифа, тема эта, отнюдь не исчерпана. Сейчас же придется ограничиться самым беглым изложением.

Выйдя за пределы индивидуальной психики и начав формировать поле социокультурной коммуникации, мифологемы преобразовались в более сложные и многосоставные смысловые структуры. Семантика этих структур и правила ее интерпретации (коды) стали ключевой формой идентичности, своего рода паролем изначально узких и взаимно изолированных социальных групп еще не достигших даже родо-племенной организации. Но и на родо-племенной стадии миф еще не достиг системно организованных форм: локально-точечным и совершенно непроницаемым для иноплеменников мифологическим представлениям каждого племени соответствует релевантный уровень внутренней рыхлости этих представлений. Они подвижны и релятивны: каждый мифологический мотив представлен неограниченным числом вариантов. (Это состояние мифологического сознания реконструируется на материале наблюдений современных первобытных племен.)

По-видимому, необходимость в словесно-образном пояснении расплывчатой мифосемантики в условиях усложнения и дифференциации развивающейся культуры послужила стимулом к развитию речи и появлению первых повествовательных форм мифа. Можно предположить, что начало этому процессу дал еще верхний палеолит, а неолит стал своего рода золотым веком мифа. Это связано с тем, что восходящие и нисходящие тенденции оказались в гармоничном и наиболее продуктивном равновесии: слово, приобретая постепенно и инструментальные функции, еще в значительной мере сохраняло изначальную праимфологическую сакральность, т.е. ранние повествовательные формы еще были сильнейшим образом пропитаны сакральными коннотациями. При этом локальность племенных мифов в силу интеграционной направленности социокультурных процессов, сменилась более всеохватными и развитыми мифологическими представлениями, достигающими уровня космогонии. (До неолита это никоим образом произойти не могло и обнаружение развитой космогонической мифологии у донеолитических народов, за редким исключением, проблематично.) Важно пояснить, что верхний палеолит и особенно неолит – это период своего рода *импринтинг* homo sapiens как биологического вида на фило-

генетическом уровне. Но содержание этого импринтинга, уже не в полной мере биологическое, включает в себя значительный «надстроечный» сектор социокультурного опыта. Сформировавшиеся в этот период ментальные структуры и когнитивные технологии смыслообразования вкупе с рудиментами базовых социокультурных практик и отношений в виде фундаментальных суперпозиций зафиксировались в культурной памяти. Показательно, что многочисленные ситуации раскультурирования, которыми изобилует история, за редким исключением не переходят порога сформированных именно в эту эпоху культурных программ. Это, помимо всего прочего, указывает и на естественные пределы современных тенденций архаизации сознания и «нулевого цикла» реконструкции мифа в современном искусстве и в некоторых других сферах культуры, о которых сейчас речь не идет.

Изобретение письменности сильнейшим образом нарушило гармонический баланс указанных выше восходящих и нисходящих тенденций. В условиях взрывного развития линейных и логико-знаковых моделей мышления и восприятия, а также обретения знаковыми системами самоудовлетворяющего сакрального положения, мифологическое сознание сделало грандиозный прорыв к более развитым повествовательным формам. Миф еще несет «реликтовую» связь и с ритуалом в его глубинной до-обрядовой культурногенетической функции и сохраняет известную плюралистичность своих сюжетно-образных рядов и коннотативных полей. Но и эпос о Гильгамеше – это уже если не совсем литература, то уже и не совсем миф. Передоверив сакральное содержание мифа письменному знаку, тем самым превратив его, как говорили египтяне, в «священную речь», человек стал на путь динамичного развития логоцентрических когнитивных практик и дискурсов. Миф в оболочке логоса – это уже поздняя форма мифа, хотя именно ее часто и принимают за миф как таковой. Осуществив закономерное вычленение логоса из мифа, греки придали процессу в полной мере эксплицитный вид. Генерализация структуры повествования, жесткая иерархизация и кристаллизация рядов бинарных оппозиций, «классическая» композиционная организация пространства мифа и ряд важных других преобразований привели, среди прочего, к тому, что семантика мифа, приняв на себя уже не первичную палеоинкретическую, а вторичную – религиозную сакральность – в определенном смысле заслонила его глубинную структуру.

МИФ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ XX в.

Дальнейшее развитие мифологического сознания осуществляется в оболочке развивающегося логоцентризма. И здесь пришло время сузить коридор анализа и направить его в сторону локального явления – искусства XX в., да и то не всего, а лишь его авангардно-модернистской части. Пока что параллели между архаическим мифологическим мышлением и современным художественным

сознанием носили произвольный и, в общем-то, необязательный характер. Теперь пришло время их обосновать.

Становление логоцентризма, протекающее в логике общекультурной эволюции, было, среди прочего, связано с вычленением автономизирующихся сфер культуры из мифоритуального палеосинкретизиса. Одной из таких сфер была сфера художественного творчества, осознанная позднее как сфера эстетического. В этой связи хотелось бы пояснить, что широко распространенная антиисторическая трактовка понятия *искусства* представляется мне глубоко ошибочной и познавательно непродуктивной. Эстетический компонент можно, как уже говорилось, обнаружить где угодно, но из этого не следует, что мы имеем дело с искусством как таковым. Постепенно вычлняясь из мифоритуального комплекса, сфера эстетического лишь в культуре европейского Ренессанса достигла самоадекватных форм¹⁰. Важно, однако, и то, что вычленение и автономизация эстетической сферы и, соответственно, художественного сознания шли именно в русле логоцентрической парадигмы. (Восток не рассматриваем.) Это значит, что становление *художественного образа* как неотъемлемого атрибута искусства протекало в контексте выработки специфически логоцентрических форм мышления. Если архаический миф оперирует предельно плюралистичными и пластичными конструктами, где вокруг каждой бинарной оппозиции «клубится» облако коннотативных значений, превращая образные представления в почти ничем не ограниченный дрейф по семантическим рядам, то логоцентризм отсекает значительную часть коннотативной периферии и конституирует «вертикальную» иерархию семантических оппозиций, минимально «разрыхленных» по горизонтали. Примером может служить античная метафора, где оба члена должны иметь одинаковую семантику (в идеале – быть синонимами); иначе переносные смыслы оказываются невозможны. Это уже огромный шаг от ранней мифологической образности, с легкостью соединяющей и комбинирующей едва ли не все со всем.

Итак, самодовлеющий и относительно свободный от навязываемых извне внехудожественных функций образ появляется только в Ренессансе, что и позволяет говорить об искусстве в его общепринятом современном понимании, т.е. как об исторически заданном феномене, имеющим, соответственно, исторически ограниченные рамки существования. Смысловая структура художественного образа строится, среди прочего, на принципе *неспециализированной метафоры*, когда метафорически связываемые семантические единицы сами по себе определены достаточно ясно, но *содержатель-*

¹⁰ Вопрос об исторической заданности самоадекватных форм искусства рассматривался неоднократно. Среди последних публикаций см.: Харитонович Д.Э. Культура на переходе от Средневековья к Новому времени: рождение искусства // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных эпохах. М., 2002. С. 335–272.

ная интерпретация этой связи остается плюралистичной и свободной от ситуативно навязываемой специализации (однозначности). К примеру, и образы прях, и сюжет гобелена в «Пряхах» Веласкеса семантически определены *сами по себе* достаточно ясно, но процесс интерпретации их связи оборачивается сложнейшей и многоуровневой игрой смыслов.

Здесь мы наблюдаем компромисс никогда не изживаемого до конца мифа (плюралистичность интерпретации) с логоцентрическим стремлением к линейному уплощению, замыканию ассоциативных границ, определенности и генерализации смысловых единиц, помещению их в статичную сетку онтологических координат. (Вот откуда такое почти болезненное отношение европейской эстетики к проблеме художественной формы. А современное смещение «интриги» с проблемы формы на проблему интерпретации – само себе достаточно красноречивая тенденция, указывающая на обратное движение.) При этом по ходу развития новоевропейского художественного сознания логоцентрическая нормативность, стремящаяся объять и сферу интерпретации, становится все более жесткой и ригористичной. *Должное* – незримый абсолют логоцентрической культуры, перебравшись из внехудожественных сфер (прежде всего, религиозных) в сферу искусства, стремится установить там свой диктат. Так на смену экспрессивной и часто экзальтированной фантазии барокко приходит сухая строгость классицизма, где и достигает своего пика. Диктат реалистического жизнеподобия форм в искусстве XIX в. – это уже в определенном смысле смягчение. (Разумеется, означенные тенденции не исчерпывают всего разнообразия ориентаций новоевропейского искусства, но, тем не менее, указывают некий «мейнстрим» последнего.)

Как известно, XX в. в искусстве начался не позднее 1880-х годов. Художественное сознание оказалось наиболее чутко к кризису логоцентрической парадигмы и началу распада ее дискурсов. Поэтому смерть *Должного* в искусстве наступила раньше, чем в других сферах культуры. Это выразилось в широком комплексе глубинных трансформаций художественного сознания и творческих практик, где имеет место ниспровержение эстетических идеалов, обвальное дробление стилей и систем художественного языка. Инверсия предмета искусства и его выразительных средств – всего лишь видимая часть айсберга. Однако из всего этого широчайшего комплекса явлений нас будет интересовать лишь то, что связано с актуализацией и реконструкцией «реликтовых» форм мифа. И коль скоро речь зашла о параллелизме современного художественного сознания и архаического, то необходимо, прежде всего, указать на их различия, дабы читатель не подумал, что речь идет о буквальном возвращении в архаику.

Собственно говоря, в том, что культурное сознание совершило такой, казалось бы, неожиданный и глубокий прорыв к своим древним мифологическим основаниям, нет ничего удивительного. Неустрашимая внепонятийная «интеллектуальная образность»

никогда не умирала и всегда продолжала в «тлеющем режиме» долететь над всякого рода понятийно-логоцентрическими дискурсами при формальном господстве последних. Но в архаике мифологическое мышление было тотальным и охватывало все пространство культуры. Современное художественное сознание – это всего лишь один из секторов культуры и к тому же неуклонно сворачивающийся в силу «поглощения искусства жизнью», обусловленного всеобщим размыванием границ. Разумеется, в этой связи можно говорить о том, что процессы архаизации охватывают не только художественное сознание, но и гораздо более широкие культурные сферы. Однако процессы в этих сферах протекают не синхронно и с разной интенсивностью. Распад логоцентрических дискурсов идет, условно говоря, от периферии к центру, т.е. от не вербальных и не текстовых форм к последним. Так, изобразительное искусство «умирает» раньше литературы и других вербальных жанров. Изобразительное искусство, будучи изобразительным, тоже строилось на логоцентрических принципах, что и раскрывается в картине ослабления и разрушения этих самых принципов. Первой жертвой обратного движения к мифу стала нарративно-повествовательная оболочка. (Чего стоит превратившийся в невротическую фобию призрак литературщины?) Т.е. сюжет как *повествование о действии* стал неактуальным и вскоре чем-то просто неприличным, и оправдать можно только ироничным самоотстранением.

Второе существенное отличие современной художественной неомифологии от архаики заключается в том, что ментальность субъекта-носителя означенного типа сознания претерпела глубокие и необратимые трансформации. Рассматривать современный магиико-мифологический ренессанс как простой и прямой реванш правополушарного типа мышления было бы грубой натяжкой. Левополушарная логико-семиотическая компонента развилась в неразрушимый до конца набор ментальных программ. Поэтому и фигура художника-авангардиста (модерниста) XX в., крайне эмансипированной и культурно-самодостаточной личности, в ментальном отношении весьма далеко отстоит от архаика с его слитной с коллективом самостью. Собственно с этим и связан один из главных парадоксов современной художественной неомифологии.

И третье отличие заключается в том, что если архаическое сознание имело дело с природно-социальным палеосинкретизмом, то сознание современное – с неосинкретизмом, образованным многослойными историческими напластованиями культурного материала.

ПАРАДОКС АВТОРСКОГО МИФА

Если первичные мифологемы рождаются в индивидуальной психике, то развитие, семантическое наполнение и социальное бытование мифа протекают в оболочке коллективных представлений. В этом смысле авторский миф – это уже нонсенс. Тем не менее применительно к искусству XX в. можно говорить об авторском

мифе как об уникальном, возможном лишь в этой культурной ситуации, феномене. Парадокс в том, что мифологическое сознание (если речь идет об авторском творчестве) в сильнейшей степени пропитано крайним индивидуализмом, присущим личности поздней либеральной цивилизации. Художник выражает не себя в мифе, а миф в себе. Он страстно желает, чтобы мифологический продукт его творчества стал всеобщим, но направленные вовне послания, ввиду их крайней субъективности и необязательности не достигают цели. Возникает своеобразная ситуация коммуникации без коммуникации, когда некий смысловой посыл явно присутствует, но содержание его оказывается настолько размытым, что вообще не может быть названо в строгом смысле сообщением. Это всего лишь некий сигнал-указатель, который в сознании воспринимающего наполняется совершенно произвольным, и, как правило, неосознанным содержанием. Платой за почти безграничную творческую свободу и ничем, вроде бы, неограниченное мифотворчество выступает резкое сужение социально-коммуникативного поля, практически полная утрата кодов (правил чтения). Эта ситуация оказывается сродни самой ранней ступени мышления и рождения первых протомифологов. Современное художественное мифотворчество тем более сводится к своеобразному имитированию коммуникации при реальном отсутствии последней, чем более элиминируется из него собственно эстетическое начало. И стремление к такому элиминированию вполне закономерно, ибо указывает направление реконструкции предельно архаичных доэстетических форм мифологического сознания. Для устремленного к реконструкции *всеобщности и универсальности* архаического мифологического языка художественного сознания, конвенциональный язык искусства слишком узок и условен. И к тому же по своей структурно-нормативной системе он слишком связан с интуитивно отторгаемыми логоцентрическими началами. Сначала авторефлексия творческого сознания по инерции продолжает стремиться к неким своеобразно понимаемым эстетическим идеалам (кубизм, экспрессионизм и др.), затем ожесточенно эти идеалы отвергает и игнорирует (некоторые течения абстракционизма, сюрреализма и мн. др.) и, наконец, объявляет несуществующими и попросту не замечает (большая часть нападений второй половины XX в.). Эстетическое чувство было тем каналом, через который произошло преобразование мифа в искусство и движение обратно к мифу закономерным образом это чувство третирует и отвергает. И неприязнь к стилевой, вкусовой и содержательной нормативности традиционной (домодернистской) эстетики – всего лишь внешнее, наглядно наблюдаемое проявление этого глубинного отторжения. Можно сказать, что парадоксальная аналогия между архаикой и современностью состоит в том, что и там, и там эстетический аспект занимает периферийное место. В архаике он еще не сформирован и не осознан, а в современности уже не актуален. (Оговорюсь еще раз, что имею в виду лишь авангардно-модернистский сектор художественной культуры.)

Однако современный аналог первичных форм мифа бытует в совершенно ином контексте. Различия эти не поддаются даже простому перечислению, но главным представляется то, что художник-творец как субъект социокультурного процесса доразвился до своего рода системы в системе. Диалог с публикой в традиционном понимании ему почти (или вовсе) не нужен: ему достаточно внутреннего диалога между различными секторами своего собственного культурного сознания. Охватывая в своем сознании широкий пласт культурного опыта, он обрел невиданную дотоле самодостаточность. Перестав быть простым элементом социально-культурной системы и неделимой, равной самой себе, единицей любого рода анализа, автономная творческая личность стала жертвой своей самодостаточности. Дух творческой личности мечется между двумя противоположными устремлениями. С одной стороны, он тщится сделать свой индивидуальный миф всеобщим достоянием и всеобщей ценностью и таким образом не только утвердить себя в качестве демиурга авторской вселенной, но и реализовать неистребимое стремление всякого человека к социальной коммуникации. Но с другой стороны, именно эта-то коммуникация и выступает фактором, оспаривающим самодостаточность и содержательную герметичность авторского мифа и, таким образом, фрустрирующим гипертрофированную авторскую самость. Вот почему авторский миф в искусстве XX в., несмотря на всю его парадоксальность и коммуникативную контрпродуктивность, не умер в самом зародыше, а превратился в устойчивый атрибут творческой практики. Скрытым психологическим прицелом здесь выступает не эстетическая коммуникация, а саморепрезентация авторского сознания в неких артефактах, следах, отметинах и проч., не имеющих самостоятельного эстетического значения, но указывающих на некую сопричастность автора миру.

МАГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ

Как уже говорилось, реконструкция архаических когнитивных техник в творческих практиках XX в. теснейшим образом связана с феноменом магии, и те, кто с иронией сравнивал художников-модернистов с шаманами, по-видимому, не догадывались, до какой степени они были близки к истине. Прежде всего, обращает на себя внимание примечательная аналогия. Первичные акты собственно человеческого мышления были связаны с приходом *семантики на смену животной сигнальности*. (Вот почему оперирующее семантемами мышление человека принципиальным образом отличается от сколь угодно сложного знакового поведения животных.) Разбалансировка биологически заданных психических режимов, о причинах которой сейчас нет возможности подробно говорить, стала причиной «разфокусировки» однозначности посылаемых и воспринимаемых сигналов. С одной стороны, это не могло не вызвать

болезненную фрустрацию психики и погружения ее в «сумеречное» состояние. Но, с другой, открывало широчайшие культуротворческие возможности. Нечто подобное, в несравненно меньшем, разумеется, масштабе, было проделано и в XX в. Поздний логоцентризм новоевропейской ментальности с его неодолимой тягой к рационализму, жесткой нормативности, иерархичной нормативности вообще, в известном смысле уподобился кодам сигнальной коммуникации. Отсекание и подавление коннотативных значений, расщепительный онтологизм, стандартизация семантико-семиотических связей (в том числе, и ассоциативных) – все это предельным образом подавило мифологические основы смыслообразования, от которых в культуре XVIII–XIX вв. остались лишь смутные воспоминания и шлейф засушенной литературно-мифологической сюжетики. И грянул взрыв. Послойно демонтируя логоцентрические когнитивные техники в творческих практиках, художественное сознание на рубеже XIX–XX вв. стало на путь реконструкции своих мифологических оснований. И субъективизация художественного языка, и внутреннее «растягивание» эстетической нормативности, а вскоре и полный отказ от последней – это не суть процесса, а всего лишь внешний план означенной реконструкции, все более смещающейся от магии искусства к искусству магии.

Художественный предмет авангардно-модернистского искусства – не есть собственно произведение искусства. С искусством он связан лишь по своей «материи» – внешним формальным характеристикам и контекстуальным условиям бытования. Причем о сохранении «материи» искусства, т.е. художественной форме, можно говорить лишь в тех случаях, когда элиминирование эстетического аспекта еще не достигло своего завершения и артефакты еще в той или иной мере сохраняют подобие картинам, скульптурам и т.д. По сути же – это есть *магемы*, эксплуатирующие материал художественных традиций. Художественной артефакт в творческих практиках XX в. – это своего рода реинкарнация древнего мифологического предмета-магемы (атрибута магии). Как заметила О.М. Фрейденберг, «...выжженный руками гончара горшок, сотканный полог, вылепленный кубок, вооружение героев – эти вещи передавали мифы рядом со словесным их оформлением. <...> Бокалы и чашки, горшки и вазы, светильники, всякие сосуды – они рождаются мифотворческим смыслом»¹¹. Аналогия очевидна: художественный артефакт авангардно-модернистского искусства – это своего рода «миф в себе», несущий почти до безразмерности огромный смыслотворческий потенциал, который, однако, оказывается непрозрачным для понимания без необходимого повествовательного толкования. Сам артефакт при этом соотносится с прилагаемым к нему повествовательным комментарием как сакральное с профанным. Как и в древности, повествовательное растолковывание мифосемантики вещей приобрело, в конечном счете, самостоятельное и

¹¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 71.

самодостаточное значение, дав начало мифу в его древнегреческом значении, так и в искусстве XX в. комментарий к артефакту развился настолько, что парадоксальным образом сделал этот самый артефакт вообще необязательным. Однако если в древности утилитарно-практический смысл вещи постепенно поглощал его мифотворческий потенциал, то современное художественное сознание закономерно образом движется в обратном направлении: оно любой ценой желает выдвинуть из артефакта не только эстетический, но и всякий утилитарный аспект. При этом бесцельность, практическая бессмысленность артефактов подчеркивается с невротической настойчивостью. Впрочем, была и противоположная, «инверсионная» тенденция, когда в русле утопических жизнестроительных исканий (главным образом в раннем авангарде) практическая «полезность» художественного предмета вызвала приступы восторга. Вспышки такого рода восторгов иногда были присущи и некоторым сюрреалистам (Бунюэль), и поп-арту (Раушенберг), и др. Но в целом, эта тенденция была несравненно слабее.

Итак, что же дает нам основание связывать творческие практики XX в. с магией? Чтобы не прибегать к расплывчатым метафорам и внешним аналогиям, нам придется вновь обратиться к когнитивным техникам раннего культуругенеза.

Для того чтобы хотя бы в самом грубом приближении описать эту сложнейшую, почти невыразимую языковыми средствами ситуацию, требуется ввести дихотомию оппозиционных понятий *каузального* и *когерентного*, где под каузальностью, как и принято, понимается причинно-следственная связь явлений, а под когерентностью – вневременная, акаузальная корреспонденция, которую можно назвать чем-то вроде со-пробывания или со-осуществления в разнесенных во времени и пространстве точках.

В природе каузальное существует в оболочке всеобщей когерентности. Это не означает, что причинно-следственные связи отсутствуют вовсе: просто они прочно инкорпорированы в *когерентные отношения*. Явления и события связаны между собой не «вследствие того, что...», а в силу ситуационной актуализации какого-то из вариантов предустановленных биологическим законом отношений. Т.е. дело не только в том, что причинно-следственные связи существуют, говоря гегелевским языком *в-себе*, никем не осознанные и не формализованные, но и в том, что они представляют собой лишь *внутренний момент* синхронно существующего набора вариантов предустановленной природной когерентности, который эксплицируется (о-внешняется) лишь по поводу эмпирического проявления того или иного события, действия или явления, когда в акаузальное и атемпоральное со-бытие «вклинивается» фактор временной длительности. Он как бы растягивает ситуацию изнутри, создавая между адресатами когерентности дополнительные развилки потенциальных возможностей и вариантов: но опять же в рамках биологического закона.

Дети априорно видят мир в координатах когерентных связей и лишь постепенно в процессе инкультурации «разбавляют» эту кар-

тину каузальностью, которая противостоит когерентности в том же смысле, в каком миф противостоит опыту. Детская фраза о том, что «ветер дует, потому что деревья качаются» – это не просто наивное переворачивание причинно-следственной связи, а искаженное навязанной извне каузальностью воспоминание о когерентном характере связи явлений. Но это противопоставление ни в коем случае не следует трактовать в духе вульгарной антиномичности: природное – чистая когерентность, культура – столь же чистая каузальность. Культура, повторяю, не размежевывается с природой, а, прорастая внутри нее, постепенно вбирает ее в себя. Таким же образом следует понимать сложную и всякий раз специфичную диалектику и конфигурацию отношений когерентного и каузального, не имеющих раз и навсегда данной формулы взаимоотношений.

Как бы не растягивалась во времени наличная процессуальность когерентных отношений, она, в любом случае, не выходит за рамки некоего паттерна – фрактального образования – продуцирующего предустановленный природный порядок в том или ином пространственно-временном узле. Паттерн – термин не самый удачный, но лучшего мне подобрать не удалось. Его можно сравнить с густой паутиной, раскинутой не в плоскости, а в пространстве, где изменения в какой-либо точке тотчас же отражаются на общей конфигурации. При этом конфигурация эта имеет еще и временное измерение, но не в смысле эмпирической длительности процессов, а в смысле темпоральной совмещенности всех возможных в данном паттерне вариантов (альтернатив) процессов, изменений и событий. Паттерны связаны между собой фрактальной связью, встраиваясь один в другой, упрощенно говоря, по «принципу матрешки», восходя, таким образом, от микро- к макроуровням системной организации природы.

В стереометрической структуре когерентных взаимосвязей паттерна *все уже есть, все предсуществует*. Вопрос лишь в том, какой из потенциальных вариантов реализуется в *актуально-эмпирическом* плане и получит, тем самым, *темпорально-процессуальное* измерение. То есть в мире когерентных связей (если, разумеется, смотреть на него с позиций наших обычных рецептивных и гносеологических установок) реальность оказывается данной в двух модусах: *реализованных и нереализованных возможностей*. Но экспликация этого дуализма и соответственно дуализация реальности на имманентную и трансцендентную, здешнюю и запредельную и т.д. и т.п. возможна лишь в пространстве становящегося культурного сознания, что и начинает происходить в начале раннего культурогенеза. Каузальные связи постепенно «выбираются» из оболочки когерентности, ломают паттерн изнутри и разворачивают свое собственное пространство в форме протокультурных хронотопов, т.е. онтологически иной по отношению к паттерну модальности пространственно-временных связей. Однако здесь нет и не может быть никаких четких границ. Изначально каузальность проявляется точечно, обрывочно, бессистемно, крайне заторможено в историческом измерении и, разумеется, поначалу совершенно не

осознанно. Более того, какой-то сектор психики человека (его обычно связывают с интуицией) так и остается неизменно погруженным в когерентный паттерн. Видимо, нет нужды пояснять на многочисленных примерах обратную зависимость между развитием рационально-логических дискурсов (каузальность) и магики-интуитивной сенсетивностью (когерентность). Отмечу лишь то, что в силу этой обратной зависимости магическая стратегия, основанная на прагматизации прямой и каузально неопосредованной (т.е. когерентной) связи между агентами воздействия, исторически противостоит своей альтернативе – стратегии цивилизационной, основанной на технологическом опосредовании этой связи с помощью линейно-каузальной темпоральной процессуальности.

Чем сложнее психическая организация живого существа, чем сложнее его видовой код, тем больше пунктов разветвления появляется между «контрольными точками» (адресатами) когерентной структуры, что, однако, напрямую не требует большей временной длительности процесса. Увеличение числа пунктов развилки в поведении и есть, собственно говоря, причина вышеописанных сбоев в инстинктивном поведении и появления зачатков самости у животных.

Связь разбалансировки когерентных отношений и развитие имплицитной каузальности в связи с усложнением психической организации «участников» природных процессов можно показать на простейших примерах. Чередование сезонов, будучи растянутым во времени, вовсе не имеет внутренних точек дополнительной вариативности, расшатывающих императивность когерентных связей. Весна наступает не *потому*, что кончилась зима, хотя и вслед за ней, а потому что *должна наступить* в любом случае. То есть весна уже есть, она уже *существует*, просто пребывает не в одном хронотопе с фиксирующим этот факт условным наблюдателем: т.е. не здесь и не теперь. Весна может быть ранней или поздней, холодной или теплой, но ее не может не быть вообще. А вот с лягушкой, ловящей языком муху, дело обстоит уже несколько сложнее. Там, где масштаб когерентных связей снижается до уровня единичных агентов, и итоговое значение ситуации уже сравнительно невелико, там ее внутреннее развитие во времени начинает ветвиться под действием множества привходящих обстоятельств, т.е. дополнительных *субкогеренций*, «вклинивающихся» в растягиваемую темпоральность процесса. Если муха пролетит по немного иной траектории, лягушка может ее и не поймать. Если леопард немного замешкается, переплывая реку в погоне за антилопой, то та сможет, выиграв несколько секунд, набрать необходимую скорость и спасти свою жизнь. И т.д. и т.п. И вот тогда можно со всеми, разумеется, оговорками сказать, что в зазоре между стандартным набором типов актуальной реализации общего случая и отклонениями от них в частных случаях зарождается и начинает разворачиваться пространство причинно-следственных действительных зависимостей, что важно лишь *для каждого отдельно взятого единичного случая*.

Рудиментарным опытом таких единичных случаев и стали магические (протомагические) манипуляции антропоидов с первым поколением культурных артефактов. За этим почти неприметным, с внешней стороны, эпизодом, лукаво «маскирующимся» под условно-рефлекторную практику животных, стоит начало столь грандиозного и многоаспектного межсистемного перехода, что свести его к чему-то одному или даже к чему-то главному решительно невозможно.

Смыслогенез и связанные с ним когнитивные акты и практики эксплицирует симметрично-асимметричный дуализм в форме дихотомии *паттерна* и *хронотопа*. Под паттерном, напомню, я понимаю некую условно целостную матрицу (гештальт) когерентных связей. Условно выделенная из паттерна точка (локус, ситуация) – есть хронотоп. Это фокус эмпирических пространственно-временных измерений и, следовательно, линейно-каузальных зависимостей, стянутых в точку: *здесь–теперь–так*. Из точки хронотопа начинается разворачиваться пространство процессуальных длительностей, организованных причинно-следственными отношениями. Пространство, «незаконно» и «самочинно» встраиваемое в атемпоральные структуры когерентных связей, – пространство человеческой ментальности с присущими ей режимами восприятия, переживания и измерения параметров реальности, т.е. пространство нарождающейся культуры.

Хронотоп возникает как результат вмешательства изначально слабой и не отделившейся от инстинкта *воли* антропоидов, выпадающей, в силу своей неадекватности инстинктивным и условно-рефлекторным программам, из «предусмотренных» в паттерне возможностей для «частных случаев». Воление – как воплощенная в действии, или даже психической интенции, самость, генерирует свою собственную, надприродную субкогеренцию, вклинивающуюся в гармонизованные природные паттерны, создавая тем самым принципиально иное бытийственное измерение. И палеосознание, изначально глубочайшим образом погруженное в природную когерентность, разумеется, прекрасно чувствовало и переживало эту инакость. Вот почему палеолитический человек так боялся что-то «неправильно» сказать или сделать. (Не будем забывать, что в первобытной культуре слово и действие – суть одно и то же.) Неправильность, в данном случае, заключается не в нарушении неких раз и навсегда установленных «правил», хотя развитие системы табуаций утверждало именно такую установку, а в «суеверном» (а на самом деле, самом что ни на есть рациональном и глубоко обоснованном!) страхе невольно задеть паутинку незримых когерентных связей и тем самым навлечь беду. По тому, насколько распространены такие суеверия (уже почти без кавычек) в современную эпоху, можно судить, какова была сила страха перед вмешательством в паттерн в палеолите. Но вмешиваться волей-неволей приходилось. Тогда, отталкиваясь от магического опыта, начала развиваться система табу, а утрата большинством членов сообщества

должной меры «когерентной сенсетивности» привела к выделению в нем фигуры колдуна (шамана) – специалиста, постигшего тайны когерентных связей и открывающего безопасные тропы в паттерне. Именно на эту роль и претендует современное художественное сознание. Даже как-то неловко вспоминать в этой связи хэппенинг, перформанс и другие квазимагические и квазиритуальные практики.

Постепенно утрачивая способность интуитивно «сканировать» характер и содержание когерентных связей, палеосознание все чаще вынуждено заменять безошибочное животное предзнание протокаузальными когнитивными актами, стремясь при этом прорваться назад в психическую матрицу когерентной взаимосвязи с помощью атрефактуальных «инструментов» – подсказок, меток, закладок, ключей, памяток и т.п. магем, число которых все более умножается, делая вторичное погружение в паттерн все более затруднительным.

Вернемся, однако, к теме бинарно-симметричных структур, имеющим значение, разумеется, не только для раннего культурогенеза, но именно с ним связанных фактом своего рождения.

«Атавистическим» наследием паттерна в человеческой психике выступает и априорная никогда до конца не преодолимая убежденность в *обратимости агентов процессуальных воздействий и самого времени, связанного с этой процессуальностью*. Ведь в паттерне связь между когерентными адресатами не раздваивается на *прямую и обратную*, как это незаметно для сознания происходит в хронотопе, в котором оно оказывается, выпадая из «правильности» животного психизма. Животные не ошибаются, ибо все варианты их поведения, включая и весь набор возможных альтернатив, уже существуют в паттерне когерентных взаимосвязей, т.е. их осуществление как абстрактной возможности предзадано и «санкционировано» заранее. Древние люди, пребывая еще более в паттерне, чем в хронотопе, ошибались редко. Но, выпадая, в силу вышеописанных обстоятельств, из паттерна, они вынуждены были мыслить и действовать вне этой самой когерентной предзаданности, вернее, реализация того или иного варианта действий утратила свои когерентные привязки и оказалась обусловленной *каузальностью* в контексте хронотопа.

Сейчас же важно поставить акцент на том, что отсутствие в паттерне – лоне, породившем человеческую ментальность, – каких-либо прямых и обратных связей, стало причиной фундаментальной смысловой дисфункции, ложной априорной психической установки или, проще говоря, неискоренимого заблуждения, оно заключается в том, что психика, выскальзывающая из паттерна в хронотоп, запечатлевает лишь статичный образ когерентных связей, соответствующих лишь определенному моменту или отрезку времени. Это происходит потому, что, будучи спроецированы в сферу сознания, т.е. структуру, которая сама по себе есть нечто отчасти *выпавшее из этих самых когерентных связей*, они, эти связи, приобретают

темпоральное измерение. Но с точки зрения самого культурного сознания, еще не вышедшего из «гипноза» всеобщей когерентности, складывается ложная убежденность в их статичности и неизменности. Отсюда, соответственно, вытекает и убежденность *обратимости прямых и обратных связей между агентами связи*. На самом же деле, паттерн внутренне динамичен, и структура когерентных связей постоянно меняется. Потому-то животные, чья психика не отделена от этого потока изменений, и не ошибаются. Просто не могут ошибаться.

Чтобы «не ошибаться», требовалось закрепить, «узаконить» практику вторичного погружения в паттерн с помощью соответствующих психических практик (почти всегда связанных с ИСС) и инструментов-магем на территории нарождающейся культуры. Это было достигнуто посредством институализации «когерентного» сектора психики в виде магической традиции, универсально присутствующей во всех культурах и никогда до конца не подавляемой цивилизацией с ее каузально-технологическими дискурсами и практиками. Но даже за пределами собственно магических традиций у народов, «не испорченных» цивилизацией, где каждый человек «немножко шаман», погруженность в паттерн является обыденнейшим явлением жизни. В древности это еще не имеет никакого отношения к искусству, в XX в. – уже не имеет.

Но вот что примечательно! Чем выше уровень вмешательства воли в структуру когерентных связей, чем более «откорректированный» артефакт отличается от своего природного прафеномена, чем сильнее выражены в магических практиках потребности человеческой самости (как коллективной, так и индивидуальной), тем сильнее работает «защитный механизм» (своего рода fool proof) в виде вышеозначенной иллюзии обратимости связей. Именно он ограничивает возможности магии, постепенно лишает ее доминирующей роли перед лицом развивающихся элементов цивилизационной стратегии и, в конечном счете, приводит к ее глубокой деградации. И как один из планов выражения этой деградации – выхлощивание архаической полисемантической мифологического мышления в новоевропейской культуре и, как следствие этого – архаизирующая отмашка в виде бунта художественной воли против любого рода нормативности, ограничивающей широту мифа и его магические возможности.

Но как невозможно вновь стать «ветхим Адамом», так невозможно и реанимировать архаические магические техники, прорвавшись назад, сквозь толщу исторических наслоений и опосредований.

Успешно осуществленный магический акт оказывается процессуально осуществлен в *хронотопе*, т.е. *здесь, теперь и так*. И в сознании, осваивающим причинно-следственные зависимости, рождается иллюзия, что условием успеха является точная репликация всех параметров хронотопа: места, времени, поз, слов и набора магем-медиаторов. Ведь погруженная в паттерн психика не знает анизотропии (асимметрии) прямых и обратных связей, и осмысленный опыт этого состояния свидетельствует о том, что некий набор

действий *автоматически* обеспечивает ожидаемый магический результат. Ошибка здесь в том, что запускающим ключом выступают не *сами действия как таковые*, а тот психический режим переживания партиципационного единства с адресатом магического, который с их помощью включается. Следовательно, действия, т.е. операционная сторона ритуально-магических практик, – не есть их содержание, а всего лишь внешний атрибут, с помощью которого осуществляется магическая медиация. И вот эти-то внешние атрибуты аберративно принимаемые за самую магическую суть, по мере развития казуальных мыслительных техник, начинают вытеснять и подменять собой внутренний режим партиципационного погружения в паттерн. Если на заре культурогенеза ограниченность культурно-артефактуального тезауруса и хронотопического сектора в ментальности была столь мала, а магическое вмешательство в паттерн когерентных связей не выходило еще за пределы внесения в него некоторых дополнительных субкогеренций, то это позволяло некоторое количество раз войти в него одним и тем же образом, т.е. ключи-атрибуты могли еще использоваться многократно. Но грехопадение свершилось, и движение к омертвлению и формализации медленно, но верно началось. Древний шаман входит в запредельный мир с величайшей осторожностью, прекрасно зная, что в нем можно и чего нельзя делать. Нет у него также и иллюзий по поводу меры своих возможностей. Помню рассказ одного этнографа, который привел поразивший меня пример: некая деревенская старушка отказалась исполнить для фольклористов старинные народные песни о весне на том основании, что дело происходило осенью, и «звать весну» было не положено. В этой связи, чрезвычайно показательно то, что мотив достижения власти над миром (не меньше!) возникает только в европейской магической традиции, не встречаясь более *нигде и никогда*.

Постепенно магия, сущность которой состоит, прежде всего, в изменении психического режима при погружении в паттерн когерентных связей, стала все более приобретать рецептурно-инструментальный характер: инструменты и атрибуты магии стали пониматься как самодостаточные и прагматически операбельные ключи-отмычки к достижению желаемого результата. А сам желаемый результат оказывался все более деструктивным по отношению к «естественной логике возможного» в паттерне. А ведь настоящая, действенная, древнейшая магия не терпит, да и просто не знает произвола и волюнтаризма, вроде того, что присутствует в волшебных фантазиях фольклорного или квазифольклорного сознания на манер современных романов фэнтези. Действенный магический акт отличается от деградировавших магических практик, прежде всего тем, что он путем тончайшей психической настройки, зависящей, кстати, также и от множества внешних факторов, обеспечивает «подключение» к паттерну, а не к его семантически оформленному и застывшему в традиционализованной форме слепку, в который и превращается художественный предмет в XX в.

Если архаическую магию можно назвать естественной, то современную – волюнтаристской. И если архаический человек и даже его предки-антропоиды осуществляли магическую экспансию в природу, то современная личность пытается с помощью магических манипуляций с артефактами и их мифосемантикой осуществить магическую экспансию в окружающую социокультурную среду. Если для архаиков – это спонтанная манифестация первичных актов воли, высвобождаемых из-под диктата природных зависимостей, то для современной творческой личности – это есть практика по установлению вторичного единства с миром, преобразованным авторским мифом. Ни больше, ни меньше. А искусство – всего лишь оболочка, система средств и материала, доставшаяся в наследство от эпохи логоцентризма. Впрочем, не только. Не в меньшей степени, чем «материю» искусства, авангард и модернизм эксплуатирует саму социокультурную нишу бытования искусства – его институты, сакральные ожидания в отношении произведения, систему художественного рынка и ангажемента и т.д. и т.п. Кто бы принял всерьез не имеющие самостоятельного эстетического значения и не являющиеся произведениями искусства артефакты, не будь они помещены в соответствующий контекст. Это, однако, уже другая тема.

В моем анализе я сознательно не стал касаться содержательных аспектов художественного мифотворчества. Об этом уже много сказано. И к тому же мне были, в первую очередь, важны именно структурно-генетические основания мифа, а не его семантическое содержание, хотя, разумеется, и здесь немало интересных и недоинтерпретированных моментов.

Итак, подводя итог, можно сказать, что в случае, когда реконструкция архаических оснований мифа в постхудожественном сознании доходит до предельной глубины, то это не только не есть искусство, но не есть даже знаковая деятельность, ибо знак, как бы его не трактовать, в любом случае дает о чем-то знать. Если же безразмерно расплывчатое семантическое поле всего лишь репрезентирует мятущуюся экзистенцию автора и во всем, что касается содержания, апеллирует исключительно к интуиции, то это не коммуникация – а суггестия, не знак – а магема. Дальше вглубь двигаться уже некуда, и художественный авангард, блестяще сыграв в XX в. роль трикстера и изрядно расшатав основы культурных традиций, теперь сворачивается на манер шагреновой кожи. А тенденция к реконструкции архаических основ мифа, двигаясь по проторенной авангардом/модернизмом дороге, перетекает в иные, весьма обширные сферы.

В.В. Прозерский

АРХАИЗИРУЮЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

КОММУНИКАТИВНОЕ ПОЛЕ АРХАИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ

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.

Для понимания особенностей художественной коммуникации необходимо коснуться некоторых проблем, связанных со сложностью самого процесса человеческого общения. В соответствии с гумбольдтовско-потембинской теорией коммуникации язык является не только коммуникативным средством, но и условием порождения мысли. Мысль рождается тогда, когда хаотическое, «броуновское» движение интенций сознания обретает форму, структурируется с помощью языка и отливается в языковую матрицу, которая, будучи озвученной, выражается и передается адресату. Надо отметить такую деталь: передаваемая звуковая матрица оказывается пустой, так как мысль относится к сфере идеального, она не может помещаться в пространстве в отличие от физических (в данном случае – речевых) сигналов. Следовательно, коммуникация состоится лишь в том случае, если адресат сумеет заполнить клеточки полученной языковой матрицы своим сознанием. Тогда действительно мысли отправителя и получателя сообщения совпадут (конечно не абсолютно, а в определенном приближении), и образуется *коммуникативное информационное поле*. В возникшей ситуации присутствуют два процесса. Один – это линейная, дискретная языковая (в данном случае – речевая) форма, второй – коммуникативное поле, построенное уже по другим принципам. В нем невозможно про-

вести границ между мыслями адресанта и адресата, они составляют единое целое. Каждый из участников коммуникации включен в целое коммуникативного поля, а целое присутствует в каждом из его носителей. Образуется *взаимная включенность* (инклюзивность, или партиципационность), структурная целостность, континуальность.

Нетрудно заметить, что отмеченные свойства коммуникативного поля совпадают с теми характеристиками, которыми обычно наделяют мифологическое сознание (добавляя сюда анимизм и символизм). Действительно, если расширить коммуникативное поле, возникающее между «отправителем» сообщения и его «получателем» (понимая условность этих терминов) до пределов космоса, то мы получим космос субъекта архаического мифологического сознания, анимирующего природу, в результате имеющего вокруг себя других субъектов, но ни в коем случае не объекты. Точно так же, как мы в нашей жизни должны прикладывать усилия, чтобы коммуникативное поле начавшегося между нами общения не увяло, не сникло, не распалось, так и архаический человек считает необходимым поддерживать символическими средствами свой коммуникативный космос. В дальнейшем мы рассмотрим этот процесс подробнее, но предварительно надо разъяснить методологические принципы предлагаемого исследования.

Как показала психологическая школа Л. Выготского¹, в процессе генезиса сознания происходит переход от внешних манипулятивных действий сначала с вещами, приобретающими значащую форму, затем со знаками к ментальному плану. После этого может наступить обратный процесс – в деятельности идеальные образы проектируемых вещей опредмечиваются в реальные. Иначе говоря, первичное нерасчлененное действие постепенно раздваивается на два самостоятельных: в одном направлении оно интериоризируется, превращаясь в идеальное оперирование знаками (внутреннюю речь), в другом – опредмечивается в виде артефактов, являющихся проекцией образов сознания на внешнюю среду и материализованных в ней.

Исходя из закона соответствия онтогенеза и филогенеза, подобные процессы мы можем обнаружить и в истории культуры. То, что мы называем памятниками древней культуры, представляет собой «предметные формы духа» (как сказал бы Гегель), материализованные остатки когда-то совершавшихся действий. Следовательно, чтобы понять артефакты, надо сначала восстановить особенности жизни, заключенной в том пространстве, которое они организовывали, а затем уже – из самой ценностно-смысловой организации жизни объяснять смысл дошедших до нас архитектурных руин и найденных среди них обломков вещей.

¹ *Выготский Л.С.* Развитие высших психических функций. М., 1960; *Он же.* Психология искусства. М., 1968; *Леонтьев А.Н.* Деятельность, сознание, личность. М., 1975; *Лурья А.Р.* Язык и сознание. М., 1979.

Можно определить протоархитектуру первобытного общества как выпавший в каменный осадок отпечаток тех действий, которые совершались в организованном под ритуал пространстве, точно так же, как вещи хранят в себе следы операций по их изготовлению и обращению с ними. Закрепление ритуального действия в материальных (вещественных) знаках (как позже в словах) дает возможность его бесконечного повторения и воспроизведения, что необходимо для «поддержания» жизни космоса. Шествия, ритуально-танцевальные движения коллективного тела в магическом плане воспроизводили жизнь космоса, но реально структурировали мир в том порядке, какой нужен был для поддержания жизни племени. Подобно тому, как извилистый рисунок высохшего русла реки запечатлел в рельефе местности энергетику когда-то протекавшего здесь водного потока, так каменные лабиринты, стоунхенджи, кромлехи, менгиры и иные загадочные сооружения неолитической поры представляют собой окаменевшие следы совершавшихся здесь символических танцев, шествий и других ритуальных форм, направленных на поддержание космического (племенного) порядка. Поэтому архитектура не только «застывшая музыка», как принято ее называть, но и «застывший ритуал», или «стереометрическая запись» ритуала, дешифровка которого дает понимание того, как были организованы эти действия.

Излюбленным действием было круговое шествие, изображавшее круговой путь Солнца, что создавало ощущение причастности всех участников к Солнцу-Богу. Продолжением этого мотива сопричастности является тяга ко всему круглому, что может надеваться на тело, – кольца, браслеты, обручи, гривны и т.п. – все это солярные знаки². Утоптаный путь – это след шествия, дорога, ведущая к святилищу. Путь, как змея, обвивающий святилище, образует лабиринт. Ворота, через которые проходит шествие – граница миров профанного и сакрального, зачастую трактуемого как потусторонний. Ритмические движения участников шествия – прообраз марша; сложный рисунок ритмизированного ритуального действия – прообраз будущего художественного танца. Разбивка площадки, где все это происходит, плюс ритмический порядок расстановки столбов (предшественников колонн), отграничивающих священное пространство от мирского, создает архитектурный прообраз будущего города, сосредоточивающего в себе также функции священного места³.

Все сказанное относится не только к архитектуре, но и к характеру бытования вещей в древности. В отличие от современного представления о разделении эстетического и утилитарного подходов к вещам в зависимости от того, созерцаем ли мы их (эстетическое отношение) или берем в руки, функционально используем (утилитарное, или неэстетическое отношение), изначально синк-

² Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

³ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

ретическое ритуально-мифологическое обращение с вещью всегда имело символический смысл, было окружено духовной аурой. Вещь в ритуале не могла быть просто объектом созерцания – она всегда была вовлечена в действие, фигурировала как активно действующий персонаж наряду с людьми, их жестами и словами, где слова тоже воспринимались как действия.

Продолжая исследование процесса превращения внешних действий во внутренние (ментальные) и обратно, мы можем констатировать, что визуальная коммуникация – от изображений на стенах пещер до рисунков на поверхности предметов из кости и камня, а также на керамических сосудах – не что иное, как следы жестов, фиксация в твердом материале того, что человек чувствует внутри (энергия тела) и выводит вовне, где образы сновидческой реальности переплетаются с реальностью практического опыта. Из первоначальных чисто моторных экспрессивных жестов, оставивших следы на стенах пещер в виде линий, проведенных крашенными пальцами рук (так называемые макарони), постепенно вырисовываются зрительные образы, фиксирующие то, что наиболее важно для существования, – силуэты зверей (в верхнем палеолите в период охотничьего образа жизни), женские статуэтки. Подобным же образом рождался орнамент, первоначально представлявший собой свободно изливающийся на любые поверхности поток энергии бессознательного с его внутренней пульсацией, своего рода ритуальный танец знаков, письмо с потерянным для нас кодом. Повторяемость мотивов орнамента образует определенный ритмический цикл, организуя не только сами фигурные мотивы, но и интервалы между ними, которые утверждают динамику тяготения, усиливают внутреннюю напряженность орнаментального ритма. Связанный с формой предмета орнамент осваивает поверхность, на которую он нанесен, выделяя в ней верх и низ, правое и левое, центр и периферию. Орнамент нельзя определять просто как украшение – он оживляет вещь, насыщая ее смыслом, даруя ей душу, определяя ее место в структуре космоса.

Возникает вопрос: что представляло собой первобытное искусство, и в каком смысле мы употребляем это понятие? Традиционно под «первобытным искусством» понимают визуальные памятники, носящие изобразительный характер – плоскостные или трехмерные. Но разделение памятников на изобразительные (искусство) и неизобразительные (неискусство) применительно к эпохам архаического сознания не может быть строгим. В то время, когда господствует *партиципационный принцип мышления*, любая вещь является воспроизведением космоса, приобщена к космосу⁴. Она обладает таким количеством символических смыслов, что даже если изобра-

⁴ Тульпе И.А. Был ли древний грек художником, или жизнь мифа в античности // Метафизические исследования. СПб., 1998. Вып. 5; Он же. Хаос/космос в свернутом ритуале // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. 2007. № 2.

жает, имитирует что-то единичное, чувственно конкретное, (например изображение зверя), то надо учитывать, что изобразительное значение является всего лишь одним из многих других, которыми данная вещь нагружена. Но забыты и неизвестны нам все эти дополнительные смыслы, а потому остается сводить все только к тому, что нам дано (чувственно наглядный образ, изображение) и производить деление памятников по критериям современного сознания на изобразительные и неизобразительные. К тому же надо помнить, что в то время, когда главным средством коммуникации был ритуал, представлявший собой комплексное, лучше сказать синестетическое психосоматическое действие-мышление, генератором социокультурного развития было это коммуникативное событие в целом, а не сама по себе выделка орудий или занятия изобразительной деятельностью. Но так как до нас дошли только материальные остатки магических ритуалов, включающих в себя процессы изобразительного моделирования и выделки орудия, их стали изучать изолированно от того целого, в которое они были реально включены, что привело к абсолютизации значения манипулятивных трудовых действий⁵.

С другой стороны, нельзя полностью отрицать существование первобытного искусства. Но не как отдельных памятников, выделенных из коммуникативно-ритуальной среды только на основании сходства с изобразительными произведениями цивилизованной эпохи! Возможен и другой вариант эстетического – *артизированной самой среды*. Лишь согласно принципам классической эстетики произведение искусства должно быть оформлено, заключено в раму и отделено (отдалено) от зрителя, занимающего позицию дистанцированного наблюдателя. Но надо учитывать случаи и «включенного наблюдения» и соучастия. Не только архаическая культура, но и современная дают примеры интерактивных форм художественной деятельности, воспроизводящих черты ритуала. Вероятно в таком виде и существовало первобытное искусство, точнее – протоискусство – как действие в среде, из которого в дальнейшем выделяются и кристаллизуются отдельные артефакты как автономные образования скульптуры, живописи, архитектуры и форм исполнительского искусства.

Эпоху мифоритуального сознания можно назвать «утром» культуры, детством человечества, а детство прекрасно тем, что таит в себе массу возможностей, тогда как по мере взросления их количество убывает. Это эпоха многозначности, когда вся культура находилась в инкубационном состоянии, эпоха возможностей, некоторые из которых будут реализованы в будущем, а некоторые останутся в потенциальном состоянии и будут ждать других случаев реализации.

⁵ Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человечества. М., 2001.

РАСКОЛДОВАННЫЙ МИР

По мере развития научного знания, требовавшего четкой фиксации предмета познания и строгости научного языка, партиципационное мышление, в котором любое действие и предмет этого действия носят символический характер, т.е. имеют не один, а множество смыслов, вступало с ним во все более и более обострявшийся конфликт. Действительно, как можно уловить предмет и иметь о нем точное знание, если он как Протей все время меняет свой облик и сущность? Как можно выразить знание на языке мифа, обладающем столь большой многозначностью, что каждое выражение на нем читается как метафорическое, имеющее тот или другой смысл?

В истории мировой (но прежде всего европейской) культуры происходил процесс неуклонного вытеснения мифологического символического мышления научным, опирающимся на принцип строгой детерминации, т.е. причинной обусловленности всех процессов в природе и обществе. Завершение данного процесса можно отнести к XVIII в., когда в сознании мыслящей части общества восторжествовала научная картина мира.

Различие между научной детерминистской картиной мира и мифологической еще и в том, что линейные причинно-следственные цепи, открываемые наукой, не бывают законченными. Наука ничего не может сказать ни о первой причине мира (за которой уже нет никаких причин), ни о последней (по определению самой науки как каузально-поисковой деятельности). Наука движется от знания к незнанию (или, наоборот, от незнания к знанию, оставляя незнание в остатке), открывая причины того или иного явления, она всегда упирается в еще неизвестное, неоткрытое. Мифологическое же сознание апеллирует сразу к последней причине, к космосу в целом (или к Богу), и иначе оно поступить не может, ведь любое явление, любое действие и его продукт имеют столько символических смыслов, растекающихся волнами, что пределом для них могут быть только границы самого космоса. Поэтому оно теряет из виду непосредственные, самые близкие причины, служащие порождению данного явления, на которых как раз и заостряет свое внимание наука.

Когда закончилась эпоха мифоритуального сознания (символического, континуального, инклюзивного), вовлекающего человека во взаимодействие со своим окружением целостно – телесно-духовно, и произошло, по выражению М. Вебера, расколдовывание мира, его дезанимация, единственными носителями целостного сознания, дающего человеку чувство включенности в мировое целое, остались философия, религия и искусство. Но философия не имеет массового характера и в каком-то смысле остается элитарным занятием, религия в индустриальном обществе потеряла прежний приоритет тотальности, каким она обладала на предыдущих этапах истории, (она становится делом личного выбора человека – свобода совести),

поэтому главной формой массового приобщения человека к целостности мира становится искусство, занимающее доминирующие по сравнению с аналогичными социокультурными формами место в обществе.

Образно говоря, когда наводнение мифологических образов, затоплявших сознание архаического человека, отступило, и обнажились цепи причинно-следственных связей, опутывающих мир, между их звеньями остались выситься вершины неких микрокосмов, сохранивших в себе те черты, которых лишился остальной мир: *инклюзивность, целостность, континуальность, символичность*. Неслучайно эти реликты мифоритуальной жизни – художественные миры – оказались музейными, рамочными, станковыми, автономными, как бы отгороженными стенами художественных институтов от остального – сциентистского и прагматически ориентированного мира.

Теперь надо уточнить, в каком смысле искусство может трактоваться как миф, а в каком оно, несомненно, выходит за рамки мифа. Для этого воспользуемся семиотической концепцией мифа Р. Барта⁶. В соответствии с нею мифологическим считается сознание, которое принимает за действительную реальность то, что образовано знаковыми средствами. Иначе говоря, то, что условно, относительно, так как создано конвенциональными средствами, принимается за безусловное абсолютное (саму реальность). Все дело в том – здесь можно опереться и на М. Маклюэна⁷, – что изнутри коммуникативного поля средства его создания (медиа) не воспринимаются (не видны, не слышны) или, по-другому, не привлекают к себе внимания, воспринимаются автоматически. Так, родной язык, будучи общим кодом говорящего и слушающего, пока он употребляется «гладко», остается прозрачным. Стоит только оратору допустить синтаксическую или фонетическую ошибку, как язык станет заметен, как заметен он для тех, для кого не является родным, или для занимающихся анализом формы языковых высказываний. Следовательно, разница между современным человеком и архаическим в том, что первый, погружаясь в то или иное сообщение, все же имеет возможность выйти из него и переключиться на что-нибудь иное, отметив из возникшей дистанции относительность и конвенциональность всего того, что он только-что воспринимал в качестве «истины», а архаический человек навсегда погружен в один и тот же коммуникативный космос, ставший для него единственной реальностью.

Из сказанного вытекает, что художественный мир не полностью совпадает с миром мифа. Ближе всего к последнему стоит то искусство, которое называется массовым, так как в нем установка на превращение медийного, знакового в иллюзорно реальное дейст-

⁶ Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

⁷ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003.

вительно присутствует. Но не таково искусство, именуемое высоким. В его восприятии происходит процесс, описанный выше, как вхождение и выход из коммуникативного поля. В искусстве имеет значение не только содержание, но и форма. «Преодоление содержания формой», – принцип, которого придерживались все выдающиеся теоретики искусства от Ф.Шиллера до XX в. Иначе говоря, при восприятии произведения мы поочередно то погружаемся в заманивающую нарративную стихию (содержание), то освобождаемся от ее соблазна, так как чтение или слушание требует постоянной перемены кодов⁸. С кода, начинающего автоматизироваться, мы переключаемся на другой, прежде существовавший имплицитно, но теперь вдруг проступивший эксплицит, или переходим от одного слоя к другому, или переключаем внимание с синтагматической оси на парадигматическую и т.д. Как только зритель или слушатель попадает на подобный водораздел, все то, что раньше воспринималось как несомненная данность, вдруг открывает тайну своей сделанности, знаковой организованности, разоблачая миф, после чего следует новая инклюзивная ситуация, и так далее.

НОВЫЙ ТИП ДЕТЕРМИНИЗМА

Обрисованная картина относится к индустриальному обществу. Продвигаясь вперед от индустриального общества к постиндустриальному, мы наблюдаем определенные изменения в сложившейся картине мира, в научном знании и отношении искусства к окружающему миру.

Научные теории, изображавшие Вселенную как своего рода гигантский механизм, чему соответствовало представление о государстве, работающем с точностью часового механизма, о рациональной организации труда, основанной на использовании ресурсов человеческого тела как совершенной машины – все эти достижения техницистско-сциентистской эпохи постепенно уходят в прошлое.

В противоположность классической науке, сформировавшейся в процессе становления индустриального общества, современное естествознание, развитие которого идет в ногу с процессом сложения новой цивилизации, переходит к нелинейному типу детерминизма. Новый тип детерминизма подразумевает отказ от понимания причинно-следственной зависимости как воздействия внешней причины, вызывающей однозначное следствие; допускает плюрализм состояний системы, процесс перехода которой в новое качество включает как моменты необходимости, так и спонтанности, случайности, не выводимые из действующей причины (особенно сильно они проявляют себя в критических точках развития, т.е. когда система подходит к моменту бифуркации). В результате невозможно точно спрогнозировать будущее состояние системы, она наделяется как бы свободой, возможностью неожиданного самопроявления.

⁸ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

Эти новые идеи в естествознании, связанные с развитием синергетики, повлияли на гуманитарные науки и философию. В литературе отмечается, что при переходе от механистической картины мира к органической даже в точных науках наблюдается сближение с принципами мышления даосизма и воскрешение некоторых моментов мифологического сознания⁹. Тем более это справедливо для философии постмодерна, трудности понимания которой, видимо, связаны с тем, что она мыслит уже по законам другой эпохи, обращается к нам из будущего, остающегося для большей части людей непонятным, даже шокирующим, о чем пронизательно писал О.Тоффлер, назвав свою книгу «Шок от встречи с будущим»¹⁰.

Можно сказать, что нелинейная динамика позволяет взглянуть на действительность как на мир возможностей. Поэтому стала популярна идея рассматривать современную действительность не просто как единственно возможную, а как один из возможных миров, не отрицающий существование других¹¹. «Нелинейная среда» позволяет трактовать будущее как поле бесконечных возможностей, что позволяет сделать допущение, что мы находимся в начале пути в новую цивилизацию, где будут раскрыты возможности, заложенные в самом начале развития человечества, но не реализованные в прежних цивилизациях. А потому возникает впечатление, что мы как будто возвращаемся к началу, хотя на самом деле не просто моделируем уже проделанный путь культуры, а ищем некий контрпункт, который, с одной стороны, напоминает начальные стадии движения цивилизации, а с другой – намечает маршруты, которые позволили бы осуществить нереализованные потенции.

Поэтому неудивительно, что явления, аналогичные тем, что существовали в архаическом сознании традиционного общества, наблюдаются в различных аспектах рождающейся информационной цивилизации. Так, В. Иноземцев, рассматривая современные экономические процессы с точки зрения взгляда «на перспективу», говорит о возможном появлении в хозяйстве будущего («постэкономической эпохе»), элементов «доэкономических эпох» (неразвитого товарного хозяйства). Он полагает, что, так как информация и знания – основные факторы постиндустриального производства – принципиально не могут быть объективированы вне владеющего ими человека, то тем самым проблема стоимости утрачивает свой экономический характер и становится проблемой социологической. Новые производственные отношения, в которых отражается стремление к интерперсональному взаимодействию творческих личностей, напоминают явление, характерное для ранних этапов становления человеческого общества, – безвозмездный обмен, или

⁹ Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. М., 1997.

¹⁰ Toffler A. Future Shock. N.Y., 1970.

¹¹ Тульчинский Г.Л. Постчеловеческая персоналогия. СПб., 2002; Эпштейн М.Н. Философия возможного. СПб., 2001.

дарообмен. Сегодня этот феномен возрождается на новом уровне в ходе становления специфической хозяйственной системы, называемой зарубежными специалистами экономикой дара (*gift economy*)¹². Итак, если производство и потребление информации представляют собой субъект-субъектные процессы, то информационное общество, где эти процессы становятся доминирующими, воспроизводит черты общества мифологического сознания, общества всеобщей коммуникативности, где существуют только межсубъектные процессы, агенты которых – коллективный субъект («коллективное тело» общины) и субъект – окружающий мир, природа, вещи, духи, боги. (Роль последних в информационном обществе начинают исполнять кумиры размножившихся виртуальных миров.)

ОТ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБЪЕКТА К ЭСТЕТИЗАЦИИ СРЕДЫ

При сопоставлении положения искусства в индустриальном обществе с тем, что происходит с ним в период перехода к постиндустриальному, выявляется ряд интересных моментов. Одним из значимых событий стало появление (еще на самом пике развития промышленной цивилизации) такой деятельности, как дизайн, ставший предвестником будущих метаморфоз культуры. Характерно, что *дизайн* возникает тогда, когда контраст автономного художественного мира – мира красоты – с остальным миром – пользы, утилитарности, функциональности, по определению лишенным эстетического качества, сделался наиболее очевидным. И не случайно, что местом рождения дизайнера стала самая развитая промышленная страна XIX в. – Англия.

Первоначально деятели первого в истории дизайнерского объединения – «Движения искусств и ремесел» Джон Рескин, Генри Коул, Уильям Моррис, переживая невыносимость ситуации отделения эстетического (художественно) мира от всей остальной жизни, видели перед собой конкретную задачу: устранить сложившееся расхождение уровней станкового и прикладного искусства, так как последнее, ставшее промышленным, лишилось качественности и тонкости вкуса, какой обладали изделия ремесленного труда. Общее снижение эстетического уровня и вкуса в обществе для теоретиков и практиков «Движения искусств и ремесел» было следствием издержек промышленного производства, механизации труда, приводящей к опустошению личности трудящегося и падению морального уровня жизни. Поэтому, занимаясь организацией ремесленных мастерских по производству бытовых изделий высокого качества, они вместе с тем не были чужды и шиллеровским утопическим идеям о всеобщем эстетическом воспитании как пути к нравственности.

¹² *Иноземцев В.* Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы. М., 2000.

Не углубляясь в подробную историю дальнейшего развития дизайна в европейских странах, отметим следующее. К началу XXI в. средоточием дизайнерской теории и практики стал *дизайн среды*. Среда – это территория встречи знаковых средств и артефактов, здесь сходятся вещи и знаки, действует магия их взаимопревращений, подобно тому, как это происходит на театральной сцене или в кинокадре где вещи играют наряду с живыми актерами, сглаживая водоразделы того, что традиционно именовалось противоположностью духовной и материальной культур. Вот сюда – в среду – стали стекаться когда-то выделившиеся из первичного ритуального синкретического действия различные виды искусства, как будто возвращаясь к своему перинатальному состоянию, чтобы затем когда-нибудь родиться заново.

Дизайну же выпадает функция «распорядителя» среды, выравнивания в ней телесного и духовного уровней, перевода с одного языка на другой. Поэтому недостаточно называть его проектной деятельностью, он выполняет настоящую переводческую миссию, так как *объединяет в коммуникативные поля различные языки* – линейный язык дискурса, энергетический язык тела и структурный язык вещей. При этом дизайнер пользуется самыми неожиданными приемами и методами, включая также метод бриколажа (термин, введенный К. Леви-Стросом для обозначения специфики мифологического сознания). Бриколаж означает «мышление отскоком», или создание ментальных структур из совершенно разных материалов, в результате чего происходит сцепление вещей, кажущихся с рациональной точки зрения несовместимыми, но способных проявить свое родство с точки зрения инаонаучного, например, метафорического мышления.

Дизайн пробивает затвердевшую «скорлупу» артефактов искусства, занимаясь по- существу их «дез-артификацией», растворяя в среде и делая открытыми для всевозможных взаимодействий, а это означает, что прежние островки космически-континуального мышления теперь растут вширь, заполняя собой пространство вокруг себя. Но такие действия нельзя назвать «агрессией» со стороны дизайна, так как само искусство постмодерна идет ему навстречу. Появился особый жанр «функционального художественного произведения» (*usable artwork*), к которому приближаются наделенные значительной долей артистической фантазии и при этом минимумом функциональности произведения арт-дизайна. И, наконец, нельзя не упомянуть о таком важном событии, как появление искусства *среды* – энвайронмента.

Реди-мэйд, поп-арт, ленд-арт, арт-повера, минимал-арт, всевозможные инсталляции ломают рамку традиционного станкового искусства, выводят его в окружающее пространство, в среду, заполненную различного рода – арт-практиками. Как отмечают исследователи, такие акции, как хешпенинги и особенно перформансы воздействуют одновременно на все органы чувств человека, раскрепощают тело, реабилитируют психосоматику, предоставляя ей

возможность свободного проявления, подобно тому как это допускалось в древнем синкретическом ритуале, пока права тела не оказались репрессированы позднейшей нормативной культурой¹³.

В то время, когда художественное произведение представляло собой взятый в рамку космос целостного структурного континуального мышления, создававший контраст линейному дискретному миру, находящемуся за его пределами, оно оставалось единственным предметом внимания классической эстетики, совпадавшей по предмету и методам исследования с понятием философии искусства. Но в ситуации, когда эстетическое освоение среды из маргинальной практики превращается в одну из центральных, подобное определение становится устаревшим. В настоящее время происходит категорический пересмотр классической эстетики, обновление категорий, замена устаревших компонентов и сборка всего механизма на новых основаниях. В результате рождается альтернативная система дискурса, получившая название «энвайронментальной эстетики»¹⁴.

В отличие от восприятия станкового произведения эстетическое восприятие среды не может быть отстраненным, ведь субъект находится не вне, а внутри нее, в ситуации включенности, «ангажированности». Обживаясь в среде, человек создает из нее гипертекст, всегда разомкнутый и децентрированный, бродит по нему, как по лабиринту с бесконечным количеством боковых ходов и ответвлений, играет никогда не заканчивающийся спектакль в окружении подвижной и непрерывно меняющейся сценографии, чутко реагирующей на его действия. Современный средовой дизайн (в том числе психо- и арт-дизайн) как раз и ориентируется на то, чтобы создаваемые им вещи и арт-объекты могли трансформироваться в зависимости от чередующихся потребностей и даже просто настроений человека; часто они представляют собой образцы *non-finito*, рассчитанные на подключение к ним тела, которое должно их закончить, дополнить до целого. Эстетическая организация среды никогда не бывает законченной, затвердевшей, вот почему приходится говорить, что в ней образуется не эстетический объект, а живой эстетический паттерн, обволакивающий среду и обладающий динамичным, пульсирующим, подвижным характером.

Так как дизайнизация среды разворачивается на основе опыта живого телесного человека, вовлеченного в деятельность во всех своих чувственных модальностях, то в определенном смысле она воспроизводит опыт «доисторического» состояния искусства, представлявшего собой сплошной энергетический поток духовно-телес-

¹³ Корневище О.А. Книга неклассической эстетики. М., 1999; Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000; Савчук В.В. Что исполняет перформанс? // Феномен артистизма в современном искусстве. М., 2008.

¹⁴ Berleant A. The aesthetics of Environment. Philadelphia, 1992; Carlson A. Aesthetics and Engagement // British Journal of Aesthetics, 1993, № 33/3, July.

ных практик, лишь много позже дифференцировавшийся на автономные формы различных художественных видов. В связи с тем, что интеграция психосоматических способностей человека получила в психологии название синестезии, энвайронментальная эстетика, занимающаяся исследованием протекания эстетических процессов в среде, должна именоваться *синестетикой*.

УСТАЛОСТЬ ОТ ЦЕНТРИРОВАННОЙ СТРУКТУРНОСТИ

При переходе к постиндустриальному обществу существенные метаморфозы происходят также с пространством жизнеобитания человека. Исторически люди обладали двумя типами жилищ – одни представляли собой недвижимость, другие – мобильные. Последний тип принадлежит номадической культуре, для которой из-за отсутствия в ней городов присуща практика детерриторизации: пренебрежение законом неприкосновенности государственных границ, пересечение любых рубежей, отсутствие деления на внутреннее – свое и внешнее – чужое пространство, бесконечное перемещение по земным поверхностям со сменяемыми ландшафтами или скольжение по глади водных просторов (народы моря, ставшие пиратами, викинги). Архетипом дома для людей этой эпохи был круг или овал – круглая в плане переносная юрта или каплевидная форма корабля. Такая форма в наибольшей мере соответствует органике природы и космоса, где все стремится к обтекаемым конфигурациям.

В аграрных цивилизациях возникает крепкая прямоугольная форма дома, как будто нарочно противопоставившая себя окружающим стихиям воздуха и воды. Дом врастает корнями в почву и своей неподвижностью (недвижностью) демонстрирует преданность его обитателей своей земле, ставшей для них священной, своему родному месту. Такому дому (в собирательном смысле) суждено было простоять века, просуществовать в течение нескольких цивилизаций – аграрной, аграрно-ремесленной (античной) и новоевропейской – индустриальной.

Ситуация меняется при переходе к цивилизации информационной, где наблюдается *воскрешение идеологии номадизма* как в философии, так и в архитектуре. Для постмодернистской философии типична трактовка пространства как децентрированного, открытого для движения и перемещений энергетических потоков. Такая трактовка противоположна традиционному для европейской культуры центрированному сознанию. В центрированном сознании главное – внутреннее пространство (любой структуры – текста, земли, жилища и т.д), внешнее же ему чуждо. Как утверждают Ж. Делез и Ф. Гваттари¹⁵, «домовитое» европейское мироощущение было всегда (кон)центрировано на своей территории, ориенти-

¹⁵ Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия. СПб., 1998; Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007.

ровано на собственную землю, считающуюся сакральным центром вселенной посреди всех других, чужих миров, которые не значимы, которыми можно пренебречь. История писалась с точки зрения людей, ведущих оседлый образ жизни, не понимающих кочевников, ибо у тех нет «своей» земли, как и противоположной ей – «чужой». Осуществляя детерриторизацию, пересекая границы, номады творили интеграцию пространств, смешение культур, осуществляя таким образом межкультурную коммуникацию, хотя и жестокими средствами, но, видимо, необходимую для исторического развития.

Европейская цивилизация устала от собственной сконцентрированности на центре, на структурности, считают Ж. Делез и Ф. Гваттари. Вспышки номадизма не раз случались в ней и в прошлом – достаточно назвать крестовые походы, когда чуть ли не вся Европа двинулась на Восток, или вспомнить переселение на Запад, за океан, последовавшее после географических открытий. Так что номадологический проект с его устранением центра и превращением структуры в ризому был подготовлен исторически, и не следует удивляться, что современная эпоха отчетливо проявляет тяготение к номадизму. Децентризм подразумевает понимание пространства как лишённого центра, как открытого поля бесконечного рассеяния не встречающих препятствий сил, как территории, лишённой границ, наконец, децентризм не приемлет разделения на «внутреннее» и «внешнее», так же как и разности в оценках «своего» и «чужого»¹⁶.

Подобные идеи проникают в архитектурное сознание и практику современности. Города заполняются сооружениями, монтаж и демонтаж которых может занять всего несколько дней. Они монтируются из пластика и стекла или других материалов, не претендующих на долговечность. В этом смысле что-то роднит их с юртами и вигвамами народов-охотников и номадов. Можно подумать, что новые города готовы в любой момент сдвинуться с места и начать жить заново на другой территории. Но и в старых городах непрерывное обновление городского пространства происходит так быстро, что возникает впечатление, что они обладают перманентно «ползучей» природой. Так, А. Генис заметил странный феномен: прожив несколько десятилетий на одном месте, он почувствовал, что как будто переехал в другой город – это передвинулся сам многоликий динамичный Нью-Йорк¹⁷.

Если раньше области архитектуры и дизайна распределялись примерно таким образом: архитекторы занимались недвижимостью, т.е. ставили сооружения «на века», создавая новый геологический рукотворный ландшафт, а на долю дизайна оставалось все остальное – городская архитектура малых форм, наземный и водный транспорт и, конечно, мир вещей, то теперь дизайн посягнул и на сам домен архитектуры. Архитектура перестает быть архитек-

¹⁶ Делез Ж. Логика смысла. М., 1997; Делез Ж., Гваттари Ф. Указ. соч.

¹⁷ Генис А. Указ. соч.

тоничной и становится все более и более био- и зооморфной: конструкции из разнообразных оболочек, напоминающих органические образования, способны менять очертания при взаимодействии с происходящими в них процессами жизнедеятельности, парить и плавать в воздушных и водных стихиях¹⁸.

По мнению П. Вирильо, городское пространство – уже больше не архитектурная среда в старом смысле с ее каменным каркасом и заполняющей его тканью малых архитектурных форм. Современный город стремительно превращается в мета-город, в систему городских агломераций, а его коммуникативное пространство – в виртуальное пространство, в инфосреду¹⁹. Уже не реальное, а *виртуальное пространство города*, существующее поверх его обитаемой среды, становится все более и более значимым, ибо в него стягиваются основные социокультурные процессы, происходящие в современном глобализирующемся мировом сообществе.

¹⁸ Добрицына И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. М., 2004.

¹⁹ Вирильо П. Информационная бомба. М., 2002; Он же. Машина зрения. СПб., 2004.

Д.Н. Замятин

ЛОКАЛЬНЫЕ МИФЫ: МОДЕРН И ГЕОГРАФИЧЕСКОЕ ВООБРАЖЕНИЕ

ЛОКАЛЬНЫЕ МИФЫ В ЭПОХУ МОДЕРНА

Эпоха модерна – время радикального слома, решающих трансформаций представлений о земном пространстве¹. Не вдаваясь в подробную характеристику самого модерна², следует, в первую очередь, отметить, что беспрецедентные для любых человеческих историй географические открытия XV–XX вв. стали не просто уничтожением, «закрытием» практически всех «terra incognita», но и предпосылкой для мультиплицированного развития ранее не возможных, или же слабо представимых образов пространства³. Эта уникальная когнитивная ситуация с феноменологической точки зрения являлась, а до некоторой степени является и до сих пор, «источником» и в то же время условием порождения все новых и новых способов представления, репрезентаций земного пространства, которые сами по себе также становятся все более и более пространственными, образно-географическими⁴.

Локальные мифы, будучи одним из устойчивых типов пространственных представлений на протяжении, по крайней мере, всех известных письменных историй⁵, претерпевают в эпоху модер-

¹ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М., 2003.

² См.: Козловски П. Миф о Модерне. М., 2002; Хабермас Ю. Философский дискурс о Модерне. М., 2003.

³ Шмит К. Номос Земли в праве народов *jus publicum europaeum*. СПб., 2008; Слотердайк П. Сферы. Макросферология. II. Глобусы. СПб., 2007.

⁴ Замятин Д.Н. Культура и пространство: Моделирование географических образов. М., 2006.

⁵ См., например: Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994; Он же. Космос и история: Избранные работы. М., 1987; Он же. Аспекты мифа. М., 2000; Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1985; Кэмпбелл Дж. Мифический образ. М., 2002; Хьюбнер К. Истина мифа. М., 1996; Барт Р. Мифологии. М., 2000; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976; Неклюдов С. Структура и функции мифа // Мифы и мифология в современной России. М., 2000; Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004; Торшилов Д.О. Античная мифография: Миф и единство действия. СПб., 1999; Фадеева Т.М. Крым в сакральном пространстве: История, символы, легенды. Симферополь, 2000; Абашев В.В. Пермь как центр мира. Из очерков локальной мифологии // Новое литературное обозрение, 2000, № 6; Так же: Митин И.И. Комплексные географические характеристики. Множественные реальности мест и семиозис пространственных мифов. Смоленск, 2004.

на столь существенные системно-структурные изменения, что оказываются не только вполне традиционными ментальными нарративами, описывающими и характеризующими определенные места и территории, но и принципиально, жизненно, экзистенциально важными компонентами видения не только прошлого и настоящего, а также и будущего – будущее начинает как бы закрепляться, «фиксироваться» соответствующими легендарными событиями и историями, уверенно проецируемыми в пространство еще не сбывшегося, не состоявшегося, однако весьма возможного и желательного. Если понимать под локальными мифами систему специфических устойчивых нарративов, распространенных на определенной территории, характерных для соответствующих локальных и региональных сообществ и достаточно регулярно воспроизводимых ими как для внутренних социокультурных потребностей, так и в ходе целенаправленных репрезентаций, адресованных внешнему миру, то основную суть когнитивных изменений, происходящих с локальными мифами и в них самих в эпоху модерна, в их самом первоначальном и грубом виде, можно свести к наглядным ментальным преобразованиям пространственной онтологии локальных мифов, их условных хтонических оснований⁶. Иначе говоря, пространство локальных мифов начинает быстро расширяться не возможными ранее темпами – не в смысле хорошо известной специалистам (филологам, искусствоведам, культурологам, психологам, историкам, этнологам, географам) повторяемости базовых архетипических сюжетов, воспроизводящихся в совершенно разных цивилизациях и культурах и на сильно удаленных друг от друга территориях, в совершенно различных порой природных и культурных ландшафтах⁷, а в смысле их семантической и образной экспансии в ранее не достижимой для них области ментальной и материальной жизни региональных сообществ.

В эпоху модерна происходит переход от собственно локальных мифов к мифам транслокальным, или панлокальным, т.е. 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,

⁶ *McLean S. Touching Death: Tellurian Seduction and Spaces of Memory in Famine Ireland // Culture, Space and Representation. A special issue of the Irish Journal of Anthropology. 1999. Vol. 4; Crouch D. Spatialities & the Feeling of Doing // Social & Cultural Geography. 2001. Vol. 2. No. 1; Замятин Д. Пришествие геократии. Евразия как образ, символ и проект российской цивилизации // Независимая газета. 2008. 23.07.*

⁷ См., например: *Левин-Строс К. Структурная антропология. М., 1985; Кэмпбелл Дж. Мифический образ. М., 2002.*

пограничные, или метагеографические⁸. Этот переход растягивается, по-видимому, на весь приблизительно выделяемый период модерна, однако только в XIX в., по мере быстрого расширения колониальных европейских империй, начинается и географическая экспансия подобных локально-мифологических трансформаций, ведущая к появлению очень интересных гибридных, «креолизованных» ментальных образований. Другими словами, начинает работать принципиально иное, чем до сих пор, географическое воображение, основанное, с одной стороны, на включении, переработке, усвоении, преобразовании туземных, аборигенных мифов в рамках картины мира условного европейского сознания⁹, а с другой стороны, ориентированное на производство, сотворение, очевидно, новых локальных мифов, призванных как-то объяснить, рассказать, описать известный культурный и цивилизационный шок европейского колонизатора, культуртрегера, исследователя, художника, писателя перед совершенно иными когнитивными и онтологическими установками наблюдаемых и разрушаемых ими автохтонных сообществ¹⁰.

ЦИВИЛИЗАЦИИ МОДЕРНА И ЛОКАЛЬНЫЕ МИФОЛОГИИ. ПРОБЛЕМА ЦИВИЛИЗАЦИОННОЙ АУТЕНТИЧНОСТИ

Ранний и развитый модерн, несомненно, способствовал формированию и оформлению (в рамках «высокой культуры») локальных мифов – сначала чаще всего в романтических обработках народного фольклора (это характерно для европейского модерна уже

⁸ Замятин Д.Н. Метагеография: Пространство образов и образы пространства. М., 2004. Ср.: Manguel A., Guadalupi G. The Dictionary of Imaginary Places. The Newly Updated and Expanded Classic. L., 1999.

⁹ Косвенными признаками такой социокультурной ситуации можно считать увлечение ряда значительных европейских художников искусством Востока, Африки, Дальнего Востока (Китая, Японии), островов Тихого океана), начиная примерно с середины XIX в. Характерные примеры: стиль «шинуазри» во французском искусстве; творчество Поля Гогена. См. также: Фшшман О.А. Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). СПб., 2003.

¹⁰ Классический пример – творчество английского писателя Джозефа Конрада (особенно – повесть «Сердце тьмы» и роман «Лорд Джим»). Параллельная «жесткая» сциентистская версия подобного мифотворчества на границе эпох Модерна и Постмодерна принадлежит Э. Саиду, чьи работы стали концептуальным основанием для развития целой школы постколониалистских исследований; см.: Сауг Э. Ориентализм. Западные концепции Востока. М., 2006. Более приемлемая, «мягкая» сциентистская версия для разработки соответствующих локально-мифологических концепций создана Б. Андерсоном, см.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М., 2001.

в конце XVIII – начале XIX в.)¹¹, однако в эпоху позднего модерна функциональная роль географических/локальных мифов изменяется: они призваны теперь не только способствовать развитию национального воображения и национальной идентичности, но и как бы поддерживать весь комплекс цивилизационных «установок» и практик, воспроизводимых всеми возможными для индустриальной эпохи средствами¹². Нетрудно показать, что, как и географические образы, локальные мифы в период цивилизационных напряжений и «надломов» становятся амбивалентными, неоднозначными, как бы чересчур содержательно мощными и в то же время не совсем понятными – указывая в ментальном плане на определенные цивилизационные «прорехи» и «лакуны». Было бы, тем не менее, слишком просто сводить функциональную роль локальных мифов к некоей цивилизационной «лакмусовой бумажке», частному цивилизационному индикатору. На наш взгляд, любая достаточно хорошо репрезентирующая себя цивилизация – по крайней мере, в рамках модерна и постмодерна – мыслит себя, в известной степени, самодовлеющим мифом, чье реальное («физико-географическое») пространство трансформируется в сложный образно-географический комплекс, irradiрующий, излучающий вовне, в свою очередь, пучок локальных мифов, становящихся транслокальными, или панлокальными¹³. Это не значит, конечно, что при целенаправленном или интуитивном, неосознанном культивировании локальных мифов не используются общеизвестные еще в эпоху древних цивилизаций мифологические сюжеты-архетипы (мифы о спасении, мифы основания, мифы о вечном возвращении и т.д.)¹⁴. Содержательная суть геомифологических процессов позднего модерна, а затем, в некоторой степени, и постмодерна, заключается во «вставлении», размещении в некие, уже как бы заранее данные цивилизационные контексты определенных локальных мифов, играющих затем ключевые роли как признаки и неотъемлемые атрибуты цивилизации-как-уникальности в историческом времени и географическом пространстве. Иначе говоря, цивилизации-образы модерна и постмодерна немислимы без локально-мифологического компонента,

¹¹ См.: Романтизм. Вечное странствие. М., 2005.

¹² См., например, о роли локального политического мифа луга Рютли в становлении национального самосознания швейцарцев: *Петров И.* Очерки истории Швейцарии. Б.м., 2006. С. 458–478; 659–670. Ср.: *Murrey J.A.* Mythmakers of the West: Shaping America's Imagination. Northland Publishing, 2001; *Bell D.S.A.* Mythscapes: Memory, Mythology, and National Identity // *British Journal of Sociology*. 2003. Vol. 54. No. 1.

¹³ См., например: Миф Европы в литературе Польши и России. М., 2004.

¹⁴ *Желева-Мартинс Виана Д.* Топогенезис города: Семантика мифа о происхождении // Семиотика пространства: Сб. науч. тр. Межд. ассоц. семиотики пространства / Под ред. А.А. Барабанова. Екатеринбург, 1999.

обеспечивающего в феноменологическом и нарративном аспектах воспроизводство и постоянное расширение ментальных ареалов цивилизационной аутентичности.

КОГНИТИВНАЯ МОДЕЛЬ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В ЛОКАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

С тем чтобы более подробно и глубоко разобраться с содержательными изменениями, привносимыми эпохой модерна во взаимодействие локальных мифов и географического воображения, попытаемся выяснить и описать в первом приближении базовые когнитивные контексты¹⁵, в которых происходит «сцепка», взаимопроникновение изучаемых концептов. Естественно, что данная исследовательская попытка может быть позиционирована как вполне постмодернистская, находящаяся как бы вне конституируемого объекта изучения. В то же время – что отвечает условиям постмодернистского анализа и критики – я полагаю, что в рамках настоящего текста может быть – сознательно или бессознательно – создан или разработан своего рода *локальный миф о локальных мифах*.

Если структурировать в ментальном отношении основные понятия, описывающие образы пространства, производимые и поддерживаемые человеческими сообществами различных иерархических уровней, разного цивилизационного происхождения и локализации, то можно выделить на условной вертикальной оси, направленной вверх (внизу – бессознательное, вверху – сознание), четыре слоя-страты, образующие треугольник (или пирамиду, если строить трехмерную схему), размещенный своим основанием на горизонтали. Нижняя, самая протяженная по горизонтали страта, как бы утопающая в бессознательном – это географические образы; на ней, немного выше, располагается «локально-мифологическая» страта, менее протяженная; еще выше, ближе к уровню некоего идеального сознания – страта региональной идентичности; наконец, на самом верху, «колпачок» этого треугольника образов пространства – культурные ландшафты, находящиеся ближе всего, в силу своей доминирующей визуальности, к сознательным репрезентациям и интерпретациям различных локальных сообществ и

¹⁵ О когнитивно-географических контекстах см.: *Замятина Н.Ю.* Когнитивные пространственные сочетания как предмет географических исследований // Известия РАН. Сер. геогр. 2002. № 5; *Она же.* Когнитивно-географический контекст как модель соотношений географических образов (на примере анализа текстов официальных сайтов субъектов РФ) // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. М., 2006. Вып. 3.

их отдельных представителей¹⁶. Понятно, что возможны и другие варианты схем, описывающие подобные соотношения указанных понятий. Здесь важно, однако, подчеркнуть, что, с одной стороны, всевозможные порождения оригинальных локальных или региональных мифов во многом базируются именно на географическом воображении, причем процесс разработки, оформления локального мифа представляет собой, по всей видимости, «полусознательную» или «полубессознательную» когнитивную «вытяжку» из определенных географических образов, являющихся неким «пластом бессознательного» для данной территории или места. Скорее всего, онтологическая проблема взаимодействия географических образов и локальных мифов – если пытаться интерпретировать описанную выше схему – состоит в том, как из условного образно-географического «месива», не предполагающего каких-либо логически подобных последовательностей (пространственность здесь проявляется как наличие, насущность пространств, чьи образы не нуждаются ни в соотносительности, ни в иерархии, ни в ориентации/направлении), попытаться сформировать некоторые образно-географические «цепочки» в их предположительной (возможно, и не очень правдоподобной) последовательности, а затем, параллельно им, соотносясь с ними, попытаться рассказать вполне конкретную локальную историю, чье содержание может быть мифологичным¹⁷. Иначе говоря, при переходе от географических образов к локальным мифам и мифологиям должен произойти ментальный сдвиг, смещение – всякий локальный миф создается как разрыв между рядоположенными географическими образами, как когнитивное заполнение образно-географической лакуны соответствующим легендарным, сказочным, фольклорным нарративом.

Если продолжить первичную интерпретацию предложенной выше ментальной схемы образов пространства, сосредоточившись на позиционировании в ее рамках локальных мифов, то стоит

¹⁶ Важно отметить, что для репрезентации всех выделенных уровней модели необходимо изучение локальных текстов; см., например: *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995; *Русская провинция: миф–текст–реальность* / Сост. А.Ф. Белоусов и Т.В. Цивьян. М., СПб., 2000; *Кривонос В.Ш.* Гоголь: миф провинциального города // *Провинция как реальность и объект осмысления.* Тверь, 2001; *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000; *Люсый А.П.* Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003; *Геопанорама русской культуры: Провинция и её локальные тексты* / Отв. Ред. Л.О. Зайонц; Сост. В.В. Абашев, А.Ф. Белоусов, Т.В. Цивьян. М., 2004.

¹⁷ См. также: *Замятин Д.Н.* Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // *Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах.* М., 2005. Вып. 2.

обратить внимание, что, очевидно, локальные мифы и целые локальные мифологии могут быть базой для развития соответствующих региональных идентичностей¹⁸. Ясно, что и в этом случае, при перемещении в сторону более осознанных, более «репрезентативных» образов пространства, должен происходить определенный ментальный сдвиг. На наш взгляд, он может заключаться в «неожиданных» – исходя из непосредственного содержания самих локальных мифов – образно-логических и часто весьма упрощенных трактовках этих историй, определяемых современными региональными политическими, социокультурными, экономическими контекстами и обстановками. Другими словами, региональные идентичности, формируемые конкретными целенаправленными событиями и манифестациями (установка мемориального знака или памятника, городское празднество, восстановление старого или строительство нового храма, интервью регионального политического или культурного деятеля в местной прессе и т.д.), с одной стороны, как бы выпрямяют локальные мифы в когнитивном отношении, ставя их «на службу» конкретным локальным и региональным сообществам, а с другой стороны, само существование, воспроизводство и развитие региональных идентичностей, по-видимому, невозможно без выявления, реконструкции или деконструкции старых, хорошо закрепленных в региональном сознании мифов, и основания и разработки новых локальных мифов, часть которых может постепенно укрепиться в региональном сознании, а часть – оказавшись слабо соответствовавшей местным географическим образам-архетипам и действительным потребностям поддержания региональной идентичности – практически исчезнуть.

ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ГЕНЕЗИСА И РАЗВИТИЯ ЛОКАЛЬНЫХ МИФОВ

Как может быть структурирован локальный миф, как он может быть определен собственно местом, которым он локализуется, ограничивается и даже «рассказывается»? Иначе говоря, как проис-

¹⁸ Daniels S. Place and Geographical Imagination // *Geography*, 1992, No. 4 (337); *Studying Cultural Landscapes* / Ed. By I. Robertson and P. Richards. N.Y., 2003; Центр и региональные идентичности в России / Под ред. В. Гельмана и Т. Хепфа. СПб.; М., 2003; *Груздов Е.В., Свешников А.В.* Словарь мифологии Омска // Пятые Омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как событие». Матер. республиканской науч. конф. Омск, 2005; Музейная Долина / Рук. проекта И. Сорокин. [Б.м., б.г.]; Саратовское озеро: сакральная география. Мифопоэтический атлас. [Саратов], 2007; *Богомяков В.Г.* Региональная идентичность «земли тюменской». Екатеринбург, 2007; *Рахматуллин Р.* Москва – Рим. Новый счет семихолмия // НГ Ex Libris. 2002. 10 окт. С. 4–5; Он же. Две Москвы, или Метафизика столицы. М., 2008, и др.

ходит локализация мифа, рождающегося в то же время из «духа места»? Здесь мы должны попытаться проследить некоторые онтологические основания генезиса и развития локальных мифов.

Нет сомнения, что первичные архаичные локальные мифы творились посредством практически тотальной сакрализации окружающего пространства и, соответственно, репрезентирующих его сакральных мест, что многократно описано исследователями первобытных, древних и средневековых мифологий¹⁹. Функционирование и нарративная поддержка однажды созданных локальных мифов осуществлялись благодаря строго регламентированным местным сакральным ритуалам и обрядам; профанные мифы практически отсутствовали или же не имели общественно значимых репрезентаций. Достаточно сложные и неоднозначные локально-мифологические конструкции и конфигурации относятся уже к периоду модерна, когда жизнь многочисленных локальных и региональных сообществ стала определяться не только сакральными, но и профанными локальными мифами, создаваемыми как на основе фольклора, так и на базе быстро развивавшихся светских литератур и искусств. Вместе с тем было бы чересчур прямолинейно целиком отделять профанные локальные мифы от сакральных, поскольку один и тот же сюжет – зачастую фольклорный или чисто религиозный – мог служить как тем, так и другим. Суть происходивших принципиальных трансформаций заключалась, с одной стороны, в изменениях соотношений различных способов репрезентаций архетипических локальных мифов (уменьшение роли сакральных ритуалов и обрядов, повышение роли светских институций – изданий художественных произведений и фольклорных записей; органов местного и регионального управления, явно или косвенно поддерживающих те или иные вполне профанные или даже «языческие» с точки зрения служителей церкви мифы); с другой стороны, привычные материальные способы репрезентации сакрального мифа – например, установка скульптуры почитаемого местного святого, строительство храма или же памятного монумента в честь произошедшего в данном месте чуда – могли с не меньшим успехом использоваться для фиксации и закрепления профанного мифа (например, установка памятника фольклорному герою или же героям литературного произведения, описывающего конкретное место, наконец, создание местного музея, посвященного этим героям и событиям, наименование улицы и т.п.)²⁰. Другое дело, что профанные локальные мифы, так или иначе, со временем не

¹⁹ *Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994; *Он же.* Космос и история: Избранные работы. М., 1987; *Он же.* Аспекты мифа. М., 2000; *Хьюбнер К.* Истина мифа. М., 1996; *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М., 1976, и др.

²⁰ См., напр.: *Равинский Д.К.* Городская мифология // Современный городской фольклор. М., 2003; *Лурье В.Ф.* Памятник в городе: Ритуально-мифологический контекст // Там же.

могут избежать частичных, фрагментарных, а иногда и очень значительных сакральных репрезентаций и интерпретаций, связанных, например, с ролью какой-либо выдающейся личности в развитии определенного региона или места.

Однако главная онтологическая проблема локальных мифологий эпохи модерна заключается даже не в этом, а в том, что возникает очень неоднородное, сильно стратифицированное, «рельефное» пространство сосуществующих сакральных и профанных локальных мифов, почти не «стыкующихся» друг с другом с точки зрения традиционных телеологических установок и дискурсов. Здесь важно отметить, что речь идет не просто о вполне понятных содержательных и сюжетных противоречиях между различными сакральными и профанными мифами, но об онтологических расхождениях и «разбеганиях» практически любых более или менее похожих по сюжету и содержанию локальных мифов – будь они сакральные или профанные²¹. Знаменитый леви-стросовский «бриколаж» становится почти не пригодным при попытках интерпретации многих современных архетипических локальных мифов в силу их сверх- или гиперлокализации – определенное место благодаря сильнейшей мифологической «возгонке» становится как бы единственным, олицетворяющим все пространство в его тотальной неразрывности, континуальности и целостности – несмотря на иногда совершенно очевидную простоту, исходную географическую распространенность и банальность исходного архетипического мифологического нарратива²². Локальные мифологии модерна образуют бесчисленное множество разбегающихся пространств-галактик расширяющегося и в то же время тем самым упорядочивающегося географического воображения; локально-мифологические пространства не создают единого метапространства, однако способствуют развитию все новых и новых семантик возможных миров, в свою очередь продуцирующих последовательности мультипликативных образно-географических дискурсов (например, современный жанр фэнтези, киберпространства и различные виртуальные пространства, моделируемые кино, видео, Интернетом и т.д.).

МЕСТО КАК МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ

Как действует локальный миф? Нас здесь интересует не собственно социологические или культурологические основания подобного действия, и не какие-либо конкретные социальные, политические, культурные, экономические последствия локально-мифологических построений на жизнь региональных сообществ. Проще говоря, мы

²¹ Ср.: Барт Р. Мифологии. М., 2000; Он же. Империя знаков. М., 2004.

²² Ср.: Кэмпбелл Дж. Указ. соч.

хотим исследовать место, взятое в его онтологическом срезе, как определенное мифологическое событие²³.

Понятно, что практически всякий локальный миф в разворачивании своего сюжета опирается на конкретные топонимы и географические реалии, могущие в то же время быть вполне «туманными» и «мало реальными»²⁴. Тем не менее, такая топонимическая установка в мифологическом действии и действовании является очень важной, поскольку именно она, в конце концов, обеспечивает нахождение некоего вполне реального места, территории, «ответственной» за поддержание данного мифа²⁵. Но что происходит дальше? Пытаясь обойти чисто социологические объяснения, попробуем проследить условный онтологический «механизм» глубинной локализации мифа.

Территории, места не существует без поддерживающего и «объясняющего» его существования мифа или совокупности, системы мифов. Иначе говоря, именно географическое воображение, взятое в его феноменологически-нарративном контексте, обеспечивает в

²³ Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 101–113; Он же. Искусство и пространство // Он же. Время и бытие. М., 1993. С. 312–316; Башляр Г. Поэтика пространства // Он же. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 5–213; Нанси Ж.-Л. О событии // Философия Мартина Хайдеггера и современность. М., 1991. С. 91–102; Он же. Corpus. М., 1999; Погорога В.А. Erectio. Геология языка и философствование Хайдеггера // Там же. С. 101–121; Он же. Выражение и смысл: Ландшафтные миры философии. М., 1995; См. также: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995; Он же. О понятии места, его внутренних связях, его контексте (значение, смысл, этимология) // Язык культуры: семантика и грамматика. М., 2004. С. 12–107.

²⁴ Ср.: Bishop P. Residence on Earth: Anima Mundi and a Sense of Geographical 'Belonging' // *Ecumene. A journal of environment, culture, meaning*. 1994. Vol. 1. № 1.

²⁵ Цивьян Т.В. Движение и путь в балканской картине мира. Исследования по структуре текста. М., 1999; Она же. «Рассказали страшное, дали точный адрес...» (к мифологической топографии Москвы) // Лотмановский сборник. Т. 2 / Сост. Е.В. Пермяков. М., 1997. С. 599–615; Она же. Семиотические путешествия. М., 2001; Русская провинция: миф-текст-реальность / Сост. А.Ф. Белоусов и Т.В. Цивьян. М., СПб., 2000; Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. 2-е изд., расшир. и доп. М., 2008; Подюков И.А. Современное городское топонимическое творчество // Современный городской фольклор. М., 2003. С. 460–477; Клубков П.А., Лурье В.Ф. Разговорные топонимы как явление фольклора // Там же.; Дубровина С.Ю. Микротопонимика Тамбова // Там же. С. 477–487 и др. Крайне важен в данном контексте опыт таких русских писателей, как Александр Чаянов и Михаил Булгаков (Булгаков многим в образном локально-мифологическом отношении обязан именно Чаянову, который, пожалуй, первым сумел в своих московских повестях художественно выразить «дух места» с помощью стилизованных «под XVIII век» страшных историй).

итоге реальную географию и топографию региона²⁶. Можно при этом довольствоваться простой локально-мифологической «формулой», утверждая, что место плюс (мифологическое) событие есть со-бытие места. Здесь могут быть введены условные когнитивные поправки на мифологичность или легендарность самого события, не подтверждаемого строгими историческими фактами (или, наоборот, хорошо подтверждаемого), однако не эти поправки определяют, по сути, действенность локальных мифов.

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 мира²⁷. 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»²⁸. Но, так или иначе, локальный миф означает своего рода двойное онтологическое послание, предполагающее «разрыв» пространства, казавшегося до того однородным, бесконечно протяженным и однообразным, «складки» или «края» которого 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 подобного ментального «запечатывания». Нетрудно понять также, что этот мир, отмечаемый непрерывными и параллельными «отпечатками» бесчисленных мест, становится в своем непреходящем и постоянно отодвигаемом

²⁶ Ср.: *Теребихин Н.М.* Сакральная география Русского Севера. Архангельск, 1993; *Он же.* Метафизика Севера. Архангельск, 2004; *Рахматуллин Р.* Две Москвы...

²⁷ Об архаических и ранне-модерных основаниях сакрально-географического центрирования мира, сопровождаемого соответствующими локальными мифами, см.: *Генон Р.* Избранные сочинения: Царство количества и знаменья времени. Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте. М., 2003; *Он же.* Символика креста. М., 2004.

²⁸ См. также многочисленные паранаучные исследования, тексты и книги, посвященные сакральным местам, уфологии и современным мифам различных регионов России; в качестве примера: *Павлович И., Ратник О.* Миражи над Жигулями (Современные мифы Поволжья: загадки, поиски, гипотезы). Самара, 2002; *Гаврилов Л.Г., Чернобров В.А., Климов В.А.* Подмосковье: Феномены, аномалии, чудеса. Путеводитель. М., 2008; в более широком контексте: *Чернобров В.А.* Энциклопедия загадочных мест мира. М., 2005.

результате центром самого себя, центром любого транслокального сообщества, усваивающего и присваивающего очередной, может быть, поначалу чуждый локальный миф²⁹. Итак, 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 региона³⁰.

Локальный миф, представленный как онтологическое «откровение места», становится тем самым ахроничным и гетеротопичным³¹. В когнитивно-историческом плане подобный миф может фактически бесконечно распространяться как «вглубь» исторического времени, так и за его пределы, что означает не только всемерное проникновение в условное историческое будущее территории, но и выход в широкое метагеографическое пространство, онтология которого

²⁹ Ср.: *Замятин Д.Н.* Пространство как образ и транзакция: к становлению геономики // *Общественные науки и современность*, 2008, № 2.

³⁰ Весьма характерно и очень интересно в данной связи современное развитие локальных мифологий на Урале, прежде всего в художественной литературе и эссеистике (здесь в начале XXI в. были наиболее известны произведения Алексея Иванова и Ольги Славниковой); см. также: *Литовская М.А.* Проблема формирования региональной мифологии: проект П.П. Бажова // *Михаил Осоргин: Художник и журналист*. Пермь, 2006; *Абашев В.В.* «Какая древняя земля, какая дремучая история, какая неиссякаемая сила...»: геопэтика как основа геополитики // Там же; *Куличкина Г.В.* Пермь как миф и факт: по страницам мемуарной прозы М. Осоргина // Там же; *Литовская М.А.* Литературная борьба за определение статуса территории: Ольга Славникова – Алексей Иванов // *Литература Урала: история и современность*. Екатеринбург, 2006. Вып. 2; *Подлесных А.С.* Кама в художественном пространстве романа А. Иванова «Чердынь – княгиня гор» // Там же; *Соболева Е.Г.* Формирование мифа «Екатеринбург – третья столица» в текстах СМИ // Там же; *Николаева Н.Г.* «Земля Обетованная» – мифопоэтический образ Оренбургской губернии в «семейной хронике» С.Т. Аксакова // Там же; *Митрофанова Л.М.* Башкирский образ мира в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // *Литература Урала: история и современность*. Вып. 3. Том 2. Екатеринбург: УрО РАН; Изд. Дом «Союз писателей» 2007. С. 217–227; *Абашев В.В.* Урал в романе «Доктор Живаго», или Где находится Юрятин? // Там же. С. 242–250 и др.

³¹ О гетеротопиях см.: *Фуко М.* Другие пространства // *Он же. Интеллектуалы и власть*. Часть 3. Статьи и интервью. 1970–1984. М., 2006. С. 191–205; *Филлипов А.Ф.* Гетеротопология родных просторов // *Отечественные записки*, 2002, № 6 (7). С. 48–63; *Вахштайн В.С.* Темпоральные механизмы социальной организации пространства. Анализ резидентальной дифференциации // *Социологическое обозрение*, 2003, Т. 3, № 2; *Замятин Д.Н.* Гетеротопия. Материалы к словарю гуманитарной географии // *Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах*. Вып. 5. М., 2008.

предполагает и полагает «перетекание», замещение, преобразование одного места другим как необходимое условие метагеографической экспансии. Иными словами, локальный миф становится средством представить всякое место как Другое; в то же время (если можно говорить о времени локального мифа) любой локальный миф не может существовать, развиваться, функционировать без альтернативных для этого конкретного места, *других* локальных мифов, «обрамляющих» территорию как поле противоречивых, расходящихся и несовпадающих – содержательно и хронологически – нарративов.

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ И СЮЖЕТЫ ЛОКАЛЬНЫХ МИФОВ

Как бы то ни было, локальные мифологии практически всегда сохраняют свой «логос»; они подчиняются определенным нарративным правилам и ходам, обладают архетипическими сюжетами и структурами³². Подобные «правила игры» всегда имеют довольно ограниченное когнитивное значение; тем не менее, они помогают понять специфику первоначального разворачивания и «построения» метагеографического пространства, насыщенного локальными мифами и во многом «обязанного» именно им³³. Модерн в большой степени «смешал карты», перемешал многочисленные фрагменты сакральных и профанных локальных мифов, однако почти всегда можно все-таки реконструировать, воссоздать из этих мифологических обломков первозданные, вполне архетипические нарративы – естественно, чаще всего сакральные по своему происхождению.

Нетрудно понять, что в различного рода попытках классифицирования и типологизации сюжетов и структур локальных мифов пространственные основания и признаки могут быть одними из наиболее естественных и органичных. Это было отмечено уже первыми серьезными исследователями домодерных мифологий: само строение сакрального пространства по вертикали и горизонтали как бы диктует первичное деление локальных мифов на «вертикальные» и «горизонтальные»³⁴. Ясно, что «горизонтальные» локальные

³² Ср.: *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000; *Он же.* Русская сказка. Л., 1984; *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985; *Кэмпбелл Дж.* Мифический образ. М., 2002; Характерно также, что вполне локальный миф о русских пространствах оказалось возможным представить как архетипический нарратив, составленный из фрагментов различных текстов: Пространства России: Хрестоматия по географии России. Образ страны / Авт.-сост. Д.Н. Замятин, А.Н. Замятин. М., 1994.

³³ Ср.: *Григорьева Е.* Пространство и время Петербурга с точки зрения микромифологии // *Sign System Studies* (Труды по знаковым системам). Vol. 26. Tartu, 1998.

³⁴ *Элиаде М.* Космос и история: Избранные работы. М., 1987. С. 34–43.

мифы тяготели и тяготеют до сих пор, как правило, к жанру экстенсивных социальных утопий³⁵, тогда как «вертикальные» локальные мифы обращены, скорее, к доминирующему религиозному и параллельному сознанию, интенсифицирующему и воображающему внутренние, «огороженные», скрытые, интровертные пространства таинственного, страшного и сокровенного³⁶.

В свою очередь, это простейшее сакрально-пространственное деление локальных мифов может налагаться на вполне архетипическую классификацию локальных мифов с точки зрения их сакральной сюжетики. Здесь, не «изобретая велосипедов», можно по аналогии с более широкими мифологическими концепциями, выделить локальные мифы об основании (места, поселения, города)³⁷, о собственно сакральных местах (либо местах чудес и чудодейственных событий, либо местах страшных, демонических, заколдованных), наконец, эсхатологические локальные мифы (мифы о страшном или чудесном конце человека, племени, сообщества, города – о вознесении, спасении или успокоении)³⁸. В любом случае,

³⁵ Аунса Ф. Реконструкция утопии. Эссе. М., 1999; Чистов К.В. Русская народная утопия (генезис и функции социально-утопических легенд). СПб., 2003. С. 276–371; Криничная Н.А. Легенды о невидимом граде Китеже: контакты между мирами // Этнографическое обозрение, 2003, № 5. Пример современной версии, характерной для эпохи большевистской модернизации России – развитие и попытка реализации мифов города-сада (начата еще в дореволюционной России) и социалистического города (соцгорода), в известной мере переплывшихся друг с другом; см.: например: Сибирский сад – территория мечты: Сб. материалов регионального научно-художественного проекта Омск – Новокузнецк. 2002 год. Омск, 2004; Меерович М., Хмельницкий Д. Американские и немецкие архитекторы в борьбе за советскую индустриализацию // Вестник Евразии, 2006, № 1 (31). С. 92–124; Меерович М. Рождение и смерть города-сада: действующие лица и мотивы убийства // Там же, 2007, № 1.

³⁶ Элиаде М. Указ. соч. С. 145–172; ср.: Пелехацкая Н. Горит и показывает Москва (интервью с С. Неклюдовым, посвященное современному московскому фольклору и современным московским мифам) // Известия, 2004, № 117. 2.07. С. 11.

³⁷ См., например: Желева-Мартинс Виана Д. Указ. соч.; Nastopka K. Two Approaches to the Myth of City Foundation: Syntagmatic and paradigmatic // Sign System Studies (Труды по знаковым системам). Vol. 30.2. Tartu, 2002.

³⁸ См. в качестве примера: Толычова Т. Предания о Демидовых и демидовских заводах // Русский архив. 1878. Кн. 2; Гуськов С.А. К вопросу о систематизации легенд, былин и преданий на территории Елецкого края // История и культура Ельца и Елецкого уезда. Матер. Краевед. конф. Вып. 2. Елец, 1994; Слукин В. Загадки Невьянской башни // Отечество. Краеведческий альманах 2. М., 1991; Московские легенды, записанные Евгением Барановым / Сост., вступ. ст. и примеч. В. Боковой. М., 1993; Черная книга. Московская легенда. СПб., 2006; Орлиное гнездо (исторические очерки Л.П. Чекиной). Касимов, 1990; Грачева И. Касимов-город: были и предания. Рязань, 2004 и др.

сакральная сюжетика локальных мифов немислима и до сих пор вне вполне архаичных представлений и мифов о циклическом создании (сотворении) и разрушении мира³⁹ – эти процессы могут идти практически параллельно, позволяя, таким образом, выводить локальные мифы в пространства ахронического и всевозможных гетеротопий (одно и то же место может быть сакральным и профанным в разное время, быть источником совершенно различных и не соприкасающихся структурно- и сюжетно-локальных мифов).

Понятно, что Модерн, фрагментируя и перемешивая типологически различные локальные мифы, создает очень интересные «гибридные» локальные мифы, имеющие в своей основе сакральные сюжеты и облеченные в профанные оболочки и «упаковки». Так, миф гения места, оформившийся как вполне профанный и культурно влиятельный в течение XIX–XX в.⁴⁰, был изначально, как известно, сакральным и не имеющим, как правило, прямого отношения к каким-либо реальным людям – творческим личностям⁴¹. Другой характерный пример – миф русской усадьбы, в котором собственно профанное место начинает «обрастать» и даже «оборудоваться» различного рода парасакральными архетипическими нарративами (мотивы заброшенного, страшного, закодированного места, мифы о спасении, о подземных кладках и т.д.), становясь в итоге пространством спасительного пассаизма⁴². Интенсивное развитие разных

³⁹ Элиаде М. Указ. соч. С. 65 и сл.

⁴⁰ Вернон Ли. Италия: Genius loci. М., 1914; Муратов П.П. Образы Италии. М., 1993–1994; Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. М., 1991. Репринт; Левинтов А.Е. «Гений места» как градо- и регионообразующий фактор (неоклассический очерк) // Полюса и центры роста в региональном развитии: Сб. статей / Под ред. Ю.Г. Липеца. М., 1998; Вайль П. Гений места. М., 1999; Tuan Yi-Fu. Topophilia (a Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values). Minneapolis, 1976; Norberg-Schulz C. Genius loci. N. Y., 1980 и др.

⁴¹ Штаерман Е.М. Гений // Мифы народов мира. М., 1991. Т. 1. С. 272; Бартошек М. Римское право: (Понятия, термины, определения). М., 1989. С. 139–140; Торшилов Д.О. Античная мифография: миф и единство действия. СПб., 1999; Шайд Дж. Религия римлян. М., 2006; также: Замятин Д. Гений места. Материалы к словарю гуманитарной географии // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. Вып. 4. М., 2007. С. 271–273.

⁴² Щукин В. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе. Краков, 1997; Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. М., 2003. Сам образ пассаизма по отношению к русскому усадебному мифу оказалась одним из наиболее ярко выраженных в художественном отношении в произведениях Ивана Бунина, а в сфере искусствознания и эссеистики – в текстах Н.Н. Врангеля и А.Н. Греча (см.: Врангель Н.Н. Старые усадьбы. Очерки истории русской дворянской культуры. СПб., 1999; Греч А.Н. Венок усадьбам // Памятники отечества. Альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. М., 1994. Вып. 32.

подземных коммуникаций и сооружений, включая метрополитен, в эпоху индустриализации привело к появлению новых локальных мифов о хтонических ужасах и страхах – опять-таки уже в профаных упаковках; параллельное развитие высотного строительства, появление небоскребов, различных высотных зданий оживило интерес опять-таки к традиционным «вертикальным» локальным мифам, модернизируемым и приспособляемым к современным реалиям (включая жанр фэнтези в литературе и кино)⁴³; закат индустриализации, приведший к развитию типичных ландшафтов заброшенных промышленных зданий и сооружений, возродил мифопоэтику руин в довольно специфическом «угрюмом» варианте, процветавшую и культивировавшуюся до того, начиная с XVIII в., на фоне сельского садово-паркового ландшафта⁴⁴. В то же время, если говорить уже и о Постмодерне, то эпоха мультикультурализма и New Age оказывается очень толерантной и даже благоприятствующей, способствующей рождению локальных мифов, основанных на вполне архаичных культовых практиках (почитание конкретных природных ландшафтов, сакральных роц, вершин гор, горных перевалов, святых источников и т.д.)⁴⁵; эти локальные мифы встраиваются в очень контрастные им по содержанию повседневные ментальные практики и структуры – и этот образный «разнобой» становится органичным и даже иногда нормативным⁴⁶.

⁴³ Пелехацкая Н. Указ. соч. С. 11; Тайные тропы Царицына. Прогулки с краеведом Можаяевым // Большой город. 2004. 21.05.

⁴⁴ Зиммель Г. Руина // Он же. Избр. соч. Т. 2. М., 1996. С. 227–234; Ортега-и-Гассет Х. Камень и небо. М., 2000. С. 80–82; Шарль-Луи Клериссо, архитектор Екатерины Великой. Рисунки из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. СПб., 1997; Соколов Б.М. Язык садовых руин // *Arbor mundi / Мировое древо*, 2000, № 7; Юнгер Ф.Г. Итальянский, французский и английский парки // Он же. Запад и Восток: эссе. СПб., 2004; Панофский Э. Идеологические источники радиатора «ролс-ройса» // Певзнер Н. Указ. соч. С. 263–272; Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб., 1991. Ср.: Зельдмайр Х. Утрата середины. М., 2008. Мифопоэтика индустриальных руин хорошо показана, например, в фильме Андрея Тарковского «Сталкер».

⁴⁵ Подобное было характерно, например, для социокультурной жизни многих территорий Российской Федерации в конце XX – начале XXI в. – чаще всего национальных республик и округов (Удмуртии, Чувашии, Марий Эл, Республики Коми, Бурятии и т.д.); ср., например: Башаров И.П. Представления о духах-хозяевах местности у русского промыслового населения Восточного Прибайкалья // Народы и культуры Сибири. Взаимодействие как фактор формирования и модернизации. Вып. 2. Иркутск, 2003.

⁴⁶ См., например, великолепное издание – каталог выставки: Сибирский миф: голоса территорий. Образы и символы архаических культур в современном творчестве. Омск, 2005; в «сниженной» версии: Гетманский К. Борьба за святость. Буддисты и шаманы не поделили гору Хайыракан // Известия, 2004, 9.08, № 142. С. 8 (речь идет о территории Тувы).

Если задаться целью выделить наиболее важные для эпохи Модерна типологические локальные мифы, то к ним можно, с нашей точки зрения, отнести мифы об основании (селения, города) и сопутствующие им мифы о Центре мира (как инвариант – столичный миф)⁴⁷; мифы о связи с божественным, ориентированные на традиционные культовые и сакральные места; мифы о страшных, ужасных, заколдованных местах, имеющие четко выраженную сакральную вертикаль (включая традиционные мифы о кладках), как инвариант можно рассматривать миф руин и ландшафта руин; мифы об эсхатологическом конце и успокоении (сюда также можно отнести и мифы о чудесном спасении); наконец, мифы о затерянном мире, собирающие в той или иной степени мотивы всех предыдущих типологических мифов. Нетрудно заметить, что эпоха Модерна не внесла практически ничего нового в типологии локальных мифов, коренящиеся почти целиком в ментальных структурах традиционных домодерных культур и цивилизаций. Однако здесь обязательно нужно указать, что, во-первых, именно Модерн придал исключительно серьезное культурное и общественное значение локальным мифам, придав им, по сути, онтологический характер; во-вторых, в эпоху Модерна принципиально изменились сами когнитивно-географические и образно-географические контексты развития и функционирования локальных мифов – как уже отмечалось мной выше, существенно иным стало географическое воображение, благодаря чему локальные мифы стали восприниматься, воображаться, конструироваться и деконструироваться в рамках вполне целенаправленных актов сознания, вычленяемых из «потока времени» и стремящихся к оконтуриванию, фиксации оригинальных метагеографических пространств (это, в частности, ведет и к возможности специфического конструирования и модифицирования локальных мифов в прикладных областях человеческой деятельности – например, в маркетинге территорий и мест, социокультурном проектировании, образно-географическом проектировании, стратегическом планировании и брендинге территорий, региональном политологическом анализе и т.д.)⁴⁸.

⁴⁷ Хороший пример: *Абашев В.В.* Пермь как центр мира. Из очерков локальной мифологии // Новое литературное обозрение, 2000, № 6.

⁴⁸ *Малякин И.* Российская региональная мифология // Pro et Contra. 2000. Т. 5. № 1; *Митин И.* На пути к мифогеографии России: «игры с пространством» // Вестник Евразии, 2004, № 3; *Замятин Д.Н.* Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. М., 2005. Вып. 2; *Замятин Д.Н., Замятина Н.Ю.* Имиджевые ресурсы территории: идентификация, оценка, разработка и подготовка к продвижению имиджа // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. М., 2007. Вып. 4.

ЛОКАЛЬНЫЕ МИФЫ И ДИНАМИКА РОССИЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Российская цивилизация стала культивировать локальные мифы и включать их в состав «высокой культуры» сравнительно поздно по сравнению с европейской – их настоящее, а не эпизодическое проникновение в «толщу» семантически значимых цивилизационных репрезентаций относится уже к концу XIX – началу XX в. (наиболее известный пример – миф о граде Китеже, весьма популярный среди многих представителей русской культуры Серебряного века, совершавших паломничества к соответствующему сакральному месту⁴⁹). Эпоха сентиментализма в русской культуре и литературе, усиленная в образно-географическом отношении наличием культурно-ландшафтного каркаса в виде помещичьих и дворянских усадеб и ярко выраженная путевыми записками конца XVIII – первой трети XIX в., создала первоначальный образный фундамент для возможного развития локальных мифов и соответствующих им культурных регионализмов⁵⁰. Классическая русская литература как бы сразу перепрыгнула локальные мифологии и возможности плодотворного творческого развития регионализма, попав в геократическую «ловушку» возникшего по историческим меркам очень быстро, «внезапно», петербургского мифа. Хотя и Пушкин в «Капитанской дочке», и Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» фактически были близки к созданию географических образов, наиболее благоприятных и в то же время чрезвычайно важных для понимания генезиса локальных мифологий в русской культуре, однако сам образно-географический фон этих произведений явно тяготел, как ни странно, к Веку Просвещения, в рамках которого и локальным мифологиям, и культурным регионализмам еще не могло быть места, онтологической возможности помыслить, вообразить их еще не существовало⁵¹.

⁴⁹ Левандовский А.А. «Мистерия» на Светлояр-озере в восприятии интеллигенции // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов / Ред. Б. Гаспаров, Е. Евтухова, А. Осповат, М. фон Хаген. М., 1997; Криничная Н.А. Русская мифология. Мир образов фольклора. М., 2004.

⁵⁰ Шёгле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. М., 2004; Замятин Д.Н. Русская усадьба: ландшафт и образ // Вестник Евразии, 2006, № 1.

⁵¹ Характерно также, что, несмотря на серьезное присутствие знаково-символического «кавказского комплекса» в русской культуре – по крайней мере, уже с 1820-х гг. – полноценный и автономный кавказский миф в ее рамках так и не сформировался, оставшись на эмбриональном уровне экзотического «восточного» географического образа с постоянно воспроизводящимися романтическими культурными ассоциациями «кавказского пленника» (свидетельство непреходящего культурно-политического

Утверждение русской столицы в Петербурге было в известной степени единственно возможным цивилизационным «ва-банком», разом обеспечившим не только разворот к материальной стороне европейской цивилизации, не только возможность приобщиться к высотам европейской культуры, но и создавшим принципиально новую образно-географическую ситуацию, позволившую разработать образ России как европейской страны, а вместе с тем и значительной части ее территории (с чем, кстати, была связана и интересная история о передвижении официальной восточной границы Европы к Уралу⁵²). На исходе долгого для России цивилизационного Века Просвещения, окончившегося, видимо, уже в 1815 г., стало ясно, что цивилизационное видение/географическое воображение России из Петербурга обречено достигать максимум Урала, далее оно начинает «прокручиваться», повторяя одни и те же «европейские мелодии», мало объясняющие смысл зауральских пространств как истинно российских географических образов. В духе альтернативной/контрфактической истории можно было бы представить, что случилось бы с цивилизационной динамикой России, если бы русская столица была бы, например, перенесена в 1815 г. или чуть позже вновь в Москву или, в крайнем случае, в Нижний Новгород (как предполагал П.И. Пестель в «Русской правде»⁵³). Российская империя могла стать из петербургской, например, московской или нижегородской без всякого, по-видимому, ущерба для своего символически-имперского блеска, однако московская империя обрела бы, скорее всего, иное образно-географическое видение, другие геократические «механизмы»⁵⁴, позволяющие, возможно, вновь и

⁵¹ (окончание)

фронтира, не способствующего, как правило, созданию самостоятельных автохтонных образов и мифов; сами образы и мифы фронтира репрезентируются в высокой и массовой культуре чаще всего *post factum* – уже после того, как высшая фронтальная территория становится пространством оседлого и устойчивого мироустройства и мировоззрения). Ср.: *Яценко С.А.* Кавказ для России, Россия для Кавказа: Образы и реальность // *Россия как цивилизация: Устойчивое и изменчивое* / Отв. ред. И.Г. Яковенко. М., 2007. Другое дело – успешные культурные контакты и взаимодействия с небольшими цивилизационными лимитрофами Закавказья – такими, как Армения и Грузия; см., например: *Никольская Т.* «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000.

⁵² *Бассин М.* Россия между Европой и Азией: Идеологическое конструирование географического пространства // *Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет: Антология.* М., 2005.

⁵³ *Пестель П.И.* Русская Правда // *Восстание декабристов. Документы.* М., 1958. Т. 8. Ср.: *Цымбурский В.А.* Александр Солженицын и русская контрреформация // Он же. *Остров Россия. Геополитические и хронополитические работы.* 1993–2006. М., 2006. С. 477–478.

⁵⁴ *Геократия* – новый термин и понятие, который я пытаюсь ввести для обозначения той неопределенной когнитивной ситуации, которая сложилась в результате осмысления роли географического пространства в

по-новому увидеть зауральские пространства (как это, например, удавалось, с совершенно ничтожными военными и экономическими ресурсами Московскому царству во второй половине XVI – первой половине XVII в., даже в эпоху Смуты начала XVII столетия⁵⁵). Петербургская империя была чисто европейским политическим телом, чья геократическая мощь была «продуктом» Века Просвещения – ее хватало в образно-символическом и проективном смысле только до Урала – если говорить о географическом воображении как имманентном для любой жизнеспособной цивилизации.

Как определенную геократическую реакцию на сложившуюся к началу XIX в. цивилизационную образно-географическую ситуацию можно рассматривать формирование и мощное развитие петербургского мифа, оказавшего серьезное влияние на становление всей русской культуры XIX – начала XX в.⁵⁶ Имперско-европейская геометрия и симметрия петербургской планировки и архитектуры, неприспособленность «маленького человека» к открытым, нечеловечески огромным и насквозь продуваемым промозглым петербургским пространствам, бесчеловечная чиновничья фальшь и суэта северной столицы стали фирменными чертами этого мифа, соединившего природу и культуру в образе, максимально отталкивающим и в то же время поистине величественном, подтверждавшем, хотя и весьма амбивалентно, значимость европейской модернизации для российской цивилизации. Корнем, первоосновой такого гецивилизационного мифа было онтологическое противо-

⁵⁴ (окончание)

истории России и российской цивилизации. Впервые этот неологизм предложен мной в совместной статье с Н.Ю. Замятиной, см.: *Замятин Д.Н., Замятина Н.Ю.* Пространство российского федерализма // Политические исследования, 2000, № 5. В нашем понимании, геократия – это сформировавшийся в течение длительного исторического времени способы и дискурсы осмысления, символизации и воображения конкретного географического пространства, ставшего имманентным для аутентичных репрезентаций и интерпретаций определенной цивилизации.

⁵⁵ *Любавский М.К.* Обзор истории русской колонизации с древнейших времен и до XX века / Отв. ред. А.Я. Дегтярев. 1996; *Вернадский Г.В.* Московское царство. Ч. 1. Тверь; М., 1997; *Морозова Л.Е.* Россия на пути из Смуты: Избрание на царство Михаила Федоровича. М., 2005.

⁵⁶ *Русские столицы. Москва и Петербург.* Хрестоматия по географии России / Авт.-сост. А.Н. Замятин, Д.Н. Замятин; общ. ред. Д.Н. Замятин. М., 1993; *Москва – Петербург: pro et contra* / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. К.Г. Исупова. СПб., 2000; *Спивак Д.А.* Северная столица: Метафизика Петербурга. СПб., 1998. Характерно, что полноценный с точки зрения модерна московский миф (вне аллюзий Третьего Рима) начал формироваться гораздо позже петербургского, примерно с начала XX в. (не сформировавшись окончательно и до сих пор, что, видимо, связано уже с распадом концептуальных основ самого модерна). Тем не менее, трудно переоценить значимость вполне традиционалистского образа Москвы в его противопоставлении «европейско-имперскому» образу Петербурга.

речие между властным характером, властной природой европейского образно-географического «мессиджа», обеспечиваемого, казалось бы, символизацией Петербурга как столицы Российской империи, и фактическим бессилием реальной знаково-символической системы, прилагаемой и используемой по отношению к имперским пространствам в целом; Петербург к началу XX в. был поистине столицей имперской по своему размаху и пространственному распространению образно-географической анархии – как бы ни парадоксально это звучало.

Безусловно, политические, культурные и интеллектуальные элиты Российской империи еще во второй половине XVIII в. задумывались о некоей дополнительной геомифологической «подпорке» государства-цивилизации, в качестве которой достаточно долго рассматривался крымско-греческо-византийский комплекс мифов. Завоевание Крымского ханства дало реальные шансы для политико-идеологического развития и обоснования «греческого проекта» Екатерины Великой, наглядное осуществление которого позволило бы России попасть в «цивилизационное сердце» Европы не только в геополитическом, но и в геократическом смысле⁵⁷. Фактически, однако, образы Крыма как античной окраины, периферии, провинции великого античного мира и родины русского православия в итоге, к началу XIX в., остались-таки, в условиях неосуществленного «греческого проекта», периферией и политико-идеологической риторикой Российской империи, развивавшейся теперь в контексте более современных и прагматичных политико-географических образов России как мощной в военном отношении европейской державы – без претензий на европейское античное наследие.

Так или иначе, сформированное нагнетание модерна в России второй половины XIX – начала XX в., обусловленное во многом геополитическими и геоэкономическими обстоятельствами этой эпохи, помогло – с некоторым запозданием по фазе – становлению культурных регионализмов и локальных мифов российской цивилизации. Многочисленные первоначальные собрания и обработки регионального русского фольклора (за ними и параллельно им последовали собрания украинского, белорусского фольклоров, затем настал черед и других народов Российской империи), появление и быстрое развитие русской этнографии, следовавшей во многом западным, вполне позитивистским, образцам; сменяющие друг друга экспедиции Русского географического общества на окраины Российской империи с целью запечатлеть обычаи, уклад, традиции и нравы дотоле практически не известных с культурной

⁵⁷ Елисеева О.И. Геополитические проекты Г.А. Потемкина. М., 2000; Кириченко Е.И. «Греческий проект» Екатерины II в пространстве Российской империи. Потемкин и Новороссия // XVIII век: ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М., 2000; Зорин А. Указ. соч.; Проскура В. Мифы империи. М., 2006.

и научной точки зрения этносов⁵⁸, буквальное «открытие» русской иконописи – все это следовало «рука об руку» с муками поиска национальной русской/православной идентичности, осложненными тяжелым и весьма обветшавшим «имперским декором»⁵⁹. С некоторым временным лагом по отношению к указанным событиям появляются писатели-регионалисты – сначала в типичной народной среде с уклоном исключительно в темы пореформенной русской деревни; однако к началу XX в. появляются уже такие яркие писатели, как А.И. Эртель – классический «черноземный» творец, или же Д.Н. Мамин-Сибиряк, поистине впервые явивший и предельно явивший высокой русской культуре образ Урала⁶⁰. Такие известные «столпы» русской культуры эпохи модерна, как И.А. Бунин и А.М. Горький, начинали свою творческую траекторию, свой «взлет» тоже как писатели-регионалисты, а В. Короленко сумел-таки стать по-настоящему большим писателем, никогда «не теряя» под собой региональной «почвы». Столыпинские реформы создали дополнительный импульс для формирования и развития культурных регио-

⁵⁸ См.: *Слезкин Ю.* Естествоиспытатели и нации: русские ученые XVIII века и проблема этнического многообразия // *Российская империя в зарубежной историографии. Работы последних лет: Антология.* М., 2005; *Он же.* Арктические зеркала: Россия и малые народы Севера. М., 2008; *Найт Н.* Наука, империя и народность: Этнография в Русском географическом обществе, 1845–1855 // *Российская империя в зарубежной историографии...*; *Джераси Р.* Этнические меньшинства, этнография и русская национальная идентичность перед лицом суда: «мултанское дело» 1892–1896 // Там же; *Мартин В.* Барымта: Обычай в глазах кочевников, преступление в глазах империи // Там же; *Сухих О.* Как «чужие» становятся «своими», или лексика включения Казахской степи в имперское пространство России // *Вестник Евразии*, 2005, № 3 и др.

⁵⁹ *Капеллер А.* Образование наций и национальные движения в Российской империи // *Российская империя в зарубежной историографии...*; *Реннер А.* Изобретающее воспоминание: Русский этнос в российской национальной памяти // Там же; *Сандерленд В.* Русские превращаются в якутов? «Обычнородчивание» и проблемы русской национальной идентичности на Севере Сибири, 1870–1914 // Там же; *Слокум Дж.У.* Кто и когда были «инородцами»? Эволюция категории «чужие» в Российской империи // Там же; *Викс Т.Р.* «Мы» или «они»? Белорусы и официальная Россия, 1863–1914 // Там же и др. Обзорные и концептуальные статьи, рассматривающие современные проблемы формирования российской идентичности см.: *Pro et Contra*, 2007, № 3. Май – июнь.

⁶⁰ *Кондаков Б.В.* Русская литература 1880-х гг. и художественный мир Д.Н. Мамина-Сибиряка // *Изв. Уральского гос. ун-та.* 2002. № 24. Гуманитарные науки. Вып. 5; *Корнев И.Н.* Географический образ Урала в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка // *География. Приложение к газете «Первое сентября»*, 2003, № 6, 7, 9; *Горизонтов Л.Е.* Русский человек у побережья Европы и Азии. По страницам уральской энциклопедии Д.Н. Мамина-Сибиряка // *Азиатская Россия: люди и структуры империи: сб. науч. ст. К 50-летию А.В. Ремнева / Под ред. Н.Г. Суворовой.* Омск, 2005.

нализмов, и многие русские писатели поначалу активно откликнулись «поворотом на Восток», в сторону Сибири (предыдущий мощный импульс был обусловлен проектированием, строительством и началом работы Транссибирской железнодорожной магистрали, но еще до начала ее строительства свой «жертвенный» рывок на восток совершил А.П. Чехов, оформив его заметками о Сибири и «Острове Сахалином»).

Советская эпоха заметно сменила культурно-идеологические акценты, принципиально выравнивая любые региональные социокультурные различия с помощью целенаправленной культурной политики явного централистского толка – «Москва и все остальное»⁶¹. Тем не менее, 1920–1930-е г. оказались, по цивилизационной инерции, накопленной еще с конца XIX в., весьма «урожайными», хотя бы и *post factum*, для становления локальных мифологий в России. Трудом П. Бажова на Урале, С. Писахова, а затем Б. Шергина на Русском Севере, оформляются, наконец, достаточно четкие в образном отношении локальные мифы Урала и Русского Севера – несмотря на то, что творцы этих мифов опирались, во многом в целях собственной личной безопасности, на критичные установки и парамарксистские догмы по отношению к досоветскому прошлому своих регионов⁶². Важно, что эти локальные мифы выходят на общенациональный уровень, фиксируются официальной культурой как допустимые в идеологическом плане, оказываются все-таки возможными полускрытые или прикрываемые политической идеологией геомифологические дискурсы.

Быстрый распад модерна, начавшийся активно на Западе уже в 1910–1920-х г., не обошел стороной и Россию, где он был отмечен поистине великой традицией русского авангарда, окончательно сломленного советской действительностью только примерно к середине 1930-х г. Это означало, что в рамках комплексной советской модернизации неизбежный, по сути, и для российской цивилизации, распад модерна как бы откладывался, все время переносился в будущее, а классические формы модерна постоянно «подмораживались», подновлялись, прикрывая собой дискурсивное разложение самих образов модерна. Социалистический реализм был такой дискурсивной формой «подмораживания», подавлявшей в том числе и возможности развития полноценных локальных мифов и культур-

⁶¹ Классический пример – роман В. Ажаева «Далеко от Москвы» (1948), в котором дискурс максимальной централизации советского пространства показан предельно четко. Ср. также: *Каганский В.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2001; *Замятин Д.Н.* Географические образы в комедии Андрея Платонова «Ноев ковчег» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. М., 2003.

⁶² *Капкан М.В.* Уральские города-заводы: мифологические конструкции // Изв. Уральского гос. ун-та, 2006, № 47. Гуманитарные науки. Вып. 12. Культурология; *Пономарёва И.* Главы из жизни Ивана Писахова. Архангельск, 2005.

ных регионализмов⁶³. Успевшие сложиться в своих первоначальных ментальных конфигурациях в начале советской эпохи (политика подъема национальных окраин 1920-х г. способствовала этому) локальные мифы как бы зависли в безвоздушном пространстве зрелого советского дискурса, отменяющего былые поиски национальной идентичности эпохи классического и позднего модерна в его региональных выражениях и смыслах.

СОВЕТСКАЯ МОДЕРНИЗАЦИЯ: «ВЕЧНАЯ МЕРЗЛОТА» ЛОКАЛЬНЫХ МИФОВ

Внешняя очевидная жесткость и жестокость социополитических процессов советской модернизации 1920–1950-х гг. не смогла все же полностью подавить, вернее, онтологически деформировать возможности появления и выхода на поверхность массовых культурных репрезентаций локальных мифов российской цивилизации. Часть их была связана еще с дореволюционными попытками сознательного «интеллигентского» поиска и конструирования локальных мифов деятелями русского Серебряного века – как в случае «града Китежа» и Крыма-Киммерии, чей образ и его культ формировались, прежде всего, усилиями художника К. Богаевского и поэта М. Волошина⁶⁴. В качестве некоего наследования данной традиции можно рассматривать и творчество Бориса Пастернака, в котором можно вполне четко увидеть становление уральского мифа русской культуры («уральские» стихи, роман «Доктор Живаго»)⁶⁵ и,

⁶³ Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М., 2007.

⁶⁴ См. также: Люсий А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб., 2003; Он же. Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность. М., 2007. Я не рассматриваю здесь подробно современные версии, конца XX – начала XXI в., крымского мифа, развивавшиеся, например, в творчестве поэтической группы «Полуостров» (особенно поэзия А. Полякова) и в деятельности поэта, эссеиста и культуртрегера Игоря Сиды (Боспорские форумы 1993–1995 гг., московский литературный салон «Крымский геополитический клуб» конца 1990-х – начала 2000-х гг., попытка возрождения волошинского мифа Крыма в постмодернистском ракурсе). Важно также отметить интенсивные усилия русскоязычных культурных элит современного Крыма по возрождению образа Крыма конца XIX – начала XX в. в рамках Российской империи (издания поэтических антологий, сборников воспоминаний, легенд и мифов), актуализированные во многом современной государственной принадлежностью крымской территории Украине. Это не мешает, однако, параллельному возрождению и культивированию образа Крыма в рамках крымско-татарских представлений о судьбе полуострова.

⁶⁵ Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000; Он же. «Люверс родилась и выросла в Перми...» (место и текст в повести Бориса Пастернака) // Геопанорама русской культуры: Провинция и её локальные тексты / Отв. ред. Л.О. Зайонц; Сост. В.В. Абашев, А.Ф. Белоусов, Т.В. Цивьян. М., 2004.

с гораздо меньшей четкостью – поволжского мифа, причем сразу на уровне «высокой культуры», параллельно с более сниженными, фольклорного образца, произведениями П. Бажова⁶⁶. Весьма характерно, что в своем поэтическом отрывке «Урал», написанном позднее, чем бажовские и пастернаковские произведения, Н. Заболоцкий сумел представить некий условный образно-географический синтез уральского мифа, опирающегося на местную «горную» космогонию и одновременно на конструктивизм советского стиля, связанный, опять-таки, природными ресурсами и природно-зональными образами Уральской горной системы. Однако более удивительным культурным феноменом советской эпохи можно считать постепенное, подспудное, латентное наращивание образно-географических возможностей сибирско-дальневосточного мифа на основе лагерно-гулаговских текстов (фольклора, воспоминаний, художественных произведений), начавших «всплывать» в толще цивилизационных репрезентаций с конца 1950-х г. (здесь мы абстрагируемся от того, что значительная часть этих текстов относится в содержательно-фактическом отношении к Русскому Северу, Уралу и Казахстану, поскольку именно для Сибири и Дальнего Востока гулаговские тексты сыграли, возможно, решающую роль «спускового крючка» для включения «стартового механизма» формирования соответствующего мифа – в отличие, по-видимому, от других «лагерных» регионов)⁶⁷.

Безграничные жестокость и ужас гулаговских лагерей вели к формированию специфического и яркого локального фольклора, в котором побег, затерянное место стали выдающимися ментальными топосами почти любой человеческой судьбы за Уралом. Это была, практически, монотонная протомифология страшного и примитивного безграничья – пространства, беспорядочно и с постоянным ускорением разбегающегося, растекающегося – пространства центробежного уже чисто онтологически. Таковы, по большому счету, и художественные произведения В. Шаламова, и мемуары гулаговцев – там, где можно обнаружить хоть какие-нибудь географические образы. Попытки увидеть, *про-видеть* подобное сибирское пространство мы можем наблюдать уже в ряде стихотворений О. Мандельштама 1920-х г., в которых век-зверь, век-волкодав оборачивается «жаркой шубой сибирских степей» – «расштанное», развинченное время оборачивается архаично-родным, но также смертельно опасным пространством неведомого Зауралья (стоит ли говорить, что поэт предсказал свою судьбу и образно-географически).

⁶⁶ См. также: *Фрейдлин Ю.А.* Пространство Урала у О. Мандельштама // Геопанорама русской культуры; *Одесский М.П.* Волга – колдовская река: От «Двенадцати стульев» к «Повести временных лет» // Там же; *Милюкова Е.В.* «Около железа и огня»: картина мира в текстах самодеятельной поэзии южного Урала // Там же.

⁶⁷ См. также: *Поэзия узников ГУЛАГа.* М., 2005.

Начиная с 1960-х г. эта неофициальная сибирская прото-мифология начала интенсивно накрываться «плащом» официальной советской пропаганды, связанной с ускоренным освоением нефтяных месторождений Западной Сибири, лесных, гидроэнергетических и минеральных ресурсов Восточной Сибири и Дальнего Востока, однако, так и не создавшей прочной и автономной геопозитики освоения Зауралья⁶⁸. В качестве небольшого исключения можно указать лишь на специфическую и почти не выходящую на поверхность массовой советской культуры зауральскую субкультуру геологов, антропологов, этнографов и археологов, хранивших и модернизовавших фольклор парасоветского и а-советского интеллигентского андеграунда, в том числе в виде многочисленных бардовских песен – например, А. Городницкого и В. Туриянского (в советской литературе 1970-х г. достойным, хотя и фактически единственным, выражением этого регионально-ментального пласта стало творчество писателя О. Куваева, прежде всего, его роман «Территория» (1975), написанный на материалах полевых экспедиций на Чукотке)⁶⁹.

⁶⁸ Ср.: *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М., 1999.

⁶⁹ *Зямтин Д.Н.* Русская усадьба: ландшафт и образ // Вестник Евразии, 2006, № 1. Ситуация начала XXI века представляется гораздо более динамичной и интересной; см., например: *Грузов Е., Свешников А.* Словарь мифологии Омска (I) // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. Вып. 4. М., 2007. См. также: *Тюпа В.И.* Мифология Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1; Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства. Международная научная конференция 24–26 сентября 2004 г. Иркутск, 2004; *Гудкова Е.Ф.* Хронотоп Сибири в русской классической литературе XVII–XIX вв. // <http://guuu7.narod.ru/HS.htm>. Симптоматично, что тематика всевозможных региональных текстов, «отпочковавшаяся» от известного «петербургского текста русской литературы» В.Н. Топорова, начала сильно расширяться и углубляться в конце XX в., на руинах советского пространства (ранее всего, естественно, «московский текст» – еще в позднесоветскую эпоху, чуть позднее – «пермский», «уральский», «крымский», «балашовский», «сибирский» и т.д.). С геократической точки зрения можно сказать, что с помощью понятия регионального текста происходит первоначальное ментальное «застолбление» и «межевание» перспективных локальных мифов и географических образов, «подмороженных» советской эпохой. Такое когнитивное состояние культуры представляется нам все же достаточно временным и преходящим, поскольку интенсивные социокультурные процессы глобализации способствуют развитию постмодернистских ситуаций смешения всех и всяческих текстов, созданию почти тотальной, континуальной интертекстуальности и формированию бесчисленных – даже не локальных, но уже глокальных – историй. Если же возвращаться к проблематике «петербургского текста», то, скорее всего, она представляет собой вторичную геократическую «реакцию», основанную на известных версиях классического петербургского мифа, однако в значительной степени «вырожденную», идеологически суженную, в силу очевидных обстоятельств

Между тем, советская эпоха, подобно эпохе поиска русской национальной идентичности примерно веком раньше, прямо способствовала накоплению потенциальных образно-географических ресурсов для построения возможных локальных мифов Зауралья. Масштабные этнографические экспедиции советского времени, направленные на записи мифов и сказок бесписьменных культур народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, а также на дальнейшие научные интерпретации этого наследия; попытки создания письменности и литературы для отдельных народов Северной Евразии породили к концу XX в. мощный ментальный пласт российской цивилизации, потенциально продвигающий ее к осознанию себя как *северо-евразийской* – т.е. могущей впитать в себя и трансформировать мифы и образы северных и зауральских народов, попавших в сферу ее пространственной экспансии⁷⁰. Другое дело, что фольклор и мифологии коренных народов Севера в советское время почти не проникали на уровень «высокой культуры», оставаясь в рамках традиционно узких научных дискурсов европейского цивилизационного образца (творчество отдельных писателей коренных народов Севера – таких, например, как чукотский писатель Юрий Рытхэу или чукотская поэтесса Антонина Кымытваль – оставалось, по всей видимости, в культурном контексте слегка модернизированного советскими идеологическими установками все того же колониалистского/культуртрегерского дискурса⁷¹).

ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗОВ ПРОСТРАНСТВА И МЕСТА В ЛОКАЛЬНЫХ МИФАХ

Что же происходит с пространством и местом в локальных мифах; каковы условные законы действия и функционирования географического воображения; в конце концов: как преобразуется конкретное пространство и место (будь оно даже изначально только придумано, сфантазировано) посредством и с помощью локальных мифологий? Вопрос этот не так прост, если учитывать, что и сами онтологические представления пространства, пространственных образов претерпели в первой трети XX в. решающие трансформации – прежде всего благодаря мощному интеллектуальному и творческому взрыву в искусстве, литературе, театре, кино, фотографии,

⁶⁹ (окончание)

советского времени, но также – что важнее (ибо рефлексии на тему петербургского текста продолжают и в начале XXI в.) – в силу невозможности устойчивого «расширенного» идеологического воспроизводства самого этого мифа, остающегося – так или иначе – ментальным «памятником» раннего российского модерна и, в то же время, свидетельством геократического кризиса российской цивилизации XIX – начала XX в.

⁷⁰ Публикации в рамках известной научной серии «Сказки и мифы народов Востока».

⁷¹ Ср.: Малори Ж.-Н. Алея китов. М., 2007.

гуманитарных и естественных науках. Следует, однако, принять во внимание, что, по-видимому, и само быстрое развитие локальных мифологий в течение, по крайней мере, всего XX в., есть несомненный содержательный признак этой пространственно-онтологической трансформации, которую я называю *геоспациализмом*⁷².

В самом первом приближении можно говорить о следующих ментальных процессах в связи с «поведением» пространства в локальных мифах: это 1) разворачивание и сворачивание исходного представляемого и/или описываемого пространства; 2) фрагментация исходного пространства и выделение наиболее важных его фрагментов для развития мифологического нарратива; 3) метафоризация пространства и места, мифологическое мышление через и посредством места; 4) экзистенциализация места с помощью экзистических, аффектированных географических образов, призванных не только поддерживать, но и углублять разрабатываемый (иногда неосознанно, бессознательно) миф места; 5) интровертирование места, его «закрытие» посредством мощных эмоциональных / чувственных «натисков» – место как бы исчезает, съедается определенными чувствами, которые в ментальном плане замещают конкретные топографические метки и признаки.

Попробуем дать краткие характеристики выделенным процессам, не забывая, что они могут перетекать друг в друга, сопутствовать друг другу – тем более, если речь идет о великих или выдающихся произведениях, текстах литературы и искусства.

По всей видимости, разворачивание и/или сворачивание пространства есть принципиальная черта архаических мифологических нарративов, унаследованная эпохой Модерна. Тем не менее, в локально-мифологических нарративах эпохи Модерна эта черта играет существенно иную роль, а именно: в отличие от архаических и домодерных мифологий, пространство, разворачивающееся и сворачивающееся как скатерть, служит не поддержанию традиционной сакральной сюжетики космогонического плана, связанного с деятельностью божества или культурного героя-демиурга, а, скорее, поддержанию и развитию вполне профанной сюжетики социокультурного и социопсихологического планов, ориентированных на «выход» места из своих границ с целью своей собственной «репрезентации» – соответственно, действующие лица таких локальных мифов могут быть, чаще всего, трикстерами, неудачниками, людьми, подверженными периодической фрустрации. Наиболее яркие примеры подобных ментальных процессов – ранние произведения Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Вий»)⁷³,

⁷² *Замятин Д.Н.* Образный империализм // Политические исследования, 2008, № 5.

⁷³ *Лотман Ю.М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // Он же. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов. Гоголь. М., 1988; *Софронова Л.А.* Природное пространство в мифопоэтических измерениях: повесть Гоголя «Вий» // Ландшафты культуры. Славянский мир / Отв. ред. И.И. Свирида. М., 2007.

роман современного украинского писателя Юрия Андруховича «Московиада»⁷⁴.

Фрагментация пространства, его «обрывочность», сосуществование почти рядом в действительности весьма отдаленных друг от друга мест, становление и наращивание «выпуклых», «купольных» фрагментов пространства с помощью соответствующих локально-мифологических нарративов – примета, на самом деле, урбанистического, городского пространства и, естественно, городского мифа Модерна⁷⁵, который с начала XX в. развивается в тесной содержательной связке с мифом техники и машины. Миф машины, воспевающий в том числе скорость, быстроту и свободу передвижения, и миф города (прежде всего большого города, *метрополиса*), развивающий мотивы спонтанной, ускоряющейся, часто хаотичной коммуникации и одновременно, в парадоксальной плоскости, мотивы человеческого «одиночества, потерянности в толпе», способствуют разрыву единого в пространственном отношении мифологического нарратива; теперь это автономные, прямо не связанные географические образы, чье функционирование поддерживается «ниточкой» доминирующего локального мифа или мифов, также не связанных тесно друг с другом⁷⁶. Подобная тема, несомненно, – одна из главных для западной и русской культуры первой трети XX в.⁷⁷

⁷⁴ Замятин Д.Н. Локальные истории и методика моделирования гуманитарно-географического образа города. С. 293–295; Дайс Е. Украинский Орфей в московском аду, или Путь поэта // Там же.

⁷⁵ Ср.: Пелипенко А.А. Городской миф о городе (в эволюции художественного сознания и городского бытия) // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. М., 1996. С. 39–48.

⁷⁶ Ср.: Hudson R., Pocock D. Images of the Urban Environment. N. Y., 1978; Filloneau M.-L. Love and Loathing of the City: Urbanophilia and Urbanophobia, Topological Identity and Perceived Incivilities // Journal of Environmental Psychology, 2004, Vol. 24.

⁷⁷ Наиболее характерные примеры в литературе: роман Дж. Джойса «Улисс», роман Андрея Белого «Петербург», немного позднее – роман Андрея Платонова «Чевенгур» (см. более подробно о романе Платонова в данном контексте: Замятин Д.Н. Империя пространства. Географические образы в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Вопросы философии 1999, № 10). Художественный авангард 1910–1920-х гг. (кубизм, футуризм, супрематизм) также во многом вдохновлялись образами и мифами больших урбанистических пространств, зачастую сильно фрагментированных, «расколотых», «перемешанных»; см., например: Футуризм – радикальная революция. Россия – Италия. К 100-летию художественного движения. М., 2008. Как художественный синтез достижений авангарда в этом направлении можно рассматривать творчество Павла Филонова. В кино: классические работы Франца Ланга «Метрополис» (1927) и Вальтера Руттмана «Берлин. Симфония большого города» (1927). С этим связана также мощная теория монтажа в кино, принадлежащая С.М. Эйзенштейну; см.: Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 2000. Т. 1–2; Он же. Метод. М., 2002. Т. 1–2.

Метафоризация пространства и места, мифологическое мышление через и посредством места оказывается актуальным в ситуации неожиданного возвращения к порождению космогоний, но, как это ни странно, именно на местном, топографическом, локальном уровне. Фрагментация пространства в локальных мифах оказывается в какой-то момент опасной для нормального, обычного действия профанной сюжетики, тогда как архаичная сакральная сюжетька уже не работает. Такие процессы с образно-географической точки зрения опять-таки связаны с пространством большого города, где любой переулок, любая улица или площадь могут быть или стать топографической основой для местной космогонии смешанного профанно-сакрального характера. В конце концов, верхней планкой для этого локального мифотворчества становится понимание самого пространства как метафоры (или, в более узком варианте, города или культурного ландшафта как метафоры)⁷⁸. Понятно, что метафоризация пространства, с одной стороны, сильно затрудняет традиционные процессы нарабатывания, наращивания региональных идентичностей с помощью конструирования локальных мифов; с другой стороны, как раз эта же локально-мифологическая метафоризация пространства на основе вполне конкретной топографии и топонимики может быть ментальным и онтологическим фундаментом своего рода транс- или панрегиональных идентичностей, творящих, по сути, новый мировой культурный ландшафт (приблизительный аналог – понятие мирового города)⁷⁹.

Экзистенциализация места с помощью экстатических, аффектированных географических образов представляет собой попытку создания локальных мифов как бы вне самого места, несмотря на соответствующий топографический и ландшафтный антураж. Как ни странно, именно такой, зачастую интуитивный, подход порождает довольно устойчивые и влиятельные мифы места. Существенно заметить, что в данном случае место, локус оказывается пространством «мировых страстей», масштабных трагедий или драм, могущих быть незаметными в сутолоке повседневного бытия. Сам локально-мифологический нарратив возникает здесь посредством «сцепления» аффектированных эмоций, чувств, переживаний, описаний с могущими быть вполне прозаическими топографическими при-

⁷⁸ Характерный пример из художественной литературы – роман Хулио Кортасара «Игра в классики».

⁷⁹ В таком контексте можно рассматривать, например, содержание ряда романов Генри Миллера, относящихся к его «парижскому» периоду. Ср. также: *Злыднева Н.В.* Балканская Атлантида. Ландшафтные метафоры в романе Д. Угрешич «Форсирование романа-реки» // *Ландшафты культуры. Славянский мир / Отв. ред. И.И. Свирида. М., 2007.*

метаами и обстоятельствами⁸⁰. Возможно, процессы локально-мифологической экзистенциализации места являются противоположными по своему смыслу и содержанию процессам метафоризации пространства и места – рассматриваемые вместе, эти процессы могут быть представлены как когнитивное «коромысло» и в то же время как образно-географические «весы», позволяющие судить о сбалансированности или несбалансированности, разбалансировке локально-мифологических систем, в том числе локально-мифологических систем определенных территорий.

Интровертирование места, его «закрытие» посредством мощных эмоциональных / чувственных «натисков» представляет собой целенаправленную нарративную стратегию вытеснения мифологического героя из места, с места, в котором он считается или мог бы считаться укорененным. По сути дела, это, наверное, единственный локально-мифологический процесс эпохи Модерна, практически ни чем не обязанный мифологическим мотивам и темам традиционных культур и цивилизаций. Тем не менее, данный процесс в известной степени похож на некоторые наиболее архаичные мифы – прежде всего, значительной сакрализацией самой сюжетики (даже при отсутствии каких-либо религиозных атрибутов), а также проблематикой судьбы, взятой в ее античной трактовке (наиболее ярко – архетипический миф об Эдипе)⁸¹. Интровертирование места как основа

⁸⁰ Наиболее яркие примеры – роман Франца Кафки «Замок», поэтическое творчество Бориса Пастернака (в частности, знаменитое стихотворение «Марбург», поэтическая книга «Сестра моя жизнь», роман «Доктор Живаго») и Марины Цветаевой, особенно пражского периода («Поэма Горы» и «Поэма Конца»). Характерен отклик Бориса Пастернака на «Поэму Конца» (Письмо Пастернака Цветаевой 25 марта 1926 г.: «Я четвертый вечер сую в пальто кусок мглисто-слякотной, дымно-туманной ночной Праги, с мостом то вдали, то вдруг с тобой, перед самыми глазами, качу к кому-нибудь, подвергнувшемуся в деловой очереди или в памяти, и прерывающимся голосом посвящаю их в ту бездну ранящей лирики, Микеланджеловской раскидистости и Толстовской глухоты, которая называется Поэмой Конца. Попала ко мне случайно, ремингтонированная, без знаков препинанья. Но о чем речь, разве еще стол описывать, на котором лежала?» (Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922–1936 годов. М., 2004. С. 148). См. также: Марбург Бориса Пастернака / Сост. и вступ. статья Е.Л. Кудрявцевой. М., 2001; Замятин Д. Внутренняя география пространства. Геономика любви в поэтической книге Бориса Пастернака «Сестра моя жизнь» // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. М., 2008. Вып. 5.

⁸¹ В литературе европейского Модерна это, опять-таки, во многом творчество Франца Кафки; в японской литературе XX в. – рассказы Кадзии Мотодзиро (1901–1932), своего рода «японского Кафки», при всей натянутости подобных сравнений (см.: Мотодзиро К. Лимон. СПб., 2004); в современной европейской литературе – произведение Михаэля Хандке (особенно роман «Медленное возвращение домой»).

локального мифа может интерпретироваться опять-таки в связке с экзистенциализацией места; в зависимости от контекста интровертирование может следовать за экзистенциализацией места, или же, наоборот, экзистенциализацию можно представить как крайнюю точку интровертирования места. В любом случае, оба этих ментальных процесса являются психофизиологическим выражением адаптационных и/или дисадаптационных трансформаций отдельных сообществ или личностей в пределах их автохтонных географических воображений.

ДИАГНОСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЛОКАЛЬНЫХ МИФОВ

В рамках модерна локальные мифы, как уже отмечалось нами ранее, становятся операциональным ментальным образованием, достаточно последовательно выражаемым какими-либо прагматическими, прикладными актами сознания. Понимание этого обстоятельства позволяет говорить о возможности моделирования локальных мифов в связи с определенными, вполне конкретными конструкциями географического воображения. Такая возможность может быть использована в весьма неоднозначных социокультурных ситуациях, когда место, местность, город, территория в принципе располагают некоторым множеством неупорядоченных, вероятно, слабо оформленных географических образов, часто сопутствующим депрессивным или полудепрессивным социопсихологическим состояниям локальных сообществ.

По-видимому, следует говорить, прежде всего, о диагностической модели локальных мифов, ориентированной на идентификацию и предварительную оценку роли локальных мифологий в контексте солидарности и сплоченности региональных сообществ/локальных социумов, или же, наоборот, в контексте их раскола и раздробления, социокультурной атомизации⁸². Вместе с тем, подобная модель может заключать в себе и значительный потенциал социокультурного и образно-географического проектирования, в котором разработка и оформление перспективных локальных мифов относится к одной из наиболее важных составляющих. Ниже я попытаюсь в самом общем виде представить приблизительную диагностическую социокультурную модель локальных мифов; последовательность описания ее отдельных элементов и блоков не всегда может совпадать с последовательностью конкретных операций по построению такой модели.

Первый блок модели – мифологические ресурсы территории/территориального сообщества. Сюда можно отнести мифы, связанные с биографиями и деятельностью известных личностей, родившихся и / или живших на этой территории; отдельно можно выделить мифологические персонажи. Другой элемент данного блока –

⁸² Ср.: Территориальные интересы. Тверь, 1999.

мифы о значительных (исторических) событиях, происходивших здесь. Как правило, любое место, территория стремится быть закономерной и достойной частью так называемой Большой Истории (страны, цивилизационного региона, мира). Естественно, что поиск мифологических ресурсов территории должен во многом опираться на анализ местного фольклора (были, легенды, сказания, песни, сказки и т.д.), чьи записи, как правило, относятся уже к эпохе зрелого Модерна. Следует также учесть потенциал современного мифотворчества, развивающегося достаточно быстро и обладающего технически продвинутыми средствами и каналами коммуникации (Интернет, аудио, видеоканалы), а кроме того, репрезентируемого сравнительно новыми жанрами массовой культуры (видеоролики в Интернете, фэнтези, кибер-роман, кино, комиксы, трэш, рок-музыка, попса, блоги и т.п.).

Второй блок модели включает описание структур собранных и предварительно упорядоченных по происхождению, темам, сюжетам и степени распространенности локальных мифов. Здесь необходимо оценить степень сюжетно-тематической повторяемости отдельных мифов, наличие возможных мифологических бриколажей (по Леви-Стросу); содержательные связи локальных мифов между собой. Наконец, сюда же относится выявление архетипических, наиболее важных, репрезентативных для территории мифологических тем и сюжетов, иначе – устойчивых локально-мифологических мотивов и нарративов.

Следующий, третий блок диагностической модели предназначен для идентификации сакрального и/или профанного характера обнаруженных и структурированных локальных мифов. Чаще всего, поздний Модерн и Постмодерн имеют дело со смешанными, эклектическими сакрально-профанскими мифами. Тем не менее, вполне очевидно, что можно отдельно выделить и описать фрагменты сохранившихся традиционных сакральных мифов, связанных с традиционными религиями и культами, распространенными в регионе. Кроме того, стоит отметить сакральные мифы, подвергшиеся серьезной профанизации, «обмирщению», и наоборот, профанные мифы, не избежавшие идеологической сакрализации (например, миф о каком-либо местном революционном вожде или герое, партизанском вожде, лидере «вандейского» типа). В целом стоит еще раз подчеркнуть, что процессы десакрализации традиционных локальных мифов в рамках Модерна, по всей видимости, необратимы, однако быстрая профанизация ведущих, доминирующих локальных мифов сопровождается параллельными процессами новой, современной и постмодерной сакрализации, уже не связанной прямо или прямолинейно, с традиционными религиями.

Рассмотрение, описание и исследование соотношения определенных локальных мифов с конкретными местами, локусами, их топографической «привязки» является содержанием четвертого блока модели. В рамках этого блока можно начинать работу с пред-

варительной классификации попавших в поле исследования локальных мифов, включающей мифы, обладающие подробной и довольно точной топографической привязкой; мифы, привязанные довольно условно или относительно к тому или иному месту (вариативная, или расплывчатая привязка); и мифы, чья неопределенная или почти не определенная локализация в пределах изучаемой территории может рассматриваться или как своего рода «ментальная метка» (данная территория как бы притягивает миф, сложившийся изначально, по-видимому, на другой территории, но тяготеющий к сходным социокультурным условиям своего общественного воспроизводства), или как результат более общих, более масштабных процессов развития архетипического мифа, «дрейфующего» в территориальных контекстах более высокого уровня (миф как бы больше территории, его «притягившей» – по-другому, системный эффект широкого территориального охвата архетипического мифа)⁸³. Последний случай, безусловно, связан, с одной стороны, с известным размахом географического воображения, поддерживающего подобные локальные мифы, а с другой стороны, с механизмами разработанного ментального дистанцирования по отношению к конкретным социокультурным и природным параметрам развития региональных сообществ.

Представленные выше блоки диагностической модели локальных мифов можно интерпретировать как единый метаблок модели, «ответственный» за образно-географический контекст развития и функционирования локальных мифов определенной территории. Если вернуться к описанной в начале моего текста «пирамиде» странственных представлений, то можно отметить, что в рамках первого метаблока модели исследуется, по сути, в первом приближении географическое воображение территории как базис, фундамент соответствующих локальных мифов, структурирующих, в свою очередь, слабо расчлененное в ментальном плане, недифференцированное в нарративном отношении образно-географическое поле изучаемого региона⁸⁴. Далее я перейду ко второму метаблоку модели, в котором конкретизируется и оценивается значимость выявленных локальных мифов в становлении региональных идентичностей.

Второй метаблок модели включает в себя следующие блоки: 1) оценка степени развития локальных мифов, 2) оценка разрабо-

⁸³ Таковы, скажем, характерные и для раннего Модерна мифы о культурных героях, кочующие по многим территориям; для России, например, мифы о Ермаке для территории Урала и Западной Сибири, мифы о Петре Первом, распространенные на большей части Европейской России. (см., в частности: *Криничная Н.А.* Предания Русского Севера. СПб., 1991. С. 179–223).

⁸⁴ См., например, в данном контексте: *Замятина Н.Ю., Замятин Д.Н.* Гений места и город: варианты взаимодействия // Вестник Евразии, 2007, № 1.

танности и влиятельности тех или иных локальных мифов в социокультурных сегментах регионального сообщества, ответственных за функционирование основных каналов региональной коммуникации; 3) оценка характера преобладающей аксиологической (ценностной) нагрузки локальных мифов в местном социуме. Как уже можно понять из этого предварительного перечисления, данный метаблок имеет оценочный характер, в отличие от первого, ориентированного главным образом на идентификацию, выявление и первичное описание заслуживающих внимания локальных мифов.

Блок оценки степени развития локальных мифов (в региональном общественном сознании) может основываться на социологических исследованиях (опросы, в том числе отобранных экспертов, изучение общественного мнения, глубинные интервью, применение методов качественной социологии), а также на контент-анализе местных СМИ и ключевых текстов, доминирующих в региональном общественном сознании⁸⁵. Здесь, очевидно, можно выделить и обосновать, по итогам подобных исследований, три обобщенные оценки: а) высокая степень развития локальных мифов, локальные мифы во многом определяют менталитет и деятельность местного социума; б) средняя степень развития, локальные мифы влияют на некоторые аспекты формирования менталитета и деятельности местного социума; в) низкая степень развития, локальные мифы почти не влияют или слабо влияют на менталитет и деятельность местного социума. Ясно, что эти градации могут быть дифференцированы и более глубоко и подробно, в зависимости от необходимости проведения более детального изучения.

Блок оценки разработанности и влиятельности тех или иных локальных мифов в социокультурных сегментах регионального сообщества, ответственных за функционирование основных каналов региональной коммуникации, также может опираться на социологические опросы и экспертные мнения, обработанные в рамках соответствующих социологических процедур. В данном случае можно приблизительно отождествить понятие социокультурного сегмента и локальной культуры/субкультуры. Как наиболее важные в локально-мифологическом срезе можно рассматривать политическую культуру, массовую культуру территории, культуру элит (политической, управленческой, экономической, культурной, интеллектуальной)⁸⁶. Следует, конечно, учесть, что в персональном, институциональном и идеологическом аспектах отдельные элиты могут частично пересекаться и переплетаться. В этом же блоке необходимо оценить раз-

⁸⁵ См., например: *Карбаинов Н.* «Городские» и «головары» в Улан-Удэ (молодежные субкультуры в борьбе за социальное пространство города) // Вестник Евразии, 2004, № 2.

⁸⁶ См., например: *Реутов Е.В.* Политические мифы Белгородчины // <http://socionavtika.narod.ru/Staty/diegesis/belmif.htm>

работанность и влияние локальных мифов в местных СМИ (преимущественно, методами контент-анализа)⁸⁷.

Оценка характера преобладающей аксиологической (ценностной) нагрузки локальных мифов в местном социуме может быть разработана с различной степенью подробности. В самом общем приближении может быть выделена преимущественно а) положительная, позитивная нагрузка, б) нейтральная, уравновешенная, сбалансированная нагрузка (есть и «добрые», и «злые» локальные мифы, как бы отражающие в содержательном плане друг друга); в) преимущественно отрицательная, негативная нагрузка, связанная с формированием депрессивных и полудепрессивных региональных идентичностей; г) смешанная/противоречивая, «турбулентная» нагрузка («положительные» и «отрицательные» мифы слабо или почти не связаны друг с другом, само содержание этих мифов неустойчиво, изменчиво), характерная, видимо, для местных социумов в переходные политические и социально-экономические эпохи⁸⁸. Здесь, помимо собственно социологических методов, важен феноменологический анализ отдельных ключевых локальных мифов с точки зрения становления конкретных региональных идентичностей⁸⁹. Необходимо также учитывать внешний фон, когнитивно-географический контекст, несомненно, влияющий как на содержание, так и на аксиологическую нагрузку локальных мифов.

⁸⁷ См., например: Соболева Е.Г. Указ. соч.

⁸⁸ Подобные локально-мифологические системы начинают возникать на закате эпохи Просвещения и в начале эпохи классического позитивизма и ранней индустриализации, когда пасторальный мир сельских идиллий уже начинает разрушаться, хотя главные его основы еще не поколеблены; в то же время начинают рождаться локальные мифы урбанистических и параурбанистических пространств, во многом интровертивных и насыщенных мифопоэтикой и мистикой «страшных мест». К такой традиции можно отнести ранний классический европейский роман, развивавшийся на «образных руинах» романа готического и романтической традиции и достигший своей зрелости к началу XX в. Характерный пример – творчество Густава Майринка по отношению к пражскому мифу (для русской литературной традиции интересен параллельный пример формирования московской локально-мифологической системы, когда примерно с начала 1920-х г. возникает некоторое неустойчивое, турбулентное состояние, в ауре которого естественным образом появляются произведения Чайнова и Булгакова, начинаются публикации записей народных мифологических историй о тех или иных местах столицы, зачастую весьма страшных (см.: Московские легенды, записанные Евгением Барановым / Сост., вступ. ст. и примеч. В. Боковой. М., 1993; Черная книга. Московская легенда. СПб., 2006).

⁸⁹ См., например, интересный анализ тобольского городского мифа, принадлежащий С.В. Рассказову: Локальные и региональные идентичности: пример Юго-Западной Сибири // <http://wasunchik.livejournal.com/50223.html>; также: Кузнецов В.В. Тверской княжеский ономастикон и тверской миф // Провинция как реальность и объект осмысления. Тверь, 2001.

В третьем метаблоке диагностической модели локальных мифов описывается взаимодействие локальных мифов с соответствующими культурными ландшафтами; иначе говоря, прослеживается степень локально-мифологической визуализации, вербализации, «текстуализации» изучаемой территории⁹⁰. Данный метаблок пока не расчленяется мной на отдельные блоки. Основное внимание уделяется характеру и степени культурно-ландшафтной репрезентации локальных мифов⁹¹. К наиболее существенным репрезентациям такого рода относятся памятные знаки и монументы, территориальные коммеморации (празднества)⁹², включая и вполне уже традиционные праздники «Дня города» и «Дня района»; региональные культурные тексты, бытующие на традиционных и нетрадиционных носителях, включая собственно визуальные и письменные тексты (фото, кино, видео, живопись и графика, видео-арт, Интернет, граффити, художественные произведения, современный фольклор, народная топонимика, региональный сленг⁹³); специфические субкультурные тексты в форме коммерческих торговых марок, слоганов и брендов (возможны и некоммерческие, в том числе политические, социальные и культурные варианты), проявляющиеся в соответствующей рекламе и демонстрируемые на определенных материальных и нематериальных продуктах. Подобные культурно-ландшафтные репрезентации требуют внимательного семантического и герменевтического анализа, поскольку, с одной стороны, они могут быть вполне очевидными (популярный в регионе «народный» миф)⁹⁴, а, с другой стороны, довольно латентными, скрытыми – в силу тех или иных политических и культурных обстоятельств. Серьезную помощь в исследовании таких репрезентации может оказать изучение различных вернакулярных (обыденных) районов территории / города

⁹⁰ См. хороший пример: *Митин И.И.* Мифогеография Европейского Севера: семиотико-мифологическая модель культурного ландшафта // Поморские чтения по семиотике культуры. Вып. 2. Сакральная география и традиционные этнокультурные ландшафты народов Европейского Севера России / Отв. ред. Н.М. Терехин. Архангельск, 2006.

⁹¹ Ср.: *Schama S.* Landscape and Memory. N. Y., 1996.

⁹² См.: *Дахин А.* Место памяти. Материалы к словарю гуманитарной географии // Гуманитарная география. Научный и культурно-просветительский альманах. М., 2007. Вып. 4; *Он же.* Город как место памяти // Там же; *Он же.* Городская коммеморация. Материалы к словарю гуманитарной географии // Там же.

⁹³ См., например: *Никитина Т., Рогалева Е.* Региональный словарь сленга (Псков и Псковская область). М., 2006.

⁹⁴ Такова, например, довольно обширная неязыческая локальная мифология, сложившаяся вокруг знаменитого Стоунхеджа в Англии, см.: *Studing Cultural Landscapes / Ed. By I. Robertson and P. Richards.* N. Y., 2003. P. 156–159.

и соответствующих ментальных карт⁹⁵, в принципах формирования которых могут проявляться устойчивые локальные мифы⁹⁶.

Четвертый метаблок модели является, по сути, итоговым, синтетическим: здесь дается обобщающий феноменологический диагноз обнаруженных и исследованных локальных мифов определенной территории и в то же время в его рамках оцениваются перспективы формирования и/или конструирования новых локальных мифов. Соответственно, этот блок распадается на два блока – блок обобщающего диагноза и блок прогноза.

В блоке обобщающего феноменологического диагноза делается попытка оценить значимость рассмотренных локальных мифов в жизни регионального сообщества и в формировании фундаментальных пространственных представлений территории и о территории. Вне всякого сомнения, этот диагноз может быть дан только с учетом более общих когнитивно-географических контекстов (соседние территории, типологически сходные территории в стране и за рубежом, соотношенность с базовыми национальными мифами и образами). Вместе с тем, главное внимание должно быть уделено собственно локально-мифологической специфике территории – т.е. того ментального слоя, который во многом «отвечает» за существование и развитие территории в действительности (другими словами, если такой локально-мифологической специфики или уникальности не обнаружено, то само автономное существование территории, по крайней мере, в ментальном, но также и в институциональном плане, проблематично).

Блок локально-мифологического прогноза не должен претендовать на жесткое определение перспектив конструирования новых локальных мифов территории. Его задача несколько «скромнее»: оценить на базе проведенного анализа перспективность уже существующих и функционирующих мифов, исходя из перспектив разви-

⁹⁵ Линч К. Образ города. М., 1982; Голд Дж. Психология и география: основы поведенческой географии. М., 1990; Eden C. Cognitive Mapping // Eur. J. of Operational Res. 1988. Vol. 36. № 1; Kitchin R.M. Increasing the Integrity of Cognitive Mapping Research: Appraising Conceptual Schemata of Environment-Behaviour Interaction // Progress in Human Geography, 1996, № 20. См. также интересный образный проект, представленный в июне 2005 г. на выставке «Мифы города О.» в омской галерее «Лошадь Пржевальского» и обыгрывавший сходство очертаний границ Омской области с фигурой медведя: Баранов С.М. Проект «Медвежий угол» // Памятники археологии и художественное творчество: Материалы осеннего colloquium. Омск, 2005. Вып. 3.

⁹⁶ См. блестящее локально-мифологическое исследование современных культурных ландшафтов города Касимова (Рязанская область), в котором использован также новый тип карты – образно-средовая карта (промежуточный тип карты между ментальной и образно-географической картами): Митин И. Воображая город: ускользающий Касимов // Вестник Евразии, 2007, № 1.

тия самой территории в целом и ее сообщества. В то же время могут быть даны и некоторые рекомендации к созданию или первичной разработке новых локальных мифов – либо уже «вписывающихся» в существующее локально-мифологическое поле, либо несколько меняющих общую картину в силу необходимости выведения регионального сообщества и его идентичностей из состояний депрессии, застоя или распада. Понятно, что в действительности, несмотря на практические попытки сознательной разработки новых локальных мифов, будут происходить довольно слабо поначалу прогнозируемые ментальные процессы, однако их «обозримость», видимость и анализируемость будет довольно высокой – в такой ситуации, по всей видимости, уже можно прогнозировать как бы спонтанное, «снизу», появление и развитие действительно новых по содержанию локальных мифов (локально-мифологическое конструирование «сверху» может играть роль первоначального ментального толчка, усилия, сдвига довольно инертной ментальной «толщи», далее возможен и эффект локально-мифологического «снежного кома»).

* * *

Всякая феноменологическая модель (таковой является и представленная мной выше диагностическая модель локальных мифов) нуждается в онтологическом обосновании⁹⁷. Эффективное функционирование феноменологической модели связано с представлением о том, что наличное бытие, как бы отвечающее за понятия действительности и/или реальности, не описывается какими бы то ни было образами или архетипами, с помощью которых могли бы действовать те или иные индивиды или какое-либо сообщество в целом⁹⁸. Однако можно говорить об онтологиях существования, онтологиях экзистенций отдельных действительностей, реальностей, миров и, следовательно, пытаться «размножать» какие-либо упорядоченные модельные представления, «опрокидывать» их в параллельные миры. Именно так в рамках массовой культуры второй половины XX – начала XXI в. развиваются, например, научная фантастика, а чуть позднее и жанр фэнтези.

Географическое воображение эпохи модерна фактически «расправилось» одномерными пространственными представлениями, как бы оукленными в пределах определенной культуры или цивилизации. Вместе с тем, многочисленные ментальные образования и ментальные фантомы модерна и постмодерна «упакованы» в специфические западные оболочки – евроатлантическое или евроамериканское цивилизационное сообщество контролирует главные феноменологические процессы, диктует смежным цивилизационным

⁹⁷ Ср.: Горюнков С.В. О соотношении мифологии и онтологии // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991.

⁹⁸ Ср.: Пелипенко А.А. Генезис смыслового пространства и онтология культуры // Человек, 2002, № 2.

сообществам метацивилизационные правила создания и функционирования подобных ментальных оболочек. Тем не менее, сами онтологии все новых и новых, но все же типовых ментальных конструкторов остаются своего рода местом экзистенциальной свободы и оригинальных экзистенциальных стратегий.

В чем состоит экзистенциальная свобода локальных мифологий? Всякий миф по своему происхождению локален, однако всеобщность архетипических мифов основана, в том числе, на феноменологическом преодолении их локальности как таковой. Эпоха Модерна и Постмодерна позволила как бы перевернуть само понимание локальности мифа: любая локальность, любой локально-ментальный конструкт может рассматриваться как миф, если в нем территория, регион, место мыслится/воображается как нарративная протяженность и напряженность самого пространства – пространства, самого себя «рассказывающего». Локальный миф есть онтологическое «предчувствие» места в его проективном будущем, *пред-стоящем*, размещаемом и представляемом последовательностью конкретных географических образов прошлого и настоящего, *об-стоящих* пространственность как возможность любой онтологии.

Д.А. Силичев

КОНЦЕПЦИЯ МИФА К. ЛЕВИ-СТРОСА

Французский антрополог, эстетик и философ Клод Леви-Строс (1908–2009) является главной фигурой структурализма, ставшего последним воплощением западного рационализма. Структурализм принадлежит к эпохе модерна, отмечен некоторым оптимизмом, верой в разум и науку, которая нередко принимает форму сциентизма. Леви-Строс предпринял смелую попытку поднять гуманитарное знание до уровня настоящей теории. Главная его заслуга в этом плане, по мнению его самого, состоит в том, что он «предлагает гуманитарным наукам эпистемологическую модель, не сравнимую по своей силе с той, которой они располагали раньше»¹.

В своих исследованиях Леви-Строс опирается на Дюркгейма, Мосса, Маркса. Первый привлекает его концепцией культурного релятивизма, согласно которому в мире существует около пяти тысяч языков и культур и все они неповторимы. Второй – использованием языка как модели для изучения культуры и общества, а также понятием коллективного бессознательного, через призму которого он рассматривает природу языка и других явлений культуры. Строс называет Боаса предшественником структурализма. Маркс вызывает у французского ученого большой интерес своей методологией, в особенности установкой на строгое различие между сущностью и явлением, между восприятием и абстрактно-логическим анализом. Вместе с тем Леви-Строс испытывает сильное влияние со стороны Р. Вагнера, которого он называет «бесспорным отцом структурного анализа мифов», впервые осуществившим этот анализ средствами музыки. Не менее сильное влияние на него оказал также Руссо, которого он считает «отцом антропологии», поскольку тот определил предмет, метод и место новой науки. Их объединяет общий интерес к лингвистике, музыке и ботанике. В методологическом плане Леви-Строс опирается прежде всего на структурную лингвистику, основы которой были разработаны швейцарским филологом Ф. де Соссюром и изложены в его книге «Курс общей лингвистики» (1916).

В отличие от прежних представлений о языке, когда он рассматривался в единстве и даже зависимости от мышления и внешнего мира, а его внутренняя организация во многом игнорировалась, соссюровская концепция ограничивается изучением именно внутреннего, формального строения языка, отделяя его от внешнего мира и подчиняя ему мышление. Соссюр в этом плане заявляет: «Язык есть форма, а не субстанция», «язык есть система, которая подчиняется

¹ Lévi-Strauss C. L'homme nu. P., 1971. P. 614.

лишь своему собственному порядку», «наше мышление, если отвлечься от выражения его словами, представляет собой аморфную, нерасчлененную массу»².

Соссюр проводит различие между «внутренней» и «внешней» лингвистикой, сетуя на то, что вместо изучения «языка как такового», к нему обычно подходят с внешней, чуждой ему точки зрения – социологической, исторической, географической, психологической или иной. Он выдвигает и разрабатывает основные категории и бинарные оппозиции (дихотомии), составившие ядро современной структурной лингвистики и семиотики: *знак, система, язык/речь, означающее/означаемое, синхрония/диахрония, синтагма/парадигма*. Соссюр при этом делает акцент на синхронии и статике языка, подчеркивает его устойчивость, «сопротивление коллективной косности любым языковым инновациям» и делает вывод о «невозможности революции в языке». Касаясь дихотомии язык/речь, он противопоставляет язык и речь, считая, что настоящая наука возможна только о языке.

Концепция Ф. де Соссюра получила дальнейшее развитие в трудах многих исследователей, среди которых следует особо выделить вклад Р. Якобсона и Н. Трубецкого. Наибольшее развитие в структурной лингвистике получила фонология, изучающая минимальные языковые единицы – фонемы, выступающие исходными средствами смыслообразования и составляющие основу для построения структуры языка. Именно фонологическая модель нашла широкое распространение в гуманитарных и социальных науках.

Сначала, в 1930-е г., К. Леви-Строс изучает мифы как этнограф и проводит полевые исследования в бразильской Амазонии. Затем, после встречи в 1942 г. в Нью-Йорке с Р. Якобсоном, он увлекается структурной лингвистикой, и его подход к мифам резко меняется. Во всех последующих исследованиях Леви-Строс опирается прежде всего на концепции Соссюра, Якобсона и Трубецкого.

Начиная с 1945 г. он последовательно проводит мысль о том, что только язык может подвергаться действительно научному изучению, что язык наилучшим образом выражает символическую и бессознательную природу явлений культуры, что он может и должен служить образцом для исследования всех других социальных явлений. Леви-Строс также утверждает, что лингвистика занимает исключительное место среди социальных наук, что она является наиболее развитой общественной наукой, что только она может претендовать на звание настоящей науки. Помимо структурной лингвистики французский ученый широко использует математические методы. В равной мере он также использует модель музыки, особенно при изучении мифов. Методологической проблематике посвящена его книга «Структурная антропология» (1958), ставшая первым манифестом внелингвистического, этнологического структурализма.

Основные труды Леви-Строса посвящены изучению культуры и мифов так называемых архаических народов. Характер его иссле-

² Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 54, 61, 144.

дований принципиально отличается от общепринятых. В западном мире утвердилась эволюционистская традиция, согласно которой первобытные или архаические народы находятся на низшей стадии эволюции. Считается, что у них нет цивилизации. Само понятие цивилизации во многом было выдвинуто с тем, чтобы возвысить западные общества над всеми другими, отодвинув их на стадии дикости и варварства. Леви-Строс отвергает подобный подход. Он заявляет, что варварами являются те, которые считают других варварами. Опираясь на свои исследования, французский ученый утверждает:

Вне всякого сомнения, «дикарь» никогда и нигде не был существом, едва вышедшим из животного состояния и все еще полностью подчиненным своим потребностям и инстинктам, каким нам слишком часто нравилось его воображать; не был он и созданием, управляемым аффектами, утопающим в путанице и партиципации³.

Леви-Строс всячески возвышает статус архаических народов, называя уровень их развития «бесписьменной цивилизацией», не создавшей текстов и памятников изобразительного искусства. В то же время понятию цивилизации, когда «оно охватывает общие, универсальные и передаваемые способности», он предпочитает «понятие культуры, взятое в новом значении, когда оно обозначает множество особых и не передаваемых стилей жизни»⁴. Исповедуя культурный релятивизм и опираясь на обширный этнографический материал, Леви-Строс приходит к выводу: каждая культура по-своему богата и оригинальна, у всех культур примерно одинаковое число талантов, все общества имеют позади себя великое прошлое и т. д. Каждая культура по одному или нескольким признакам превосходит все остальные, в то же время все общества по своей природе несут в себе некую порочность, которая несовместима с провозглашаемыми ими нормами и ценностями. Все это позволяет считать, что «никакое общество не является ни безусловно хорошим, ни абсолютно плохим»⁵. Поэтому, продолжает свою мысль Леви-Строс, «было бы абсурдным ставить одну культуру выше другой»⁶. Стремление французского этнолога реабилитировать культуру первобытного общества проходит через все его творчество.

ОТ ПРИРОДЫ К КУЛЬТУРЕ: ИНЦЕСТ И ЯЗЫК

Первоначально свой новый, структурный подход Леви-Строс применил к исследованию отношений родства индейских племен в Бразилии, следствием чего стала диссертация и затем книга «**Элементарные структуры родства**» (1949), принесшая ему мировую известность. В этой работе Леви-Строс рассматривает главным

³ *Lévi-Strauss* К. Первобытное мышление. М., 1999. С. 144–145.

⁴ *Lévi-Strauss* C. Le regard éloigné. P., 1983. P. 50.

⁵ *Lévi-Strauss* C. Tristes tropiques. P., 1955. P. 446.

⁶ *Lévi-Strauss* C. Antropologie structurale deux. P., 1975. P. 413.

образом проблему брачных правил, особо останавливаясь на запрещении инцеста. Французский ученый весьма критически оценивает теории своих предшественников – представителей американской культурной антропологии (Ф. Боас) и английского функционализма (Б. Малиновский), указывая на узость их эмпиризма, на натурализм в истолковании социальных и культурных явлений, согласно которому возникновение и образование семьи и регулирующие эти процессы брачные правила объясняются естественной склонностью человека иметь свой дом, свое хозяйство и связанные с ним заботы, удовлетворять свою опять же биологическую потребность в продолжении рода, протекции по отношению к более слабому и т.д. Леви-Строс отмечает, что даже если все это имеет место и действительно получает свою реализацию в семье, сама сущность отношений родства заключается в другом: она социальна и культурна. Французский этнолог рассматривает брачные правила с точки зрения языка, следуя определенной методологической установке:

Как и фонемы, термины родства являются ценностными элементами; как и первые, они обретают эту ценность лишь потому, что они сочетаются в системы; «системы родства», как и «фонологические системы», были выработаны человеческим духом на уровне бессознательного мышления⁷.

Обработав огромный этнографический материал, Леви-Строс выделяет *логическую структуру*, позволяющую раскрыть и упорядочить сложную систему отношений родства. Обмен женщинами при этом выступает центральным понятием, которое дополняется понятием взаимности. Обмен женщинами в архаическом обществе играет примерно ту же роль, что и обмен товарами и услугами или информацией в современном обществе.

Рассматривая проблему запрещения инцеста, французский этнолог также отвергает существующие объяснения данного явления, которые в одном случае ссылаются на инстинктивный страх, в другом – на боязнь отрицательных последствий брака между близкими родственниками, в третьем видят в нем некий пережиток. Такие объяснения Леви-Строс считает не обоснованными. Предлагая свое понимание, он выходит на тему *отношений природы и культуры*, которая занимает у него центральное место и проходит практически через все его работы. В этом плане всю его концепцию можно определить как философию отношений природы и культуры. В лингвистических терминах он рассматривает природу как означающее, а культуру – как означаемое. Означающее (природа) независимо от означаемого (общество и культура), оно может продолжать существовать после исчезновения означаемого. Леви-Строс указывает на противоположность природы и культуры: для первой характерны *стихийность* и *универсальность*, для второй – *нормативность* и *относительность*. Запрещение инцеста выступает первым требованием культуры, противопоставляющим ее природе. В то же время этот запрет оказывается своеобразным мостом между природой и

⁷ *Лéви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985. С. 36.

культурой, сочетающим в себе универсальность и нормативность. Его предписывающий характер имеет положительный аспект: неукоснительное исполнение запрета обеспечивает биологическую выживаемость племени.

Если запрет incesta означает начало культуры, то язык образует «демаркационную линию» между природой и культурой. Культуру французский этнолог определяет как «совокупность символических систем, в первом ряду которых находятся язык, брачные правила, экономические отношения, искусство, наука, религия»⁸. К их числу он также относит мифы, ритуалы, политику, правила вежливости и кухню, считая, что все они подчиняются одним и тем же структурным принципам организации. Хотя язык располагается в одном ряду с другими символическими системами, именно он выступает в качестве первичной, базисной системы, с помощью него «устанавливаются и увековечиваются все формы социальной жизни». Что касается мифов, то в архаическом обществе и культуре по своей значимости они мало в чем уступают языку.

МИФ И ЯЗЫК

Первой работой Леви-Строса, прямо посвященной изучению мифов, стала программная статья «**Структура мифов**» (1955), в которой он в сжатой форме рассматривает практически все существенные аспекты мифа. Свой анализ французский исследователь начинает с весьма критической констатации того, что этнология, по его мнению, находится в плачевном состоянии. В нее вторгаются многочисленные дилетанты, которые дискредитируют ее как науку. Она находится примерно в том же положении, в каком лингвистика была до Соссюра, когда значение искали в самом звуке, тогда как значащая функция языка обусловлена способом сочетания звуков между собой. Он также отмечает, что при всем многообразии существующих взглядов на мифы, все они, как правило, или сводят их к беспочвенной игре воображения, или к примитивной форме философских спекуляций. Одни полагают, что каждое общество в своих мифах выражает общие для всего человечества чувства любви, ненависти или мести. Другие считают, что мифы представляют собой попытку объяснить малопонятные астрономические, космологические, метеорологические или другие явления. Некоторые этнологи заимствуют объяснения мифов из социологии и психологии. Мифология тогда превращается в отражение социальных структур и общественных отношений, что, по Леви-Стросу, выглядит слишком просто. В общем, заключает он, чтобы понять, что такое миф, приходится выбирать лишь между тривиальностью и софизмом.

В предлагаемых концепциях мифы предстают произвольными, бессвязными, нарушающими закон причинности, не соблюдающими правила логики, их содержание выглядит совершенно случай-

⁸ Lévi-Strauss C. Introduction à l'oeuvre de M. Mauss // Mauss M. *Sociologie et anthropologie*. P., 1950. P. XIX.

ным. Французский исследователь отмечает, что внешне мифы действительно кажутся именно такими. Однако если бы это было на самом деле так, то невозможно было бы объяснить удивительное сходство мифов в отдаленных друг от друга областях земного шара. Поэтому, хотя мифы по своей сути противоречивы, они наделены *внутренней логикой и необходимостью*. Царящий в них хаос является кажущимся. Можно сказать, что главный порок существующих концепций мифов Леви-Строс видит в том, что они стремятся объяснить их через что-то внешнее, не рассматривают их изнутри, не следуют принципу имманентности.

Французский ученый предлагает свой подход, в соответствии с которым на миф следует смотреть через призму языка, хотя сразу уточняет, что сопоставление мифа с языком само по себе мало что дает: миф действительно излагается словами, он включается в языковую деятельность, однако все это не затрагивает его существа:

Чтобы понять специфический характер мифологического мышления, мы должны признать, что миф есть одновременно и внутриязыковое явление и внеязыковое явление⁹.

Говоря иначе, миф выходит за рамки языка. Между мифом и языком имеется много общего, но они не совпадают, между ними наблюдаются как важные сходства, так и существенные различия. Как и язык, миф образован составляющими единицами или элементами. В языке таковыми являются фонемы, морфемы и семантемы, из которых каждая последующая единица имеет более высокую степень сложности, чем предыдущая. В отличие от языка миф имеет наиболее сложные составляющие элементы, Леви-Строс называет их большими структурными единицами, или *мифемами*. Их нельзя уподобить ни фонемам, ни морфемам, ни семантемам, поскольку они соотносятся с более высоким уровнем, который скорее всего соответствует уровню фразы.

Отмеченная особенность проявляется и в отношении смысла: здесь также все обстоит гораздо сложнее, чем в языке. Как и в языке, смысл мифа обусловлен не отдельными элементами, входящими в его состав, но тем способом, которым они комбинируются. Однако, хотя миф относится к области языка, используемый в нем язык предстает в особом виде, он проявляет специфические качества, которые располагаются на более высоком уровне и имеют более сложную природу, чем свойства языковых высказываний любого другого типа. Во многом это связано с тем, что каждый миф представляет собой не отдельное явление, а систему многочисленных его версий и вариантов. Поэтому структурная единица мифа, мифема, представляет собой не отдельное отношение, а «пучок отношений». Их комбинация порождает смысл. В этом плане Леви-Строс сравнивает миф с музыкальной оркестровой партитурой, которая приобретает смысл лишь тогда, когда она читается по диахронной оси, страница за страницей, и вместе с тем по синхронной

⁹ *Лéви-Строс К.* Структурная антропология. С. 186.

оси, сверху вниз, вследствие чего все ноты, находящиеся на одной вертикальной линии, образуют большую единицу, или пучок отношений. Говоря иначе, миф, как и оркестровая партитура, имеет синтагматическое и парадигматическое измерения. В связи с этим французский этнолог рисует воображаемое чтение мифов прибывшими на Землю с другой планеты учеными, полагая, что они будут читать их как оркестровые партитуры и, продвигаясь в ходе чтения слева направо и сверху вниз, обязательно заметят повторение некоторых элементов и постепенно придут к понятию аккорда, гармонии, мелодии, синхронии, диахронии и т.д.

Своеобразие мифа обнаруживается и в его отношении к времени. Отчасти это связано с тем различием, которое лингвистика проводит между языком и речью: язык обратим во времени, тогда как речь необратима во времени. Указанные уровни языка переходят в миф, приобретая дополнительную сложность. Известно, что в мифах всегда рассказывается о событиях далекого прошлого, о том, что было «до сотворения мира», «в начале времен» или просто «давным-давно». Однако в мифе эти далекие события начинают существовать вне времени. Он охватывает и объясняет в равной мере и прошлое, и настоящее, и будущее. В этом плане *мифология близка к политической идеологии*, которая, как полагает Леви-Строс, в современном обществе просто заменила мифологию. Если историк рассматривает какое-либо событие прошлого прежде всего как событие давней истории, то политик соотносит это событие с современностью и пытается с помощью него предугадать будущее:

Эта двойственная структура, одновременно историческая и внеисторическая, объясняет, каким образом миф может одновременно соотноситься и с речью... и с языком¹⁰.

Помимо этого миф приобретает еще и третий уровень, благодаря которому он предстает как нечто абсолютное, вневременное, вечное. В последующих работах Леви-Строс пишет о том, что «миф упраздняет время». В любом случае миф сочетает в себе синхронное и диахронное измерения, соединяя тем самым характерные черты языка и речи.

Будучи продуктом словесного творчества, миф в той или иной мере относится к художественным явлениям. Однако и в данной перспективе он имеет существенные отличия, которые по-особому ярко проявляются при его сравнении с поэзией, хотя между ними есть несомненные сходства. Поэзия весьма трудно поддается переводу на другой язык, поэтому любой перевод не обходится без серьезных искажений. Напротив, миф в этом плане не вызывает каких-либо проблем, его ценность сохраняется даже при самом плохом переводе. Во всех случаях, несмотря на плохое знание языка и культуры народа, создавшего миф, при его переводе он будет воспринят всеми читателями как миф. Объясняется это тем, что «сущность мифа составляет не стиль, не форма повествования, не синтаксис, а

¹⁰ Леви-Строс К. Структурная антропология. С. 186.

рассказанная в нем история»¹¹. Поэтому к мифу не применимо известное выражение «переводить – предавать». Подводя итог своим рассуждениям о соотношении мифа и языка, французский ученый делает вывод:

Миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удается, если так можно выразиться, отделиться от языковой основы, на которой он сложился¹².

Используя модель оркестровой партитуры, Леви-Строс исследует известный **миф об Эдипе**, выделяя в нем мифемы, представляющие собой *пучки отношений*, выраженных максимально краткими фразами, и располагая их в таблице из четырех колонок. Критерием объединения отношений в ту или иную колонку выступают общие черты. Так, все события (отношения) первой колонки касаются нарушений жестких родственных отношений, включая нарушение запрета инцеста (Эдип женится на своей матери Иокасте). Вторая колонка объединяет события, связанные с убийством близких родственников. В третьей колонке речь идет об уничтожении чудовищ, что может иметь более широкое значение. Четвертая колонка группирует физические недостатки, характерные для родственников Эдипа по мужской линии, которые также могут иметь более широкое значение.

Характеризуя полученную таблицу, Леви-Строс отмечает, что если мы хотим просто рассказать миф, нам нужно читать ряды как обычно, слева направо, синтагматически, не обращая внимание на колонки. Если же мы хотим понять миф, нам следует отказаться от прежней диахронии и читать вертикально колонку за колонкой, рассматривая каждую из них как единое целое, т.е. *читать парадигматически*. Он также указывает на то, что первая и вторая, как и третья и четвертая колонки тесно связаны между собой, они как бы противостоят друг другу, выражают противоположные крайности. В частности, первые две колонки свидетельствуют о том, что переоценка отношений кровного родства сосуществует в обществе наряду с его недооценкой.

Опираясь на проведенный анализ, французский ученый формулирует некоторые преимущества своего метода по отношению к другим подходам. Одно из них связано с тем, что используемый структурный метод позволяет пренебрегать некоторыми аспектами мифов. Так, в самых ранних, гомеровских вариантах мифа об Эдипе нет таких событий, как самоубийство Иокасты и самоослепление Эдипа. Однако и при их включении структура мифа остается той же, она не нарушается. Просто третья и четвертая колонки будут дополнены новыми элементами, что сделает миф более понятным, но не изменит его суть.

Метод также избавляет от необходимости искать первоначальный или подлинный вариант мифа, что составляло одну из основных трудностей при изучении мифологии. Леви-Строс считает, что миф

¹¹ *Лéви-Строс К.* Структурная антропология. С. 187.

¹² Там же.

следует определять как совокупность всех его вариантов и версий: «*миф остается мифом, пока он воспринимается как миф*»¹³. Поэтому версии Софокла и Фрейда заслуживают не меньшего доверия, чем более древний вариант Гомера, кажущийся более подлинным.

Французский исследователь подчеркивает, что, поскольку миф состоит из совокупности вариантов, структурный анализ должен учитывать и рассматривать их все. Для каждого из них должна быть создана таблица, в которой все элементы располагаются таким образом, чтобы их можно было сопоставить с соответствующими элементами других таблиц. Эти таблицы никогда не будут совпадать, они будут отличаться одна от другой. Но даже в их различиях тщательный анализ выявляет значительные соответствия между таблицами. Все это «позволяет подвергнуть их логическим операциям путем последовательного упрощения и в конце концов вывести структурный закон рассматриваемого мифа»¹⁴. Леви-Строс полагает, что не следует опасаться того, что наряду с известными вариантами мифа может возникнуть его новая версия и перечеркнуть проделанную работу. Такая опасность существует лишь в случае, когда известно слишком мало вариантов. Их достаточное число устанавливается опытом, и оно не может быть большим. Главное, чтобы ни один из известных вариантов не был опущен.

Леви-Строс специально останавливается на причинах неудач в изучении мифологии. Одну из них он видит в том, что сторонники сравнительного подхода стремились отыскать подлинные варианты мифов, тогда как требуется изучать их все. К тому же они ограничивались простейшими схемами и системами. Французский этнолог отмечает, что отсутствие обоснованных и убедительных выводов в изучении мифологии проистекает оттого, что «исследователи не умеют пользоваться многомерными системами отсчета, наивно предполагая обойтись системами двух- или трехмерными»¹⁵. Он считает, что сравнительная мифология уже не может развиваться без использования математического аппарата, не вдохновляясь математикой как образцом научного исследования, поскольку традиционные эмпирические методы не могут применяться к многомерным системам мифов.

Для подтверждения правильности и эффективности своего подхода Леви-Строс проводит исчерпывающий анализ всех известных версий этиологических мифов зуньи о происхождении и возникновении человека и культуры, используя при этом работы многих ученых-этнологов (Ф. Кашинг, П. Стивенсон, Т. Парсонс, Р.А. Бунзель, Р. Бенедикт). Полученные результаты он сравнивает с подобными мифами других племен пуэбло, а также с мифологией индейцев прерий. В итоге французский исследователь приходит к заключению, что все выдвинутые им гипотезы получили необходимое подтверждение. Ему удалось многое прояснить в североамериканской

¹³ *Леви-Строс К.* Структурная антропология. С. 194.

¹⁴ Там же. С. 195.

¹⁵ Там же. С. 196.

мифологии, а также выявить и определить логические операции, которые другие этнологи не замечали или же они применялись в смежных областях.

Главный вывод состоит в том, что *систематическое применение метода структурного анализа* позволяет «упорядочить все известные варианты одного мифа в последовательность, образующую своего рода группу перестановок, причем варианты, представляющие собой крайние члены этой последовательности, образуют по отношению друг к другу симметричную, но обратную структуру»¹⁶. Благодаря этому область мифологии, которая ранее находилась в состоянии хаоса, становится все более упорядоченной. К тому же проясняются логические структуры, лежащие в основе мифов. Леви-Строс выделяет три типа логических операций: *оппозиция, корреляция, медиация* (опосредование). Каждый миф обычно оперирует оппозициями и стремится к их постепенному снятию через медиации. Эффективность своего подхода французский этнолог показывает на примере персонажа американской мифологии, именуемого трикстером (плут, обманщик), который долгое время представлял загадку, поскольку его роль всегда исполняет или койот, или ворон. С помощью указанных логических операций Леви-Строс решает эту загадку. Он отмечает, что ворон и койот занимают посредующее положение между травоядными и плотоядными животными, а в более общем плане – между жизнью и смертью. Миф, повествующий об удачном поступке трикстера, говорит о счастливой медиации между жизнью и смертью, миф, рассказывающий о неудаче трикстера, свидетельствует о неудавшейся медиации. Поэтому мифы позволяют выбирать из нескольких решений лучшие.

Опираясь на свои и чужие исследования, французский ученый считает вполне доказанным, что «любой миф (рассматриваемый как совокупность его вариантов) может быть представлен в виде следующего канонического отношения: $Fx(a):Fy(b) = Fx(b):Fa-1(y)$ »¹⁷. Это уравнение он читает так: если два члена (a и b) и две их функции (x и y) заданы одновременно, то существует отношение эквивалентности между двумя ситуациями, определяемыми соответственно инверсией членов и отношений, что требует двух условий: 1) если один из членов может быть заменен на противоположный (a и $a-1$); 2) если можно произвести соответственно одновременную инверсию между значением функции и значением аргумента двух элементов (y и a).

Леви-Строс признает, что подобная формула предполагает дальнейшие исследования и уточнения. Поскольку тексты мифов весьма объемны, их анализ требует коллективной работы и специального технического персонала. Даже трехмерные модели предполагают большие человеческие и материальные затраты. Если же система становится многомерной, то для работы с ней надо прибегать к перфокартам и машинной обработке. Леви-Строс сетует на то, что недостаточное финансирование научных работ во Франции (того

¹⁶ *Лéви-Строс К.* Структурная антропология. С. 200.

¹⁷ Там же. С. 205.

времени) не позволяет расширить и продолжить необходимые исследования мифов. Отчасти, видимо, поэтому он вернулся к своей канонической формуле только через много лет.

Завершая свой анализ, французский ученый выражает еще несколько характеристик мифа. Он указывает на *слоистую* структуру мифа, которая внешне проявляется в приеме повторения, в удвоении, утроении или учетверении одной и той же последовательности. Леви-Строс полагает, что теоретически миф может иметь бесконечное число слоев, каждый из которых будет отличаться от предыдущего. Он будет развиваться как бы по спирали, пока не иссякнет породивший его интеллектуальный импульс. Рост мифа при этом будет непрерывным, тогда как его структура будет прерывной. Еще раз сравнивая миф с языком, французский этнолог отмечает, что «миф есть некое языковое создание, которое занимает в речи такое же место, как кристалл в мире физических явлений»¹⁸. Миф как бы представляет собой переходное явление между статической суммой молекул и идеальной молекулярной структурой кристалла.

Касаясь вопроса о соотношении так называемого *примитивного* мышления и мышления *научного*, Леви-Строс указывает на то, что социологи видят только качественное различие между ними. Сам он придерживается другого взгляда. Он пишет:

Логика мифологического мышления так же неумолима, как логика позитивная и, в сущности, мало чем от нее отличается. Разница здесь не столько в качестве логических операций, сколько в самой природе явлений, подвергаемых логическому анализу¹⁹.

Леви-Строс ссылается на пример двух топоров – железного и каменного: первый не потому лучше второго, что он лучше сделан. Оба сделаны одинаково хорошо, но железо лучше, чем камень. Французский ученый выражает надежду, что однажды мы поймем, что «в мифологическом мышлении работает та же логика, что и в мышлении научном, и человек всегда мыслил одинаково «хорошо»²⁰. Он отмечает, что некоторые модели (например, модель брачных правил), разработанные так называемыми примитивными культурами, оказались лучше моделей профессиональных этнологов. Поэтому прогресс, если он действительно имел место, произошел не в мышлении, а в мире, в котором жило человечество.

НАУЧНОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ

Дальнейшее исследование мифов К. Леви-Строс осуществляет в работах «Тотемизм сегодня» (1962) и «Дикое мышление» (1962), а также в фундаментальном и грандиозном четырехтомном труде «Мифологии» (1964–1971), за который он был удостоен звания академика.

¹⁸ *Лéви-Строс К.* Структурная антропология. С. 206.

¹⁹ Там же. С. 206.

²⁰ Там же. С. 207.

Первую работу «**Тотемизм сегодня**» во многом можно рассматривать как введение в последующую. В ней французский ученый вновь показывает себя защитником так называемых архаических обществ и культур, выступая против устоявшейся традиции противопоставлять «примитивное» и «цивилизованное» и исключать на этом основании неевропейские культуры из мира собственно человеческой культуры. Исследуя тотемизм, он подвергает суровой критике концепции своих предшественников – Дж. Мак-Леннана, Ф. Фрэзера, А. Радклиффа-Брауна и др., которые без должного обоснования соединяли различные факты и формы древнейших религий, так или иначе проводя параллель между природой и обществом. Гораздо больший интерес Леви-Строс проявляет к идеям Бергсона и Руссо, которые уделяли основное внимание не самим тотемным животным и растениям, а тому, как человек обнаруживал в особой структуре животного и растительного мира источник первых логических категорий и операций и социальной дифференциации. Именно в таком ракурсе Леви-Строс смотрит на тотемизм и тотемические мифы. Для него тотемизм выступает истоком так называемых тотемических классификаций, которые составляют одну из моделей мифологического мышления в целом, и которые он более подробно рассматривает в следующей работе.

Основная цель книги «**Дикое мышление**» состоит в том, чтобы опровергнуть идущее от Леви-Брюля и устоявшееся деление на мышление дологическое (первобытное, примитивное, архаическое, мифологическое) и логическое (современное, рациональное, абстрактное, научное), а также доказать логический, рациональный и научный характер так называемого первобытного мышления. Французский ученый признает, что у некоторых народов нет общих, абстрактных понятий дерева или животного, хотя есть все необходимые термины для обозначения их конкретных видов. Однако это не дает достаточных оснований говорить о неспособности «примитивов» к абстрактному мышлению, поскольку богатство абстрактных суждений не является достоянием одних только цивилизованных языков.

Леви-Строс считает правильным и адекватным называть мифологическое мышление «конкретной наукой», которая является «первичной», но не примитивной. Он также определяет мифологическое мышление как «дикое», или «неприрученное», тогда как современное научное мышление – как «прирученное», подчеркивая при этом, что речь вовсе не идет о двух стадиях или двух фазах эволюции познания, поскольку оба вида мышления являются в равной мере надежными. Возражая О. Конту, который приписывал «дикое мышление» доисторическому периоду, эпохе фетишизма и политеизма, французский этнолог утверждает, что для него такое мышление «не является ни мышлением дикарей, ни мышлением первобытного или архаического человечества, но мыслью в диком состоянии, в отличие от мысли возделанной или одомашненной, с целью достичь упорядочения»²¹.

²¹ *Леви-Строс К. Первобытное мышление. С. 285.*

Для обоснования своих положений Леви-Строс использует несколько моделей и подходов, одним из которых выступает сопоставление мифологического мышления с *бриколажем*, или изготовлением разного рода поделок, результаты которого свидетельствуют о существенном сходстве указанных видов деятельности. Бриколер, или любитель поделок, из деталей сломанных и разобранных будильников и других механизмов мастерит новое изделие с новой функцией. Он творит сам, самостоятельно, используя подручные средства в отличие от средств, используемых инженером или другим специалистом.

Примерно то же самое происходит в случае с мифологическим мышлением, которое, по сути, оказывается «*чем-то вроде интеллектуального бриколажа*»²². Его своеобразие заключается в том, что «элементы мифологической рефлексии всегда расположены на полпути между перцептами и концептами»²³, или между образами и понятиями, посредником которых выступает знак. Образы мифа и материалы бриколера представляют собой элементы, отвечающие двойному критерию: они уже служили в качестве слов некоего дискурса, который мифологическая рефлексия преобразует так же, как это делает бриколер; они могут еще послужить для другого применения, если будут освобождены от их первоначальной функции.

Хотя инженер и бриколер различаются между собой, их различия не абсолютны. Первый действует с помощью понятий, второй пользуется знаками. Понятие стремится быть полностью прозрачным по отношению к реальности, тогда как знак допускает и даже предполагает присутствие в нем чего-то человеческого, он остается мотивированным, кому-то адресованным. Тем не менее, хотя мифологическое мышление не отделимо от образа, оно опирается на аналогии и сопоставления, может быть, обобщающим, что делает его научным.

Мифологические миры легко распадаются, но из их осколков и обломков рождаются новые миры, при этом прежнее означаемое может превращаться в новое означаемое и наоборот. Действующая при этом логика напоминает калейдоскоп, состоящий из множества цветных осколков, с помощью которых осуществляется структурная перестройка. В этом мифологическое мышление опять же предстает как интеллектуальный бриколаж. Будучи своеобразным бриколером, дикое мышление исходит из остатков событий и создает из них новые структуры, тогда как современное научное мышление исходит из гипотез, проектов и структур и создает с помощью них события. В основе структур мифологического мышления лежит комбинаторика, структуры науки являются инновационными, создающими события. Другими словами, бриколер порождает структуры с помощью событий, ученый производит события с помощью структур.

²² *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. С. 126.

²³ Там же. С. 127.

Развивая свою мысль, французский ученый вводит в свои рассуждения искусство, создавая своеобразную триаду, где искусство играет роль посредника и оказывается «на полпути между научным познанием и мифологическим или магическим мышлением»²⁴. Благодаря своему положению искусство относится к области комбинаторики и вместе с тем является инновационным. Миф, в свою очередь, одновременно предстает и как система абстрактных отношений, и как объект эстетического созерцания, поскольку процесс его порождения симметричен и противоположен тому, что находится у истоков художественного произведения.

Наряду с моделью бриколажа Леви-Строс в исследовании мифологического мышления использует также *модель тотемических классификаций*, через которые рассматриваются отношения между порядком природы и порядком культуры, в основе которых лежит «гомология различий». Здесь французский этнолог стремится раскрыть то, каким образом классификация людей воспроизводит классификацию природных объектов. Значительную роль при этом играют *коды*, которые воплощают совокупность элементов тотемического комплекса и представляют собой классы природных объектов и явлений. Они могут быть самыми разными – космологическими, метеорологическими, кулинарными, акустическими и т.д. Леви-Строс не устанавливает их иерархию, хотя некоторое предпочтение отдает акустическим и космологическим кодам, в частности коду небо/земля. Благодаря кодам происходит обмен между природой и культурой, означающий «замену сходств на различия». Французский ученый отмечает, что мифологические классификации не являются строго последовательными и не опираются на прочное теоретическое знание. Тем не менее они вполне отвечают критериям научности.

Глубокое и всестороннее исследование Леви-Строса показывает, что мифологическое мышление использует все основные логические понятия и операции. Оно выявляет общее и особенное, сходства и различия, создает классификации, применяет анализ и синтез, использует эмпирическую и теоретическую дедукцию, опирается на диалектику части и целого и т.д. Более всего для мифологического мышления характерна аналогия, поэтому Леви-Строс называет его «*аналогическим мышлением*». Все это говорит в пользу того, что у мифологической рефлексии нет качественных отличий от научного мышления. Разумеется, его понятия не могут заменить категории современной логики: оно может существовать не вместо формальной логики, а в дополнение к ней. Свою эффективность мифологическое мышление проявило в эпоху неолитической революции, когда наблюдался расцвет земледелия, скотоводства, гончарства, ткачества.

Мифологическое мышление сложилось задолго до научного мышления, оно сохраняется и в наше время. Французский ученый

²⁴ *Лéви-Строс К.* Первобытное мышление. С. 131.

указывает на то, что оба вида мыслительной деятельности могут не только сосуществовать, но и взаимопроникать. К тому же имеются области, «где дикая мысль, подобно диким видам, оказывается относительно защищенной». Такой областью является искусство, а также те сферы социальной жизни, «где – от равнодушия либо неспособности, а чаще всего неизвестно отчего – дикая мысль продолжает процветать»²⁵. Дикое, неприрученное мышление составляет универсальную основу всех цивилизаций, оно сохраняет возможность межкультурного диалога.

Анализируя общие характеристики мифов, Леви-Строс существенно пересматривает многие существующие представления о них. Он отмечает, что ошибка сторонников натуралистской школы заключается в том, что «они полагали, будто природные явления суть то, что мифы стремятся объяснить, тогда как природные явления скорее то, посредством чего мифы стремятся объяснить реалии, принадлежащие не природному, а логическому порядку»²⁶. В этом плане собственно познавательные возможности мифов оказываются довольно ограниченными. Касаясь этиологических мифов, которые рассказывают о происхождении тех или иных явлений, французский исследователь утверждает, что они «ложно этиологичны», поскольку «тот род объяснения, который они доставляют, сводится к едва видоизмененному изложению первоначальной ситуации... Их роль представляется скорее не этиологической, а демаркационной: они не дают истинного объяснения происхождения и не описывают причину; они упоминают о происхождении или о причине (самих по себе незначущих), чтобы подчеркнуть какую-то подробность или «маркировать» вид»²⁷. Поэтому Леви-Строс указывает на содержательную «бедность тотемических мифов».

Мифы не стремятся объяснять природные явления, они их просто фиксируют, описывают, оставляя от них только существенные контуры, избегая лишних подробностей, делая описания предельно краткими и сжатыми, превращая их в некоторые схемы, которые затем проецируются на социальную жизнь и культуру. Мифология представляет собой некую картографию, которая помогает ориентироваться в природных явлениях и может использоваться в реальной жизни. Леви-Строс считает, что в мифах нет какого-либо мировоззрения. Он также отмечает, что миф – это стремление дать воображаемые (виртуальные) решения реальных и неразрешимых проблем и противоречий, которое осуществляется с помощью множества версий и вариантов мифа. Леви-Строс ищет логику и грамматику мифа.

Главный труд К. Леви-Строса – тетралогия «**Мифологиики**» – является дальнейшим продолжением его предшествующих работ, в особенности «Элементарных структур родства», где ему, как он

²⁵ *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. С. 286.

²⁶ Там же. С. 186.

²⁷ Там же. С. 295.

сам отмечает, удалось выявить позади внешне случайного и бес-связного многообразия брачных правил несколько простых принципов, благодаря которым исключительно сложная совокупность кажущихся на первый взгляд произвольными и даже абсурдными обычая была приведена к осмысленной системе. Те же цели и задачи французский ученый ставит и в новом своем труде: опираясь на этнографический материал и опыт, он намерен составить перечень ментальных систем, привести внешне произвольные данные в порядок, «выйти на уровень, на котором открывается необходимость, имманентная иллюзиям свободы»²⁸.

Вместе с тем Леви-Строс отмечает, что мифология является более сложной и имеет большее значение, нежели брачные правила. Она не наделена очевидной практической функцией. В противоположность структурам родства мифология не имеет прямого отношения к отличной от нее и более объективной действительности, порядок которой она отражала бы в разуме. Здесь разум представляется совершенно свободным и следующим своей собственной творческой спонтанности. Поэтому в данном случае гораздо труднее доказать, что за кажущейся произвольностью, полной свободой и ничем не ограниченной творческой изобретательностью находятся законы, действующие на более глубоком уровне. Тем не менее, французский этнолог ставит такую задачу и стремится к ее решению.

Тетралогия является дальнейшим углублением прежних исследований и своеобразным итогом всей предшествующей научной деятельности. В ней дается анализ около тысячи мифов, представляющих более двухсот индейских народов Северной и Южной Америки. В этом труде в качестве методологии по-особому широко используется модель музыки. Сама структура тетралогии Леви-Строса напоминает структуру тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга»: она имеет увертюру, четыре части и финал. Музыкальные термины используются также в названии глав: «Тема с вариациями», «Ария разорителя гнезд», «Соната хороших манер», «Фуга пяти чувств» и т.п.

Глубокий интерес французского ученого к музыке проистекает прежде всего из его убеждения в том, что «проблемы, поставленные и уже решенные в музыке, аналогичны проблемам, возникающим при анализе мифов»²⁹. Он вновь возвращается к своей мысли о том, что анализ мифов сравним с анализом большой партитуры. Поэтому ему близко намерение рассматривать части мифа и сами мифы как «инструментальные партии музыкального произведения, уподобляя их исследованию изучению симфонии»³⁰. Леви-Строс расширяет методологическую роль музыки, подчеркивая ее значение для всех гуманитарных наук. Он обосновывает это тем, что, в отличие от всех других, музыкальный язык «объединяет противо-

²⁸ Lévi-Strauss C. *Le cru et le cuit*. P., 1964. P. 18.

²⁹ Ibid. P. 23.

³⁰ Ibid. P. 34.

речивые свойства быть одновременно умопостигаемым и неперево­димым» на другие языки, что «превращает создателя музыки в существо, подобное богам, а самое музыку – в высшую тайну наук о человеке, над которой они бьются и которая хранит ключ от их прогресса»³¹.

Главной темой исследования по-прежнему остается *тема отношений между природой и культурой*. Конкретными темами, вокруг которых группируются основные мифы, являются темы *огня, воды, кухни, неба, земли* и т.д. Так, около девяноста мифов объединены кулинарной темой, в них речь идет о переходе от природы к культуре, где главная роль принадлежит кухне. В ходе анализа Леви-Строс исходит из разного рода бинарных оппозиций (*сырое/приготовленное, свежее/гнилое, сухое/влажное, пустое/полное, внутреннее/внешнее* и т.д.), которые преодолеваются с помощью соответствующих медиаций. В своем исследовании французский ученый стремится выявить глубокую и скрытую логическую структуру, которая покрывала бы не только группу мифов данного этноса, но и сходные мифы других культур на других континентах. Такая структура выступает как инвариант всех вариантов.

Важная особенность подхода Леви-Строса состоит в том, что он исследует мифы изнутри, вне зависимости от других символических систем и человеческой деятельности. Мифы в концепции французского этнолога приобретают черты самопорождающейся и самодостаточной системы, обладающей независимым от человека бытием. Отсюда его намерение показать не то, «*как люди мыслят при помощи мифов, но как мифы мыслят самих себя в людях без их ведома*»³². В этом по-особому ярко проявилась антисубъектная направленность структурализма в целом и Леви-Строса в частности.

Рассматривая общие черты мифа, французский этнолог сравнивает его с музыкой и структурным анализом, делая это через призму триады *миф – музыка – структурный анализ*, которая пере­кликается с известной триадой Гегеля («искусство – религия – философия»), поскольку музыка для Леви-Строса означает высшую форму искусства, а структурный анализ, по сути, выступает не только как эталон современного научного знания, но и как современная философия, именуемая структурализмом. Конечно, между приведенными формулами есть разница: гегелевская триада имеет универсальный, глобальный характер, тогда как у Леви-Строса речь идет о последовательности форм одной и той же функции.

Согласно указанной триаде, которую можно представить как *миф – мелос – логос*, порядки культуры следуют друг за другом, и, прежде чем исчезнуть, каждый передает ближайшему порядку то, что было его сущностью и функцией»³³. В этом плане современная западная музыка в ее полифонической форме возникла из мифа

³¹ Lévi-Strauss C. Le cru et le cuit. P., 1964. P. 26.

³² Ibid. P. 20.

³³ Lévi-Strauss C. L'homme nu. P., 1971. P. 584.

после того, как он был вытеснен из духовной жизни западного мира. Исторически полифоническая музыка родилась в XVII в. и достигла своего расцвета вместе с появлением фуги. Своим успехом полифония во многом обязана утверждению философского рационализма Декарта, а также влиянию физики и математики Галилея и Ньютона. Процесс рационализации привел к глубоким изменениям в религии и мифологии и значительному ослаблению их влияния. Жертвой этого процесса, по Леви-Стросу, стал прежде всего миф, не нашедший своего места в современном обществе. Однако его исчезновение не стало бесследным. Одна половина распавшегося мифа – формальная структура – перешла к современной музыке, а другая – смысловая и содержательная – к роману: «*музыка и литература поделили между собой наследство мифа*»³⁴. Вследствие этого музыка становится «мифической», так же как искусство после смерти религии перестает быть просто прекрасным и становится священным. Такова историческая судьба мифа в западном обществе. Музыка – это душа умершего мифа, покинувшая его тело и воплотившаяся в звуки.

Продолжая тему сходства мифа и музыки, Леви-Строс сопоставляет их с математическими объектами и естественными языками. С его точки зрения, математические объекты предстают совершенно «невоплощенными», чисто формальными и абстрактными, тогда как естественные языки, наоборот, «дважды воплощены»: в звуке и в смысле. Между этими крайними полюсами и находятся музыка и миф:

В музыке структура в некотором роде отделена от смысла и соединена со звуком, а в мифе структура отделена от звука и соединена со смыслом³⁵.

Особое место в размышлениях французского исследователя занимает триада *музыка – миф – язык*, через которую он выявляет наиболее важные, с его точки зрения, свойства музыки и мифа. Родство мифа и музыки обусловлено прежде всего их генетической связью: классическая музыка, как уже отмечалось выше, по его мнению, вышла из мифологии. Близость между ними имеет глубинные истоки: музыка напоминает человеку о его физиологических, а мифология – о его социальных корнях.

Во многом сходны музыка и миф также в их отношении ко времени, на что французский ученый уже указывал в своих ранних работах. Они нуждаются во времени, но лишь для того, полагает мыслитель, чтобы его устранить. Миф и музыка выступают некими «машинами для подавления времени». Наиболее ярко это видно на примере музыки. Посредством звука и ритма она воздействует на физиологическое время слушателя, которое является диахроническим, т.е. длащимся. Однако благодаря жесткой внутренней

³⁴ Lévi-Strauss C. L'homme nu. P., 1971. P. 583.

³⁵ Ibid. P. 578.

организации музыкальное произведение предстает синхронной и замкнутой в себе целостностью, в которой время останавливается. Отсюда понятно, замечает Леви-Строс, почему мы, слушая музыку, прикасаемся к бессмертию. Примерно то же самое происходит при восприятии слушателем мифа.

Родство мифа и музыки также опосредуется их связью с языком. В известной мере они являются «полупродуктами» языка: «*музыка – это язык минус смысл*»³⁶, а миф – в таком случае, *язык минус звук*. Музыка также может быть определена как миф, закодированный вместо слов в звуки. Вместе с тем, миф находится гораздо ближе к языку, его можно рассматривать как партитуру, для исполнения которой нужен язык.

Глубокое сходство мифа и музыки также проявляется в процессе их восприятия, поскольку замысел композитора, как и замысел мифа, актуализируется через слушателя и слушателем. В обоих случаях наблюдается та же инверсия отношений между отправителем сообщения и его получателем, потому что в конечном счете именно получатель оказывается содержанием передаваемого отправителем сообщения:

Миф и музыкальное произведение выступают как дирижеры оркестра, безмолвными исполнителями которого являются слушатели³⁷.

Касаясь исторической судьбы западной музыки и развивая идею о рационализации западного общества и культуры, французский ученый приходит к мысли, что под воздействием этого процесса западная полифоническая музыка обречена испытать судьбу мифа. Не случайно, начиная с революции Шёнберга, музыка хочет избавиться от строгих форм внутренней организации, которые она унаследовала от мифа и которые в наши дни стремится возродить структуралистский логос.

В работах, вышедших после «Мифологик», Леви-Строс продолжает и завершает начавшийся несколько десятилетий назад путь изучения мифов, уделяя внимание, возможно, несколько менее фундаментальным и масштабным проблемам. Так, в книге «**Путь масок**» (1975) тему мифа и мифологии он рассматривает через призму масок, отмечая при этом, что понять маски вне мифов невозможно, что семантическая функция масок обусловлена мифами. Французский ученый раскрывает диалектическую взаимосвязь пластической формы маски и ее семантической функции, которая проявляется при переходе от одной группы масок к другой. В то же время указывается, что благодаря маскам мифологическое мышление получает более конкретное и реальное воплощение. В работе «**Ревнивая горшечница**» (1985) Леви-Строс «вспоминает» о, казалось, почти забытой им канонической формуле, к которой, как он утверждал, может быть сведен любой миф. Теперь он напол-

³⁶ Lévi-Strauss C. L'homme nu. P., 1971. P. 579.

³⁷ Lévi-Strauss C. Le cru et le cuit. P. 25.

няет эту математическую формулу реальным содержанием, приводит конкретные примеры, показывает ее способность предсказывать, что подтверждает ее научный характер.

ЗНАЧЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ МИФА К. ЛЕВИ-СТРОСА

Концепция мифа К. Леви-Строса была встречена с огромным интересом и даже восхищением. Во Франции возникла его школа, которую представляют Н. Бельмон, М. Детьенн, Л. Себаг, Ф. Эрिटье и др., исследования которых охватывают греческую мифологию, Африку и другие регионы. Большое влияние и широкое распространение идеи Леви-Строса получили в США, где они стали частью так называемой «французской теории», которая приобрела высокий статус в американском интеллектуальном мире. Вместе с тем имело место и критическое отношение к трудам французского антрополога. Некоторые авторы (Э. Линч, Д. Спербер, Л. Скуюбла, Э. Дево и др.) упрекают Леви-Строса в том, что многие его анализы и построения являются поверхностными и произвольными, что делаемые им обобщения и выводы не являются универсальными и относятся лишь к мифам американских индейцев. Сам Леви-Строс отмечает, что для идентификации единиц мифа (мифем) не существует четких и строгих критериев и при их вычленении иногда речь может идти лишь о приближениях, пробах и ошибках, что в отличие от единиц языка они являются гораздо более сложными, лишены определенности и их выделение нередко становится результатом долгого и порой мучительного вызревания мысли и неожиданных интуитивных прозрений, что во всем этом нет каких-либо строгих процедур, которые можно было бы четко изложить и с помощью которых кто-то другой мог бы получить такие же результаты. Во многом поэтому не все понятия и выводы «могут быть подтверждены в этнографическом контексте»³⁸.

Тем не менее, 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»³⁹. 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.

³⁸ *Островский А.Б.* Парадигма мифологического мышления: очерк вклада К. Леви-Строса. СПб., 2004. С. 72.

³⁹ *Girard R.* La Bible est un manuel d'anthropologie // *Le Monde de l'éducation.* 2006. Mai. P. 85.

В.М. Хачатурян

МИФ В КУЛЬТУРЕ: К ПРОБЛЕМЕ АРХАИЧЕСКОЙ КОМПОНЕНТЫ В НЕОМИФОЛОГИИ

Проблема, обозначенная в заглавии статьи, 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 неoarхаики. Феномен архаизации культуры в XX – начале XXI в. в последнее время все больше привлекает внимание исследователей, которые находят его проявления в тоталитарных режимах, в процессах угасания и девальвации ценностей культуры модерна, в ремифологизации массовой культуры и массового сознания, в актуализации «примордиального» этнического сознания, в дехристианизации и появлении новых религиозных движений, воскрешении древнейших религиозных традиций и культов, в том числе языческих, в некоторых течениях элитарного искусства, наконец, в самом типе клипового сознания, возникающего под влиянием новейших информационных технологий, и т.д.

Однако, при всей неоспоримой ценности конкретных исследований «ландшафта» современной культуры, они пока имеют фрагментарный характер, их результаты не систематизированы и не дают целостной картины общей направленности архаизирующих тенденций, с учетом их многообразия и неравномерной представленности в разных регионах мира. На сегодняшний день интерес вызывает преимущественно *феноменология* неoarхаики, т.е. выявление в современной (в основном западной) культуре и ментальности элементов, которые в той или иной степени корреспондируют с архаической культурой и архаическим видением мира. При этом обычно игнорируется их культурно-исторический контекст и функциональная значимость в рамках этого контекста, а также степень и характер трансформаций элементов архаики, уровень проявленности в неoarхаике собственно архаического, его «свободы» от позднейших культурных наслоений. Соответственно, и сам термин *неoarхаика* остается семантически весьма неопределенным – в частности, вследствие сохранения нечеткого различия понятий «варварство», «раскультивание» (примитивизация, опрощение культуры) и «архаика».

МИФ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ

В массовой культуре неoarхаика манифестирует себя преимущественно в виде мифа. Это положение вряд ли нуждается в доказательствах, поскольку о мифологии масскульта написано большое

количество работ как отечественными, так и зарубежными исследователями. Массовая культура не только актуализировала ценность мифа и использовала его богатый потенциал, но и сама может рассматриваться как «совокупный миф», как современная мифология – с ее «нерасчлененностью реального и идеального, с ее обращением не к познанию, а к вере, не к сознанию, а к подсознанию, с ее растворенностью личности в сфере коллективно-бессознательного, синкретическим единством индивида и социума»¹.

Однако, признавая, что массовая культура выполняет функцию мифа в современном обществе и обладает рядом качеств, позволяющих сближать ее с мифопоэтической культурой (или, по крайней мере, проводить соответствующие аналогии), в теоретико-методологическом отношении необходимо выяснить, какова природа нового мифа? в какой степени он архаичен? какую функцию выполняет его архаическая компонента, если она действительно присутствует?

Мы, разумеется, не ставим задачу дать исчерпывающие ответы на все перечисленные вопросы, хотя необходимость в этом ощущается достаточно остро. 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.

Тем не менее, определенные наработки в данной области уже имеются. Наиболее значимым моментом, с нашей точки зрения, является необходимость разграничения мифологического мышления, создающего основу для продуцирования мифов, и собственно мифа как социокультурного феномена. Мифологическое мышление, по определению Э.В. Сайко, выступает в качестве «реально обязательной конструкты мышления и сознания человека, обусловленной генетическими характеристиками антропогенеза»². Оно, таким образом, представляет собой своего рода антропологическую универсалию и, будучи особой формой интуитивно-целостного нереплексивного (или дорефлексивного) мировосприятия, является важной составляющей сознания человека (а, следовательно, и культуры), независимо от того, к какой эпохе он принадлежит и в какой степени развиты у него логико-дискурсивные структуры.

Как писал Л. Леви-Брюль, «не существует двух форм мышления у человечества, одной пралогической, другой – логической, отделенных одна от другой глухой стеной, а есть различные мыслительные структуры, которые существуют в одном и том же обществе и часто, быть может, всегда, в одном и том же сознании»³. «Рационально-

¹ Сайко Э.В. Миф – феномен социальной эволюции, этап становления и способ организации мышления // Мир психологии, 2003, № 3. С. 9.

² Там же. С. 4.

³ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994. С. 8.

расчленяющее» начало может оттеснить мифологическую компоненту на периферию сознания индивида и культурной системы, но не в состоянии элиминировать ее полностью.

Интуитивно-чувственное, целостное мировосприятие, характерное для мифологического мышления, как специфический способ «схватывания» действительности, стало модно соотносить со структурами бессознательного («Бессознательное имеет структуру мифа», – писал М. Элиаде, основываясь на концепциях коллективного бессознательного и архетипов К. Юнга) и правополушарной деятельностью мозга. Базой для такого рода представлений являются работы западных и отечественных исследователей, придерживающихся концепции четкого разделения функций между гемисферами. Например, Р. Сперри, который доказал, что центры речи локализируются преимущественно в левом полушарии, а правое отвечает за целостно-образное восприятие⁴. И в особенности Дж. Эклса, который полагал, что левое полушарие является доминирующим и для языка и для концептуального мышления в то время как правое выполняет биологические программы. Любопытные данные приводят В.С. Ротенберг и В.В. Аршавский: для этносов, в культуре которых преобладают мифоритуальные традиции, характерно правополушарное доминирование, сменяющееся левополушарным по мере исчезновения этих традиций и проникновения цивилизации⁵.

Исходя из такой концепции, укорененность мифологической компоненты в сознании человека объясняют относительной устойчивостью принципов действия правого полушария, отличительными особенностями которого считается «одномоментное “схватывание” всех имеющихся связей, что обеспечивает восприятие реальности во всем ее многообразии». При этом «отдельные свойства образов, их грани взаимодействуют друг с другом сразу во многих смысловых плоскостях», обеспечивая многозначность образа или обозначающего его слова. В противоположность логико-знаковому мышлению, которое из всех бесчисленных связей между объектами и явлениями отбирает только наиболее существенные для анализа и упорядоченного отражения реальности, такой тип мышления создает внутренне непротиворечивые модели мира, в виде гештальтов, обеспечивая возможность для чувственно-эмоционального контакта с реальностью⁶.

Однако это – лишь одно из гипотетически возможных объяснений, весьма уязвимых для критики. Концепции голографического устройства мозга К. Прибрама, функциональной диффузии и, на-

⁴ *Sperry R.W. Cerebral Organization and Behavior // Science. 1961. Vol. 133. P. 13–22; Some General Aspects of Interhemispheric Integration // Interhemispheric Relation and Cerebral Dominance. Baltimore, 1962. P. 43–49.*

⁵ *Ротенберг В.С., Аршавский В.В. Межполушарная асимметрия мозга и проблема интеграции культур // Вопросы философии. 1984, № 4. С. 85.*

⁶ Там же. С. 79.

конец, общепризнанное представление о том, что работа гемисфер осуществляется в режиме интеграции (т.е. мозг человека работает как единое целое), разрушают упрощенную картину разделения на «правополушарное» и «левополушарное» мышление. Данная гипотеза вызывает сомнения и по той причине, что корреляции между психофизиологией и культурой не могут быть столь однозначными и прямолинейными. (Хотя сама проблема выявления таких корреляций, определения их специфики и роли в развитии культуры – задача, безусловно, крайне интересная.) Поэтому вряд ли можно считать корректными определения культур или разных типов культурной деятельности как право- и левополушарных⁷. Возвращаясь к проблеме мифологического мышления, хотелось бы обратить внимание на важную мысль Аршавского В.В. и Ротенберга В.С.: «Совершенствование логико-знакового мышления и его закрепление за определенными структурами мозга не только способствовало расширению возможностей образного мышления <...> но и оказало непосредственное влияние на его характер»⁸. Это означает, что образное (мифологическое) мышление – даже при наличии ряда постоянных атрибутивных его признаков – все-таки не является статичным как в онто-, так и в филогенезе.

Универсализм мифологического мышления, вместе с тем, не стоит абсолютизировать: являясь некой константой, оно все-таки не существует автономно и, безусловно, испытывает влияние логико-дискурсивного, рационального мышления, неуклонно нараставшего на протяжении всей истории человечества, культурно-исторического контекста и, вероятно, предшествующего культурного опыта.

Если допустимо предположение об изменчивости, по крайней мере, в определенных границах, мифологического способа мышления, то еще больше оснований поставить вопрос об *изменчивости мифа как социокультурного феномена*. Миф, рождающийся и функционирующий в том или ином социокультурном контексте, безусловно, принадлежит истории. Сейчас особенно остро стоит задача изучения исторической динамики мифа, а также процесса саморазвития мифологического мышления⁹. Исследования в этой области позволят выявить «базовые» характеристики мифа и его изменчивые, «подвижные» качества, обусловленные историко-культурным контекстом и этапностью в его саморазвитии, а главное – более четко определить, как именно повлиял на миф рост рационального, логико-дискурсивного мышления. И хотя такого рода фундаментальные исследования еще предстоит осуществить, уже сейчас очевидно, что нет и не может быть мифа «вообще», т.е. некоего абстрактного мифа как вневременной и внеисторической сущности.

⁷ См., напр.: Ершова Г.Г. Асимметрия зеркального мира. М., 2003.

⁸ Ротенберг В.С., Аршавский В.В. Указ. соч. С. 81.

⁹ Сайко Э.В. Указ. соч. С. 9.

ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ДИНАМИКИ МИФА

Мифы первобытные и античные, средневековые и возникшие в эпоху Возрождения, мифы эпохи романтизма и современные «неомифы», безусловно, имеют существенные, качественные отличия. Равным образом в составе неомифологии XX – начала XXI в. следует проводить различия между мифами массовой культуры и мифами обыденного сознания, мифами научными, идеологическими и мифами, которые весьма активно продуцируют новые религиозные движения, а также между мифами, возникшими в рамках западной культуры и в странах «третьего мира» (например, «миф негритюда»).

Первый этап функционирования мифа является уникальным, он никогда более не повторялся и не повторится. Миф собственно архаический – эта «особая форма проявления сознания в филогенетическом развитии ... возник и мог возникнуть только в первобытном обществе», причем лишь на определенном этапе его развития – или после, или одновременно с появлением ритуала¹⁰. Тесная связь архаического мифа с ритуалом, его особая роль как основного способа мышления, а также восприятия, отражения и упорядочения мира, его многообразные социорегулятивные функции – все эти особенности, вместе взятые, присущи исключительно мифу древнейшему. Как писал М.К. Мамардашвили, древнейший миф представляет собой «восполнение и созидание человеком себя в бытии, в котором для него нет природных оснований», «способ организации и конструирования человеческих сил или самого человека»¹¹. Этот специфический, точнее – уникальный, этап истории мифа, разумеется, не может быть воспроизведен, «проигран» заново. Архаический миф, особенно в наиболее ранних его формах, представляет собой загадку для исследователей и может быть лишь отчасти реконструирован на основе своих более поздних, письменных версий или полевых исследований, осуществляемых этнографами в среде так называемых современных первобытных народов, мифология которых дает лишь очень приблизительное представление о мифе архаическом, раннепервобытном. Такой миф (по крайней мере, в том виде, в каком он нам известен) почти бессюжетен, посвящен преимущественно темам смерти/разрывания/съедания/воскрешения/рождения тотема/космоса, деяниям предков-героев и т.д.¹², ритмически организован и, как уже говорилось, чаще всего связан с ритуальными действиями. Он разительно отличается уже от мифа античного и тем более отделен непреодолимой пропастью от современного мифа и современного сознания, даже чужд ему, оставаясь «вещью в себе», которая нуждается в специальной научной интерпретации, но и в этом случае не раскрывает всех своих смыслов.

¹⁰ Сайко Э.В. Указ. соч. С. 7.

¹¹ Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 18, 20.

¹² См.: Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996. С. 28–29; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 29–56.

Первая (не считая появления речи) информационная революция, ознаменованная возникновением письменности, осевое время, которое К. Ясперс определил как победу Логоса над мифом, становление науки и философского дискурса – все это существенно меняло структуру мышления в сторону усиления логико-рациональной деятельности. Разумеется, говоря о такого рода принципиально значимых процессах, влияющих на миф и трансформирующих его, следует иметь в виду, что в рамках той или иной культурной системы и сознания человека могут сосуществовать разновременные пласты. Вспомним, что Ю.М. Лотман, анализируя «логику взрыва» – резких культурных трансформаций, подчеркивал: семиологическое пространство «заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, хранят в себе память о целом» и поэтому могут внезапно и бурно реставрироваться. «Семиотические системы проявляют, сталкиваясь в семиосфере, способность выживать и трансформироваться и, как Протей, становясь другими, оставаться собой, так что говорить о полном исчезновении чего-либо в этом пространстве следует с большой осторожностью»¹³. Эту идею развивают и другие исследователи. Так, А.М. Лобок констатирует, что «разные культурные миры, возникающие в разные исторические эпохи, оказываются способны к своеобразному сосуществованию <...> в археологической памяти человека»¹⁴. С точки зрения А.А. Пелипенко, культура обладает своего рода «подсознанием», «несущим колоссальный пласт древних смыслов. Составляя большую часть тезауруса культуры, он, тем не менее, не осознается адекватно, будучи скрытым под тонкой пленкой актуально переживаемого»¹⁵. Безусловно, на этой основе может происходить «воскрешение» древнейших мифологических мотивов. Вернемся снова к Ю.М. Лотману, который полагал, что «архаические структуры мышления в современном сознании утратили содержательность и в этом отношении вполне могут быть сопоставлены с грамматическими категориями языка, образуя основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста». Однако они могут подвергнуться «вторичной семантизации», в связи с чем «происходит и вторичное оживление мифологических ходов повествования, которые перестают быть чисто формальными организаторами текстовых последовательностей и обрастают новыми смыслами, часто возвращающими нас – сознательно или невольно – к мифу»¹⁶.

Но и возможность «вторичной семантизации» вовсе не означает, что современное сознание и современная культура, располагающая «археологической памятью», в состоянии создать в собственном смысле архаический миф, существовавший в особом, невоспроизво-

¹³ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2004. С. 101.

¹⁴ Лобок А.М. Антропология мифа. Екатеринбург, 1997. С. 67.

¹⁵ Пелипенко А.А. Дуалистическая революция и смыслогенез в истории. Самара; Иерусалим; М., 2007. С. 65.

¹⁶ Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 286–287.

димом космосе магико-ритуальной культуры и столь же невоспроизводимом космосе становящегося человеческого сознания. Весьма показательно в этой связи, что Ю.М. Лотман, анализируя роман А. Моравиа «Неповиновение», в котором четко отразился архаический «инициационный комплекс» и соответствующая образно-символическая система, признавал, скорее, возможность сознательной ориентации автора на миф, чем спонтанного его воскрешения.

СПЕЦИФИКА НЕОМИФОЛОГИИ

Но если миф представляет собой исторически развивающийся культурный феномен, лишь отчасти сохраняющий некое константное «ядро», а отчасти трансформирующийся от эпохи к эпохе, то позволительно ли определять мифологию масскультулы как неоархаику? Ведь сколь бы ни был неопределенным этот термин, он подразумевает соотношение этой специфической мифологии отнюдь не с предшествующими стадиями развития мифа (например, с мифами эпохи средневековья или мифами романтическими), а с наиболее удаленной от современности эпохой.

Даже если сопряжение «начал» и «концов» в данном случае имеет веские основания, все-таки следует учитывать эти предшествующие стадии – хотя бы потому, что они позволяют проследить общую динамику в развитии мифа, а это весьма существенно для выявления особенностей мифа современного. Какие бы резкие и неожиданные изменения ни происходили в развитии мифа в наши дни, они не могут не подчиняться в той или иной степени некоему стержневому вектору. История развития и трансформаций мифа в разные культурные эпохи очень сложна и, к сожалению, недостаточно изучена. Тем не менее, в ней можно выделить по крайней мере три узловых момента: *рационализация, этизация и десакрализация* (что, в частности, проявилось в формировании жанра волшебной сказки, замещающей миф). С течением времени миф все больше удалялся от своего «первоисточника», т.е. от архаического мифа. Он все больше рационализировался, после Осевой революции стал наполняться этическими дуальными оппозициями: вспомним метаморфозы одной из базовых, несомненно, архаических мифологем об умирающем-и-воскресающем звере/боге, которая вошла в трансформированном виде в христианскую мифологию. Наконец, миф постепенно вытеснялся фольклором и своей особой разновидностью – литературным мифом, имеющим принципиальные отличия от мифа устного.

Разумеется, все эти тенденции развивались неравномерно и не синхронно в разных культурах и в разных социальных стратах и субкультурах в рамках одной культуры. По мнению С. Смирнова, миф как особая культурная модель постоянно воспроизводится прежде всего в тех обществах и социальных группах, где «доминируют схемы воспроизводства, имитации и копирования, в больших массах людей, в социальной практике больших групп, среди кото-

рых доминирует массовое сознание»¹⁷. Например, известно, что в средневековой Западной Европе перечисленные выше тенденции в развитии мифа захватили культуру «простецов» в гораздо меньшей степени, чем элитарную культуру «высоколобых». Они, безусловно, медленнее развивались в традиционных обществах Востока, чем в западном мире.

Можно выделить еще одну важную тенденцию в исторической жизни мифа, которая, вообще говоря, зародилась достаточно давно, однако достигла своего апогея в эпоху информационной революции. На роль ее указывал Э. Кассирер: полагая, что «век мифа миновал безвозвратно, поскольку мифологическое мышление по своей природе коренным образом отличается от присущих современному человеку способов познания и рассуждения», он подчеркивал, что XX в. создал «технику мифологического мышления, не имеющую аналогов в истории»¹⁸. Кассирер имел в виду прежде всего *технику конструирования политического мифа*, известную еще в древнем мире (достаточно вспомнить политическую мифологию Рима), однако это высказывание можно распространить и на современную мифологию, ибо она создается профессионалами, которые руководствуются целевыми установками, соответствующими основным функциям массовой культуры.

И, наконец, не менее значимой является характерная особенность неомифологии, которую подметил Р. Барт, блестяще показавший, как миф пронизывает самые разнообразные тексты современной культуры (материалом для анализа служили газетные статьи, фотографии, фильмы, рекламные объявления и т.д.), и утверждавший, что мифом может быть все, «ибо наш мир бесконечно суггестивен»¹⁹. Не ставя специально задачи сопоставления мифа современного и первобытного, он, тем не менее, высказал по этому поводу весьма ценное замечание: «Современный миф дискретен: он высказывается уже не в виде оформленных больших рассказов, а лишь в виде «дискурса»; это не более чем фразеология...; миф как таковой исчезает, зато остается еще более коварное мифическое»²⁰. Таким образом, мифы в своем историческом бытии «распадаются», фрагментируются, лишаются изначальной цельности и системности.

Современный миф, в том числе и миф массовой культуры, следует рассматривать в контексте перечисленных выше основных тенденций, развивающихся на протяжении почти пяти тысяч лет. Прервались ли они сейчас или, напротив, достигли своей кульминационной точки? Эту проблему, собственно, и следует решить, определяя массовую культуру как «пространство неоархаики».

¹⁷ Смирнов С. Культурный возраст человека. Новосибирск, 2001. С. 157–158.

¹⁸ Кассирер Э. Техника политических мифов // Октябрь, 1993, № 3. С. 153, 157–158, 164.

¹⁹ Барт Р. Мифологии. М., 2008. С. 265.

²⁰ Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003. С. 474.

Современная мифология, с нашей точки зрения, представляет собой весьма сложный конструкт, который возник на основе взаимодействия мифологического и логико-дискурсивного мышления, вобрал в себя разнообразные влияния, исходящие от стадийно более поздних областей культуры, опосредованно связанных с мифом (фольклор, литературные мифы) или не связанных с ним вообще (естественно-научная и философская мысль, исследования в области сравнительной мифологии, этнографические исследования, школа психоанализа и т.д.).

Особенно значительную роль эти «опосредующие звенья» играют в неомифологии Запада: этому способствовало и достаточно быстрое разрушение традиционной культуры, и активно развивавшиеся процессы рационализации и секуляризации.

Непосредственными источниками многих жанров и литературной, и «экранной» массовой культуры, которые, по мнению исследователей, в наибольшей степени «мифологичны» или даже «архетипичны»²¹, являются отнюдь не мифы – тем более архаические, а литературные жанры, имеющие достаточно давние и устойчивые традиции. Это, в частности, плутовский роман, возникший в Западной Европе еще в XVIII в., сформировавшиеся несколько позднее, в XVIII–XIX вв., готический роман, авантюрный, женский, детективный, фантастический и т.д. Принадлежащие этим жанрам литературные произведения являются, с нашей точки зрения, главной культурной основой произведений массовой культуры, и последние имеют с ними гораздо больше сходства, чем собственно с мифом. Однако внимание современных исследователей, занимающихся неоархаикой, как правило, устремлено в далекое прошлое, и проблема выявления ближайших источников тех или иных образов и сюжетов не вызывает особого интереса.

Разумеется, мифологическое начало можно отыскать в ряде «классических» литературных жанров. Особенно это касается произведений эпохи романтизма, который внес значительный вклад в процесс актуализации мифа и инкорпорации его в западноевропейскую литературу. Однако это лишь подтверждает то, что мифология массовой культуры в значительной степени опосредована литературным мифом, который представляет собой дериват мифа устного и лишен многих его важных характеристик.

В тех же случаях, когда имеет место осознанное и целенаправленное обращение к архаическому мифу, минуя опосредующие культурные звенья, информация о нем может черпаться преимущественно из научных исследований. Но этот источник, явно оказывающий значительное влияние на творцов массовой культуры, не имеет ничего общего с мифом как таковым, представляя собой в высшей степени рационализированную форму его реконструкции и интерпретации.

²¹ См.: Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М., 2004. С. 309.

АРХАИЧНА ЛИ НЕОМИФОЛОГИЯ?

Безусловно, по сравнению с первой половиной XX в., в последние десятилетия в массовой культуре стремительно нарастает не только собственно процесс *ремифологизации*, но и все более активно используются восходящие к архаике мотивы и образы. При этом благодаря новейшим информационным технологиям существенно расширился и качественно усовершенствовался набор технических средств, которые открывают поистине безграничные возможности для воссоздания «мифологической реальности», иллюзии погружения и соучастия в ней индивида.

Вместе с тем, процесс «архаизации» весьма по-разному проявляется в разных сферах массовой культуры, и это вполне естественно: ведь она представляет собой сложную, неоднородную систему и в жанровом, и в содержательном отношении. Попытаемся дать хотя бы предварительную типологизацию и выделить основные группы произведений, расположив их в порядке возрастания функциональной значимости и проявленности архаической компоненты.

В п е р в у ю можно включить произведения, в которых архаическая компонента играет роль экзотического фона и не имеет содержательной значимости. К этой группе, представляющей для нас наименьший интерес, относятся, например, некоторые *приключенческие фильмы* («Пираты Карибского моря» и т.п.), где некоторые мифологические персонажи имеют весьма древнее происхождение, однако выполняют чисто развлекательную или комическую функции. В нее входят также *неролевые компьютерные игры* (так называемые аркадные), в которых часто используются восходящие к архаике мотивы и образы, прежде всего хтонические: блуждание по лабиринту или подземелью, борьба с монстрами или демонами. С точки зрения исследователей-психологов, погружения в компьютерную реальность в данном случае не происходит или оно крайне поверхностно. Внимание играющего сконцентрировано не на сюжете и героях – мотивацию полностью определяет азарт, желание набрать как можно больше очков. Очевидно, большую содержательную нагрузку архаический субстрат имеет в «руководительских играх», где играющий выступает, например, в роли бога-демиурга или культурного героя, создает миры и разрушает их, руководит историей и т.д. Но главной мотивацией для такого рода игр является компенсация потребности в доминировании и опять-таки азарт добывания очков, поэтому само по себе воспроизведение базовых мифологем явно не выступает на передний план²².

В т о р у ю группу образует *современная реклама*, в которой широко используются базовые мифологемы или их элементы, некоторые «архетипические» образы и мотивы, обыгрываются «сценарии»

²² Иванов М. Влияние ролевых компьютерных игр на формирование психологической зависимости человека от компьютера // Психология зависимости. Минск, 2004. С. 158–161.

ритуалов²³. В данном случае их воскрешение имеет откровенно утилитарный характер, связано с манипулированием человеческой психикой. Нацеливая индивида на реализацию «первичных», витальных потребностей (дом, дети, здоровье, пища, одежда, внешность и т.д.) через потребление тех или иных товаров и услуг, реклама действительно обращается к «культурной памяти», запускает механизмы коллективного бессознательного. Однако исключительно для того, чтобы придать предлагаемым вещам и услугам «знаковость», более высокий статус и ценность. Эта задача реализуется, в частности, благодаря мифологизации и ритуализации повседневных, рутинных дел (мытьё посуды, уборка, ремонт, стирка), «аниматизации» – одушевлению предметов быта и пищи, наделении их «магическими» качествами, что часто подчеркивается и в названиях и т.д.

В т р е т ь ю группу следует выделить весьма популярные литературные и кинематографические жанры *триллера*, *детектива*, *«катастрофы»*, в которых представлены модернизированные варианты мифов о мировых катастрофах, о борьбе культурных героев с персонифицированным или природным, стихийным злом и победе космоса над хаосом. Достаточно архаичная мифологическая основа здесь вполне очевидна, однако ее «уравновешивают» или противостоят ей целый ряд факторов, не характерных для древнейших мифов:

- каузальность;
- обилие бытовых деталей, точно воспроизводящих современную жизнь и лишаящих сюжет его вневременного характера;
- «двойная идентичность» героев: обладая некоторыми чертами, сближающими их с мифологическими героями, они вместе с тем ведут себя в полном соответствии со своей вполне современной социальной ролью и системой ценностей западного общества²⁴;
- акцентирование этической проблематики, внимание к эмоциям и психологическим мотивациям поведения героев в «пороговых» ситуациях;
- нередко встречающееся переплетение трагического и комического (например, «День независимости», США);
- наконец, установка на зрелищность и острые сюжетные перипетии, обилие спецэффектов.

Все это, в конечном счете, размывает древнейшую мифологическую основу, лишает изначальной космологической проблематики, переводя ее в плоскость вечной темы борьбы добра со злом, выходящей далеко за пределы собственно мифологии.

Еще одна, ч е т в е р т а я, большая и весьма неоднородная по составу группа представлена преимущественно жанрами *фэнтези* и *мистики*, популярность которых неуклонно возрастает. Произведения, принадлежащие этим жанрам, густо населены образами, заимствованными из мифологий или фольклора разных эпох и народов – от древнеегипетского пантеона до христианской

²³ См., напр.: Костина А.В. Реклама как современная мифология // Традиционная культура. Научный альманах, 2000, № 1. С. 76–81.

²⁴ О двойной идентичности см.: Элиаде М. Указ. соч. С. 184.

демонологии. В них наиболее ярко проявляется одна из ведущих интенций современной культуры, связанная с сосуществованием и переплетением, вращением друг в друга различных религиозных «проектов», картин мира. В данном случае мифологические сюжеты и образы предстают «открыто», хотя далеко не все они являются в строгом смысле архаическими: многие имеют гораздо более позднее происхождение или опосредованы фольклором.

Очень важно, что в произведениях такого рода трансцендентный мир инкорпорируется в секуляризированное сознание современного человека, становится зримым и «материализованным». Более того, как правило, в них демонстрируется не только онтологическая реальность трансцендентного, но и (что характерно для архаического сознания) взаимопроницаемость земного и трансцендентного миров (сериал «Говорящая с призраками», «Константин», США), актуализируется ценность и действенность магических практик, которые представляют собой наиболее архаичную стратегию воздействия человека на мир и взаимоотношений с ним. Безусловно, все это может оказывать определенное влияние на восприятие мира потребителем массовой культуры, подтачивая и секуляризированное, сциентистское сознание, и еще продолжающее существовать сознание христианское в направлении религиозного синкретизма за счет инкорпорации «иноподобных», нехристианских мифологических образов.

Вместе с тем, несмотря на экзотическое разнообразие трансцендентного мира в массовой культуре, явно противостоящее христианской традиции, отнюдь не преодолена христианская и выросшая на ее основе западная либеральная система ценностей. В большинстве случаев христианская парадигма продолжает сохраняться или явно («Омен», США), или в «снятом» виде, не отменяются традиционные для западного мира этические ценности и не менее традиционные дуальные оппозиции (Бог–Дьявол, Добро–Зло, Свет–Тьма и т.д.). Весьма примечательно, что это характерно даже для многих произведений жанра фэнтези, который явно тяготеет к неоязычеству. Традиционная система ценностей, как ни парадоксально, распространяется нередко и на трансцендентный мир: весьма репрезентативен в этом отношении образ законопослушного и гуманного вампира, который помогает полиции вести расследование преступлений («Узы крови», США) или сам является полицейским («Ник Найт», США). Произведения такого рода – даже при наличии в них восходящих к архаике мифологических образов – сближаются с фольклором, в частности, с позднейшими его жанрами типа былички, в котором трансцендентный мир заметен секуляризован, «снижен» и в его описаниях присутствует оттенок комического.

Указанная выше особенность массовой культуры заслуживает, с нашей точки зрения, самого серьезного внимания, поскольку миф архаический чужд морализаторству и дидактике, «снимает» противоположность оппозиций, подчеркивает их взаимообратимость. Таким образом, массовая культура, актуализируя архаику, отнюдь не стремится воспроизвести особенности архаического мировосприятия или архаической этики.

Лишь в сравнительно небольшой на сегодняшний день группе произведений отражается, хотя и с разной степенью отчетливости, тенденция к выходу за пределы «осевой», логоцентрической парадигмы мышления и системы ценностей. Более или менее явное преодоление дуальных оппозиций Добро–Зло, Бог–Дьявол, ориентация на гностические космологические схемы, тяготеющие к архаике, характерны для таких фильмов, как «Девятые врата», «Константин», «Дневной дозор», «Ночной дозор» и т.д. Однако, как уже говорилось, такого рода произведения немногочисленны и пока не представляют собой достаточно мощного оппозиционного идейного течения в рамках масскульта, хотя сам факт их появления, безусловно, является симптоматичным, свидетельствуя, возможно, о рождении нового типа ментальности – постлогоцентрического или постхристианского. В целом же на сегодняшний день мистика, фэнтези и фантастика в массовой культуре, выходя за пределы христианской религиозности, остаются по преимуществу в рамках христианской этики в ее секуляризованном или несекуляризованном виде.

Рассматривая проблему репрезентации в массовой культуре трансцендентного мира и мифологических образов, следует особо выделить так называемую *виртуальную реальность*, которая обладает огромными возможностями для прорывов за границы реального – гораздо большими, чем киноискусство и тем более литература. По мнению В.В. Бычкова и Н.Б. Маньковской, виртуальная реальность разрушает или расшатывает традиционные средства художественных языков «классического» искусства и эстетического сознания, вырабатывает новые принципы арт-деятельности на основе полисемантических конвенциональных релятивных установок, а также измененного сознания, в котором господствуют не формально-логические конструкты и словесные тексты, а «полисемантические аудиовизуальные, тактильно-гаптические структуры», рассчитанные на функционирование «новой телесности». Виртуальная реальность трансформирует ментально-психическую структуру личности, переориентирует ее с традиционного культурно-цивилизационного опыта на иной, принципиально новый, далекий от всего предшествующего²⁵.

В этой сфере создается специфический виртуальный мир, который не просто населен разнообразными фантастическими, в том числе и мифологическими существами, смоделированными компьютером. Гораздо важнее, что благодаря техническим средствам и приемам (компоузинг, морфинг и т.д.) возникает иллюзия *плавных трансформаций объектов, недифференцированности живого и мертвого, одушевленного и неодушевленного, дематериализации объектов, перевоплощений-метаморфоз, раздвоения, «переселения душ»* и т.д. Здесь сами собой напрашиваются аналогии с мифологическим мировосприятием, в котором ни один объект не равен себе, все перетекает во все и все связано друг с другом.

²⁵ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность в пространстве эстетического опыта // Вопросы философии, 2001, № 11. С. 52, 49.

Особое значение в данном случае имеет и *эффект погружения* – прежде всего в ролевых компьютерных играх, который создает иллюзию максимального приближения к реальности, соучастия, пребывания в ней. Этот эффект также используется для «мифологизации» киберпространства: оно вполне целенаправленно обозначается как некое «пятое измерение», «сказочный мир», «подарок колдуньи/колдуна», а сам процесс погружения в него – как путешествие в сказочную страну, паломничество, выход в иное измерение, «трансреальностный переход» и т.д., что создает ассоциации с миром воображения, разного рода необычными явлениями, измененными состояниями сознания и даже с мистическими откровениями²⁶.

Виртуальная реальность, удовлетворяя одну из важнейших потребностей человека – к выходу за границы повседневной, обыденной реальности, пока еще находится в стадии своего становления, и трудно предположить, в каком направлении пойдет ее дальнейшее развитие. Конструируя трансцендентный мир, она опирается прежде всего на технические средства, в то время как сами образы, создаваемые ею, одномерны, лишены неизмеримой глубины мифологических образов и присущей им нуминозности, что, впрочем, характерно и практически для всех произведений массовой культуры. Их однозначность лишь внешне напоминает обманчивую простоту мифа, самой характерной чертой которого, как отмечала О.М. Фрейденберг, является то, что «он несколько не похож на свое содержание»²⁷.

* * *

Итак, современная массовая культура на сегодняшний день представляется едва ли не главной сферой, в которой реализуется ремифологизация и возрождение архаики. Благодаря универсализму массовой культуры, открытой для всех социальных страт, профессий и этносов, поистине глобальной – и по общепланетарным масштабам распространения, и по возможностям тиражирования, использующей новейшие информационные технологии, архаика и миф (в виде неоархаики и неомифологии) вышли за узкие пределы субкультур и перестали занимать в западной культуре свое традиционное – маргинальное или периферийное положение.

Однако следует отметить, что в отличие, например, от молодежных субкультур или новых религиозных движений, в которых также воплощаются архаизирующие тенденции и возрождается миф, массовая культура при всем ее внутреннем разнообразии является, в сущности, «нормативной» для массового общества, в том числе и для массового общества постиндустриальной эпохи. Об этом свидетельствуют ее весьма многочисленные важные функции: адаптационная, коммуникативная, социализирующая, рекреативная, идеологическая, ценностно-ориентационная, что позволяет рассматривать

²⁶ Войскунский А.Е. Метафоры Интернета // Вопросы философии, 2001, № 12. С. 75.

²⁷ Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 49.

ее «в качестве одной из форм, осуществляющих стабилизацию существующей социальной системы»²⁸. Таким образом, массовая культура, с одной стороны, предоставляет поистине безграничные возможности (в том числе и технологические) для манифестации неoarхаики и неомифологии, а с другой – контролирует, подчиняет своим целям, которые состоят прежде всего в «формировании “ценностных ориентаций”, соответствующих характеру господствующих общественных отношений, и выработке стереотипов массового сознания членов “потребительского общества”»²⁹.

Следует учитывать этот «подчиненный» характер неoarхаики и неомифологии в массовой культуре – будь то тоталитарная массовая культура с ее идеологическими, политическими мифами или современная массовая культура, в которой архаика и миф выступают в иных, гораздо более искусно сконструированных формах. Соответственно, в массовой культуре фактически отсутствуют или по крайней мере сдерживаются стихийные проявления архаизирующих тенденций (в отличие, например, от обыденного сознания), поскольку она создается профессионалами. Хотя это не препятствует, разумеется, отражению в ней неких значимых глубинных тенденций, развивающихся спонтанно в культуре и сознании индивида.

С нашей точки зрения, массовая культура, несмотря на обилие в ней древнейших мифологических образов, базовых мифологем или их отдельных элементов, «архетипических» сюжетов и т.д., в целом, скорее, препятствует архаизации сознания в точном смысле слова, чем способствует ей. Неoarхаика массовой культуры архаична лишь отчасти, в отдельных своих компонентах. Массовая культура «противостоит» архаическому мифу и во многом – самому типу архаического сознания, во всяком случае, в тех его аспектах, которые несовместимы с социальными и этическими нормами современного западного общества. Поэтому неслучайно, что наиболее удачные попытки реконструкции мифа (впрочем, не архаического, а более позднего) и в литературе, и в кинематографе («Цвет граната» С. Параджанова, «Царь Эдип» П. Пазолини, роман Г. Маркеса «Сто лет одиночества» и т.д.) принадлежат не массовой культуре, а элитарной культуре.

Сам по себе факт обращения к архаике, актуализации архаического наследия в современной культуре, и особенно в доминирующей массовой культуре, безусловно, весьма знаменателен, представляя собой одно из многочисленных проявлений ситуации «макросдвига», одну из тенденций, которая, возможно, сыграет важную роль в новом формирующемся социокультурном пространстве. Отражая явно возрастающую потребность в новой мифологии, необходимость заполнения лакун, образовавшихся вследствие разрушения традиционной культуры и религиозного сознания, массовая культура, тем не менее, осуществляет достаточно жесткий отбор и рекомбинацию тех или иных компонентов архаической культуры.

²⁸ Костина А.В. Указ. соч. С. 54–68.

²⁹ Там же. С. 88.

А.В. Костина

ПРАЗДНИК КАК АКТУАЛИЗАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО В КУЛЬТУРЕ ПОСТСОВРЕМЕННОСТИ

Праздник является одним из тех феноменов, в которых наиболее отчетливо проявляет себя специфика социальных отношений, присущих той или иной эпохе. В празднике в концентрированном виде выражаются наиболее специфические для данной культуры формы социального взаимодействия, социальная структура данного общества и основания общественной иерархии. Праздник, воплощая ценности, представляющие значимость для всех, становится воплощением культуры, в рамках которой он функционирует. Он отражает такие принципиальные особенности культуры, как восприятие времени и пространства, соотношение с природой, отношение к традиции. Иными словами, праздник является средоточием социальных и культурных смыслов определенного общества.

Сложность явления породила и множество подходов к его исследованию, в границах которых праздник получил и соответствующую трактовку¹. Несмотря на то, что в современных работах представлен целый ряд концепций и теорий праздника – мифологическая, религиозно-обрядовая, трудовая, социальная, идеологическая, психологическая, философско-культурная, – тем не менее, представляется, что наиболее принципиальное расхождение проявляется в двух из них. В первой – праздник рассматривается как *сфера досуга*, как время, свободное от общественного труда, как реализация «биологической потребности в периодическом отдыхе»², т.е. как ситуация, обусловленная естественной сменой трудовых, в том числе календарных, ритмов. Во второй – подчеркивается *мифологическая составляющая* праздника как ситуации восстановления времени первотворения, времени реконструкции мира в его подлинных смыслах и в его целостности. Иными словами, источник праздника может быть соотнесен либо со сферой *природы*³, либо со сферой *культуры*, и этот

¹ Подробный обзор литературы по празднику содержится в книге: Карпова Г. Праздник в контексте социальных изменений: традиция и власть. Саратов, 2008. С. 4–6.

² Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 376.

³ Конечно, нельзя не осознавать, что соответствие природным ритмам означает лишь слабую степень освоенности природы на определенном этапе общественного развития, а следовательно, выступает как специфика культуры. На тот факт, что понимание праздника как биологической потребности

подход к трактовке праздника представляется более продуктивным для обоснования тезиса, вынесенного в заглавие данной статьи.

Как существо «живущее» человек несет в себе понимание процессов жизни, смерти и обновления, природных по своей сути. Воплощение этих процессов, приобретших статус культурных архетипов, в действо, их переживание и осмысление в процессе праздничной игры и есть суть праздника, и именно подобные действия вызывают наибольшее «культурное напряжение». Речь идет, конечно, в значительно меньшей степени о сельскохозяйственных праздниках, связанных с природными циклами, и в значительно большей – о тех, что обусловлены историей, – делами и свершениями людей. Историческая ситуация, которая воссоздается в празднике и которая становится условием формирования экзистенциальной ситуации, в основе своей все та же – стремление к преодолению конечности бытия. Это содержание присутствует в равной степени в праздниках, посвященных воскресению мифологических божеств, и в праздновании великих исторических свершений, получающем – через ежегодное воспроизведение – статус цикличности и «вписанности» в природное время. И в первых, и во вторых содержание общее – преодоление жизнью смерти, бытием – небытия.

На каждом этапе общественного развития праздник вырабатывает особые формы, воплощающие его сакральное содержание. В качестве этого содержания всегда выступает определенный исторический опыт – либо опыт мифологических предков, либо опыт исторических предшественников. Воспроизведение подобного опыта составляет содержательную сторону праздника. И в этом смысле, практически ничем не отличаются архаические ритуалы, воспроизводящие время творения и включающие элементы «строительной» жертвы, и ритуалы современной истории, наподобие поставленного Н. Евреиновым в Петрограде в 1920 г. спектакля «Взятие Зимнего дворца», воспроизводившего события всего трехлетней давности, но уже обладающих статусом сакральности, почему их реконструкция и потребовала участия десяти тысяч статистов и ста тысяч зрителей. В стремлении человека к реконструкции обладающего статусом сакральности времени проявляется его стремление к возобновлению им самого себя и преодолению смерти. «Для человека высшая идея постоянства, – отмечает Э.Я. Голосовкер, – бессмертие. Только под углом зрения бессмертия возможно культурное, т.е. духовное творчество. Утрата идеи бессмертия – признак падения и смерти культуры. Такое устремление к бессмертию в культуре и выражается как устремление к совершенству»⁴.

³ (окончание)

в отдыхе является лишь «внешней оболочкой дефиниции», указывал еще М. Бахтин, назвавший ее «вульгарной формой объяснения». Тем не менее, акцентирование именно рекреационной функции праздника снимает то его содержание, которое является генетическим фундаментом этого явления.

⁴ Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1986. С. 125.

ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА: МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ ПРАЗДНИКА

Однако было бы неверным отождествлять празднества⁵ современные и архаические. В границах каждой эпохи содержание праздника существенно трансформируется вслед за изменением культурного и социального контекста. Суть этих изменений состоит в следующем. Если рассматривать общественное развитие как смену типов культуры, основывающихся на различном отношении к традиции – *традиционном*, *современном* и *постсовременном*, – станет очевидным и их принципиальное различие в отношении к такому способу отражения действительности, как мифология, становящаяся компонентой, в том числе, праздничной культуры.

Традиционная культура – культура консервативная, опирающаяся на воспроизводство всех образцов жизнедеятельности, резко ограничивающая инновации в области общественного взаимодействия и взаимодействия с миром природы, осознающая особую ценность традиции и устоявшихся сценариев жизнедеятельности. В сфере идеологии в традиционном обществе господствуют религиозно-мифологические установки, предполагающие восприятие реальности как развивающейся по законам мира идеального, а окружающее человека пространство природы и культуры осмысливается как «символическая Вселенная».

Для человека архаической эпохи миф являлся единственной формой постижения и переживания действительности, в его рамках создавалась целостная непротиворечивая картина мира, миф выступал в качестве механизма воспроизведения культурной традиции, в качестве информационно-технологического обеспечения всех видов деятельности – от хозяйственно-бытовой до социально-идеологической – и составлял герменевтический ресурс по отношению ко всем явлениям мира. Особенностью мифологической системы являлось ее существование в виде закрытого и завершено-сакрализованного совокупного текста, распознавание которого осуществлялось посредством копирования его фрагментов, дополнений, варьирований, но никогда – перевода в иной смысловой ряд. Единственной операцией, допускаемой этой целостной информацией и возможной в данных обстоятельствах, выступал повтор. Индивидуальность человека в традиционной культуре еще не проявлялась, индивид действовал как представитель сообщества, выражая коллективные представления обо всем окружающем мире. В значительной степени традиционность, невыявленность личностного потенциала культуры были обусловлены устным характером передачи информации, не предполагающим ее отчуждения в независимую от ее носителя знаковую форму, существенной зависимостью человека от мира природы, культивирующей в нем признаки

⁵ Осознавая различие понятий «праздник» и «празднество», в данной статье автор сознательно пренебрегает данными различиями, следуя логике раскрытия основного тезиса.

«коллективной личности», а также значительной мифорелигиозной составляющей.

Однако каноничность этой культуры была связана не только с сильной религиозной традицией, пронизывающей все сферы общества и определяющей их развитие, но и с циклическим восприятием времени, задающим социальные, экономические, этические, ценностные, художественные стандарты взаимодействия индивидов. При этом мир представлялся не столько временным – организованным по оси прошлое–будущее, – сколько пространственным, соотношенным с вертикальной шкалой верха–низа (или с изоморфной ему горизонтальной – востока–запада). Но эта горизонтальность, представленная архаической культурой, носила не причинно-следственный характер, а представляла как явление вертикального мышления. Здесь ценности, расположенные на вертикальной оси, находились вне времени и относились к вечности. В отличие от рационального мышления, преобладающего у современного человека и позволяющего ему рассматривать мир в горизонте причин и следствий, вертикальное мышление, для которого вечность более реальна, чем время, искало ценности и смыслы. Наиболее полным воплощением ценностно-смысловых констант жизни являлся ритуал как наиболее ранняя форма праздника и воплощенное в нем мифологическое восприятие реальности.

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА: ФОРМАЛИЗАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ПРАЗДНЕСТВА

Современная культура начинает формироваться в эпоху Ренессанса – в то время, когда все перечисленные доминанты трансформируются, получая новое содержание. Изменение формы цивилизации – аграрной на городскую, усиление значимости индивидуального труда, в том числе, в сфере искусства, формирование нового вида общественных отношений, основанных на свободном обмене в рамках рыночной системы, повышение функции денег как эквивалента товара и, соответственно, рост банковских структур, кризис религии как института культуры и осознание государства в качестве мощного фактора социокультурного развития – все это сопровождается усилением личностного начала в культуре и приводит к формированию личности как свободного индивида, обладающего ярко выраженными креативными качествами, действующего не только в рамках определенных установлений, но и смело разрушающего их. В эпоху современности формируется национальная культура как инструмент государства-нации, опирающаяся на единую систему смыслов, значений, ценностей, распространяемых через институты культуры. В рамках современности значение религии существенно снижается, вплоть до минимизации ее влияния в секулярную эпоху, связанную с реализацией проекта модерна. Основные функции религии начинает выполнять *идеология*, задающая смысловые и ценностные константы общественному развитию.

Ведущим способом познания действительности становится наука, а *материальное мышление* вытесняет идеалистическое.

Именно в эпоху Возрождения, открывшую мир Античности и стремившуюся познать ее в своеобразии и специфике, в ее отличие от современности, формируется и устанавливается восприятие мира как изменяющегося, а культуры – как получающей специфическое содержание на каждом этапе своего развития. Способность отличить свою эпоху от иной, выделить специфические черты своего современника в его отличии от человека древнего мира – все это свидетельствовало о становлении в эпоху гуманизма *исторического сознания*. Понятие развития как связанного со свободной деятельностью человека составляет пафос известной «Речи о достоинстве человека» Пико дела Мирандолы, где человек рассматривается как существо, обладающее волей и способностью «сформировать себя» в том образе, который он сам предпочитает – или «переродиться в низшие неразумные существа», или «в высшие, божественные»⁶, или вернуться в царство природы, или созидать царство культуры. Идея развития, таким образом, оказывается связанной с идеей культуры, чувство истории начинает выступать как атрибут гуманистического мышления, а установка на прогресс становится фундаментальной ценностной установкой европейской культуры Нового времени.

И не принципиально, что первоначально, как отмечает В.Ф. Асмус, чувство истории было связано с восприятием изменений, происходящих в сфере природы, и зафиксировано физиками, математиками и физиологами, и лишь затем проецировалось на изменения, происходящие в обществе⁷. Важно то, что сама постановка проблемы *истории* и проблемы *разума* стала первым шагом к их пониманию в просветительской философии истории. Восприятие истории как движения человечества по пути разума, а науки – как неограниченной в своих возможностях преобразования общества, вера в возможность формирования сознания людей через просвещение – все это стало характерным для эпохи XVIII в., воспринимающей научный и общественный прогресс как взаимосвязанные. Эпоха современности стала эпохой исторического оптимизма, веры в то, что путь развития европейской культуры является наиболее оптимальным, так как он основан на торжестве разума, научного метода, просвещения, прогресса, которые неизбежно приведут к совершенствованию общества и человека.

Для современного общества ориентированность во времени, настроенность на развитие, понятие прогресса и проекты будущего становятся его принципиальными отличиями. Точное осознание своего места в истории, тем не менее, не лишает человека ощущения безоружности перед временем, которое, лишившись оппозиции в виде вечности как духовной ценности, предстает в качестве обес-

⁶ Буркхарт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 306.

⁷ Асмус В.Ф. Избранные философские произведения. М., 1971. Т. 1. С. 217.

смысленного, десакрализованного. Основным видом взаимодействия со временем в подобных обстоятельствах становится *темпоральный эскапизм*: спасение в истории или поглощенность настоящим, растворение в сиюминутном, где субъективное время совпадает с временем физическим, лишаясь и горизонтов времени и вертикали вечности. Здесь степень отдаленности временной ориентации и мысленного проникновения социального субъекта в прошлое и будущее становится одной из важнейших форм проявления высокого уровня его интеллектуальной культуры: чем ниже уровень развития человека, тем меньше его интересует отдаленное будущее, «тем больше его помыслы сосредоточены на удовлетворении ближайших потребностей, хотя бы это было в ущерб его интересам в будущем»⁸.

Гуманизм, рационализм и историзм стали значительным препятствием для распространения мифа, а борьба с «призраками сознания», культивируемая с XVII в. Бэконом, Гоббсом и Локком, стала основной идеологической парадигмой этой эпохи. Однако мифологическое в культуре осталось, приобретя принципиально новые формы. Эти формы позже опишет Э. Кассирер, показавший в своем «Мифе о государстве» *неустранимость мифологии*, выполняющей в секулярную эпоху множество тех функций, которые ранее выполнялись религией, – прежде всего, *компенсаторной* и *стабилизационной* по отношению к существующему обществу с его системой иерархий.

Характерно, что все эти функции выполняет и праздноство. Более того, празднично-ритуальные формы с их значительным социальным потенциалом становятся одной из форм эффективного управления общественным сознанием. В значительной степени это связано с тем, что праздничная ситуация является определенным информационным сгустком, содержащим след конкретной ситуации. Это может быть информация об историческом событии, и тогда речь может идти о революционном празднестве, это может быть и напоминание о событии мифологическом, и тогда ситуация развернется в ритуально-обрядовое действо. Но в значительной степени содержание и первого и второго совпадает. Представляется, что возможность примирения в человеке частного и всеобщего, природного и культурного, профанного и сакрального – одна из функций празднично-обрядового действия. Именно в границах определенного пространства и времени становится возможной реставрация той ситуации, когда человек обретает способность ощутить свое собственное бытие и бытие других людей, свою причастность к их бытию и радость от осознания этой причастности.

В этой ситуации человек получает возможность выхода за пределы своего частного существования и осознания границ своего бытия. Возможность поворота к бытию определяется нацеленностью одновременно на прошлое и на будущее, в соединении которых достигается подлинное настоящее. Здесь целостность мира, смысл бытия и темпоральные структуры оказываются неразрывно связанными, наиболее же существенными характеристиками бытия становятся

⁸ Спиркин А.Г. Происхождение сознания. М., 1960. С. 416.

его конечность и временность. То, что продуцирует эта праздничная игра, и становится временем человеческого существования, образующего такие структуры человеческой экзистенции, где человек обретает способность выйти за пределы обыденной бытийности. Разворачивание подобной экзистенциальной ситуации может быть спровоцировано самыми различными обстоятельствами, имеющими особую природу и причинную обусловленность. Однако культура выработала целый ряд форм, в структуру которых подобные составляющие заложены изначально. Одной из них является *праздник*.

Достаточно обратиться к празднествам времен Французской революции с их масштабными формами, огромными массами людей, задействованных в спектаклях, их предельно обобщенными аллегориями – такими, как в «операх спасения», опорой на специфическую эстетику, предполагающую обращенность к самым широким массам – достаточно вспомнить доминирование маршевых ритмов и ораторских интонаций в музыке Бетховена, Мегюля, Госсекса, «крупноформатную» игру актеров, сатирические интермедии, акробатические номера, гротескные зрелища и т.п. В недрах этих празднеств рождались черты новой концепции искусства и использовались иные средства выражения. Главной эстетической доктриной нового празднества становится соответствие условного театрального мира (образ будущего) миру реальному, что предполагает стирание граней между зрителем и актером, максимальное приближение сценического пространства и времени – реально существующему, когда зритель превращается из пассивного наблюдателя в активного участника митинга или манифестации.

Тем же содержанием были пронизаны и советские празднества 1920–1930-х гг. Воплощение плакатно-заостренной идеи требовало обращения к формам монументальным, обобщенным, предельной функциональности всех элементов и отсутствия побочных, дополнительных, метафоричности и символичности, соединения с окружающей конкретикой городского ансамбля с его подвижной толпой, домами, вывесками, т.е. той реальной действительностью, которая остается «сама собой». Возникающий при этом синтез музыки, естественной городской среды, архитектуры, живописи и скульптуры (макеты, художественное оформление), а также естественных шумов города, где были задействованы сирены, машинные, корабельные и заводские гудки, пушки, пулеметы и т.п. – обеспечивал необычайную силу и глубину эмоционально-художественного воздействия этих зрелищ даже на неподготовленное специальным образом воспринимающее сознание масс.

Основной идеей массовых действий было вовлечение в акт творчества искусства наибольшего числа людей, что позволяло человеку – несмотря на массовую форму этих мероприятий – выступать не только как их активному участнику, но, в полной мере, как их творцу. В это время агональный дух масс был настолько велик, что праздник воспринимался как всенародное действие, где утрачивалось различие между митингом и спектаклем, карнавалом и шествием.

ем, инсценировкой и демонстрацией. Праздничные манифестации становились не только «празднеством-юбилеем, это был смотр сил»: в колоннах несли таблицы с лозунгами и красочными диаграммами, везли станки, выпускавшие продукцию (например листовки с печатного станка), которую тут же раздавали людям, демонстрировали модели новых изделий – телефонных аппаратов, карандашей, ручек, катушек. Особое внимание привлекали сложные декоративные установки на грузовиках, представлявшие макеты целых заводов и фабрик, паровозов и пароходов, жилых и общественных зданий. Все композиции были предельно понятны, они вызвали бурную реакцию участников шествия, на звучащие с подмостков реплики тут же следовали комментарии, дополнения, шутки подхватывались, завязывались импровизированные диалоги.

Конечно, формы, которые использовались искусством эпохи современности, не были им рождены. Традиция праздничных шествий присутствовала и в традиционной культуре – в эпоху античности, широко ее практиковали и средневековые цеховые общины, где также обыгрывались орудия и процессы труда. Практика осмеяния была излюбленной в народных средневековых процессиях, причем подобная карнавализация, как это показал еще М. Бахтин, служила гармонизации отношений. Часто она становилась – как, например, в процессии, именуемой «Пляской Смерти», – способом изживания страха и снятия социального напряжения. В отличие от этих, содержание современных ритуалов осознается их участниками как лишенное мифологической составляющей, как обусловленное фактами реальной истории и связанное с деяниями простых людей.

Однако важно то, что эти формы воспроизводили структуры традиционных ритуалов, где человек оказывался инкорпорированным в ситуацию праздничного действия как некогда он оказывался включенным в ситуацию обрядового действия. Обряд тем и отличается, что человек не может остаться вне его, ибо это будет означать отчуждение от общины, неприятие ее «священной истории», отказ от участи быть ее неотделимой частью. Здесь необходимо следующее уточнение – хотя ритуал является прототипом праздника, его наиболее ранней формой, их отождествление неверно по существу. Ритуал предполагает непосредственное включение в свою структуру сакральной основы, он обладает особым смыслом, выступает как специфическая функциональная система, определяющая ценностную размерность культурного пространства, праздник же отсылает к сакральному событию, но в существенно ослабленном, снятом виде. Именно поэтому ритуал обладает особым «дионисийским» характером, воплощающим избыток творческих сил и продуцирующим своеобразную агональную энергию, а также предполагает активную включенность каждого в сакральное событие. Праздник же позволяет ограничиваться *со-участием* в нем, *со-переживанием*, *со-причастным наблюдением*.

Причем сам ритуал включается в структуру праздника различными способами – или через содержательную его составляющую,

имеющую сакральную природу, или через структурную, позволяющую посредством воспроизведения определенных ритуальных действий воспроизводить и форму самого события, обладающего статусом образца. Сказанное относится, конечно, в первую очередь, к празднествам и ритуалам современным, так как в архаических эти составляющие мыслились как взаимодополняющие и неразрывно связанные, их формализация и взаимное исключение стала возможной лишь в эпоху секуляризации. Эта тенденция отчетливо проявляется в советских ритуалах, акцентирующих либо содержательную их сторону, либо формальную. Здесь можно вспомнить одну их последних работ С. Жижека⁹, где он сопоставляет «Взятие Зимнего дворца» Н. Евреинова и сталинские парады как явления, находящиеся на разных смысловых уровнях. Аналогичным образом описывал в 1921 г. эти явления и В. Шкловский, видевший в массовых представлениях проявление «жизни», а в парадах – бегство от трудной действительности в иллюзорный мир, психоз, мечту, создаваемые воспроизведением ритуальной формы¹⁰.

МИФОЛОГИЯ ПОСТСОВРЕМЕННОСТИ КАК РЕАКЦИЯ НА ОСЛАБЛЕНИЕ РАЦИОНАЛЬНОСТИ КУЛЬТУРЫ

Приход эпохи постсовременности начинает осмысливаться в тот момент, когда начинают определенно ощущаться принципиально новые черты, свидетельствующие о смене культурных доминант. Конечно, говорить о последовательной замене культуры одного типа другим было бы неверно. И в начале XXI в. продолжают существовать общества, опирающиеся на принципы традиционности, для которых и современность в используемом в данной работе смысле еще не наступила. Еще менее тех культурных ареалов, в границах которых отчетливо проявляются принципы постсовременности. Конечно, одним из них является культура Европы, которая прежде всех иных культурных систем сознательно сформулировала принципы, ставшие основой проекта модерна. Однако и в рамках европейской культуры отчетливо проявляется рассогласование общественного развития, конфликт ценностей современности и постсовременности.

Если попытаться определить время появления ведущих принципов эпохи постсовременности, то первые признаки смены типов культуры проявили себя на рубеже XIX–XX вв., когда основополагающие доминанты, определяющие характер современной культуры, были подвергнуты радикальному пересмотру. Самосознание наступающей эпохи впервые зафиксировала неклассическая философия, ведущими идеями которой стали не идеи гуманизма, рационализма, исторического оптимизма, а идеи *кризиса культуры* и *исторического пессимизма*. Классическая традиция, сложившаяся

⁹ Жижек С. 13 опытов о Ленине. М., 2004. С. 117.

¹⁰ Шкловский В. Драма и массовые представления // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 86.

в послевозрожденческой философской культуре, являлась особой смысловой целостностью, особой «духовной формацией», несмотря на различие установок, представлений, мысленных навыков. Как это было показано в широко известной работе М.К. Мамардашвили, Э.Ю. Соловьева и В.С. Швырева, главной претензией «классической буржуазной философии», «характерной для XVII–XIX столетий»¹¹, «была претензия на систематическую целостность, завершенность, монистичность, покоящаяся на глубоком чувстве естественной упорядоченности мироустройства, наличия в нем гармоний и порядков (доступных рациональному постижению)»¹². Философия этого периода целостно и глубоко выразила позицию автономной индивидуальной человеческой сознательности. Неклассическая же философия, по существу, была вызвана и обусловлена теми социальными трансформациями, которые поставили вопрос о доверии к великим философским системам, созданным в рамках классической традиции. Неклассической философии через половину столетия придет на смену постнеклассическая, соответствующая ситуации постсовременности.

Не обращаясь к анализу постсовременной культуры в целом, выделим те ее черты, которые непосредственно связаны с разрешением проблемы функционирования празднества в границах этой культуры и особенностями воссоздания его мифологической составляющей.

Если культура современности структурировалась вокруг непрерывного поиска «единого», «бытия», «первоосновы», то культура постсовременности демонстрирует отсутствие генетической оси как глубинной структуры и изначально предполагает *гетерогенность, антигенеалогичность, темпоральную изменчивость*. Если в современную эпоху культурное пространство выступало как сегментированное, радиальное, центробежное, то теперь ведущими становятся *недифференцированные структуры* с принципиальным отсутствием иерархичности и линейной детерминированности процессов и явлений. В новой ситуации границы между центром и периферией становятся проницаемыми, размытыми, а такие основополагающие для культуры современности понятия, как «культурное ядро» и «культурная матрица», теряют свой первоначальный смысл.

Подобные сущностные различия были отмечены еще в 1976 г. в книге Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Ризома», впоследствии в переработанном виде включенной во второй том монографии «Капитализм и шизофрения. Миллион плато». Авторы рассматривали культуры, имеющие горизонтально-вертикальную иерархию, как «древесные». Те же культурные системы, структуры которых лишены регулярности, позволяющей прогнозировать их развитие, и опираются на хаос, беспорядок, случайность как ведущие принципы органи-

¹¹ Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия в современном мире: философия и наука. М., 1972. С. 29.

¹² Там же. С. 30.

зации, обозначались как «ризоматические» (от «ризомы» – «корневище»), т.е. это «пучкообразные» корневые системы, где трудно выделить один центральный корень. Это означает, что в «древесных» культурах присутствует единое основание и они подчиняются единой логике развития, «ризоматический» же принцип предполагает *уравнивание всех систем* (смыслов, ценностей, значений), входящих в культурное пространство. Все существующие в этих системах смыслы – автономные, или входящие во взаимодействие друг с другом – и порождаемые этими смыслами модели выступают на разных уровнях, плоскостях, «плато» и подчиняются иному, децентрализованному, возможно, более универсальному принципу структурирования реальности. Их характерными особенностями, по Делезу и Гваттари, выступают принципы связи, гетерогенности и множественности, как не связанной с Единым, как не настроенной на перво-образ, перво-элемент и существующей как совокупность различных (иногда – разнородных) элементов, скрепленных в едином модуле *нелинейной процессуальности*.

Все эти принципиально новые качества культуры позволили исследователям поставить вопрос о ситуации завершения проекта модерна с его доминантами гуманизма, рационализма и историзма и заговорить о «новом Средневековье»¹³, «новой архаике»¹⁴, «новой религиозности»¹⁵, «новой мифологии»¹⁶. Черты архаического, «доцивилизационного» сознания, воссоздаваемого в структурах рекламы, моды, политики, начал анализировать Р. Барт¹⁷, «ренессанс» традиционной, архаической культуры констатировали Ж. Бодрийяр и М. Мафессоли¹⁸. Сегодня стала общепринятой точка зрения многих ученых – А.Ф. Лосева, Т. Куна, О. Шпенглера, В. Шубарга, Л. Гумилева и других – о том, что эта совокупность архаических представлений лежит в основе любой культуры, которая и определяет приоритеты развития данной культуры, ее центральную идею, ее тип.

Подобная мифологизация сознания и тяга к фундаментальным культурным основаниям становится гораздо более существенной в настоящую эпоху – эпоху *постсовременности*.

Эпоха современности отличалась уверенностью в том, что бытие во всех его проявлениях пронцаемо для мысли и укладывается

¹³ Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература, 1994, № 4. С. 259.

¹⁴ Чучин-Русов А. Книга эпохи новой архаики // Общество и книга: от Гутенберга до Интернета. М., 2000.

¹⁵ Рыжов Ю.В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве. М., 2006.

¹⁶ Хренов Н.А. Роль мифа в интегральной культуре XX века // Традиционная культура. Научный альманах, 2000, № 1.

¹⁷ Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. 1994.

¹⁸ Бодрийяр Ж. Соблазн. 2000; Мафессоли М. Околдованность мира или божественное социальное // Социологос. Общество и сферы смысла. 1991.

в систему, обозначаемую логическими категориями и понятиями, вера в господство универсальных законов развития общества, человека и культуры, стремление к системной организации и к централизму в социальной, экономической и политической жизни общества, провозглашение универсальных норм морали и права и стремление к выработке общих критериев и эстетических норм в искусстве. Для постсовременности же становится характерным *разочарование в разуме и отказ от рационализма* как способа познания и основы организации общественной жизни, отказ и в познании, и в культуре, и в человеческом мире от каких-либо интегрирующих идей. Ведущим принципом восприятия реальности становится *плюрализм*, отсутствие какого-либо единого начала и универсальных предпосылок, где всякое единство воспринимается как носящее «репрессивный» характер и связанное с тоталитаризмом, любая форма которого должна быть отвергнута.

Отказ от принципов детерминизма, составляющих основу культуры эпохи модерна, привел к обоснованию в рамках постмодерна такого понятия, как *неодетерминизм*, понимаемый как отказ от детерминизма с его линейностью, как опору на ризоматический принцип в восприятии всех фактов реальности, отказ от идеи прогресса в познании и в различных областях общественной жизни, а также пересмотр понимания истории, где традиционный концепт «история» сменяется концептом «постистория», означающим закат метанарраций, большого мифа. Если история привязана к линейности и развернута из прошлого в настоящее, если она привязана к причинности и рассказам – т.е. предстает как связный нарративный дискурс (как отметил Ж. Бодрийяр, век истории – это век романа), то *постистория принципиально нелинейна* и воплощает отказ от линейного восприятия времени и от понятий минувшего и грядущего. Это новое видение социальных процессов определяется отказом от линейного видения социальной динамики, отказом от логики истории, от логоцентризма, восприятием настоящего как лишенного новизны (эффект «дежа-вю»).

Ведущим становится принцип множественности, уравнивания – семантического и аксиологического – всех входящих в культуру компонентов – мировоззрений, мироощущений, позиций, которое проецируется и на искусство, политику, философию, само же понятие истины как принципа соответствия знания объективному состоянию мира теперь оказывается размытым и несвоевременным, неактуальным. Подобное восприятие мира как мира возможностей закрепляется в понятии *постметафизическое мышление*, фиксирующем отказ от возможности единой и системной концептуальной модели мира (как в философии, так и в науке, теологии, этике и т.п.). Постметафизическое мышление отталкивается от осуществленной модернизмом критики метафизики, ориентированной на поиск единства сущности, происхождения и оснований мироздания. Отсюда – идея Хаоса как центральная идея, ориентация на усмотрение Хаоса в любой предметности.

Эти принципы постсовременной культуры ярко проявляются в дерационализации сознания, росте мистических настроений, возвращении суеверий. Согласно данным различных опросов, проведенных отечественными и зарубежными исследователями, вера в различные иррациональные силы – от инопланетян до домовых – распространена у 80% населения, а каждый четвертый-пятый был или свидетелем чуда, или различных сверхъестественных явлений¹⁹; вера в приметы распространена у 47% опрошенных, в колдовство – у 33%, причем 7% проявляют к магии и колдовству активное отношение²⁰. О мифологизации сознания современного человека свидетельствует востребованность печатных изданий, освещающих проблемы новой религиозности – таких, как «Мир зазеркалья», «Тайная власть», «Знак судьбы», «Тайная сила». Рубрики с информацией о предоставлении услуг практической магии, странички с астрологическими предсказаниями оказываются одними из наиболее популярных, такими же успешными по рейтингам являются и передачи, посвященные проблемам «потустороннего» и «непознанного». Описание встречи с домовым и лешим проникает сегодня даже в автобиографическую прозу, принадлежащую перу вполне современных людей – таких, к примеру, как Андрей Макаревич²¹.

И это естественно, так как именно в тот момент, когда цивилизация, стремящаяся к рациональности, порождает человека, воспринимающего действительность реалистически, культура пытается обрести новые основания для своего развития, обратившись к своим наиболее ранним пластам, в том числе рожденным в *архаическую эпоху*. Причем в последние десятилетия стало совершенно очевидно, что рационалистическое сознание, базирующееся на материалистических основаниях, нуждается в логике мифа ничуть не менее, а возможно, даже в большей степени, чем сознание архаическое. Определяется это в значительной степени незавершенностью современной картины мира, представляемой наукой. Несмотря на небывалый расцвет позитивного знания, открытыми так и остались самые насущные вопросы, связанные с человеческим бытием: проблемы возникновения Вселенной и Солнечной системы, проблемы жизни и смерти, счастья и человеческого предназначения. Кроме того, наука в XX в. себя дискредитировала, приведя к уничтожению огромного числа людей в двух мировых войнах, к экологическим катастрофам. Техногенная цивилизация, в течение трех веков подавлявшая веру человека в сакральное, так и не смогла заменить идеальную реальность реальностью материальной.

¹⁹ См.: Немировский В.Г., Стариков П.А. Тенденция «квазирелигиозности» в среде красноярского студенчества // СОЦИС, 2003, № 10.

²⁰ Синелина Ю.Ю. О критериях определения религиозности населения // СОЦИС, 2001, № 7.

²¹ Макаревич А. «Сам овца». Автобиографическая проза. М., 2003. С. 30–34.

В XX в. стало очевидно, что не все вопросы бытия могут быть разрешены с помощью рациональных методов – они остаются бесильными перед проблемами повседневного человеческого существования, не будучи способными объяснить социальную несправедливость, проблемами жизни и смерти, любви и ненависти, верности и предательства. Особенно явной эта потребность человека в создании мира второй реальности становится в момент социальных потрясений, вызывающих стремительные процессы социальной мобильности, сопровождающиеся как внезапными возвышениями, так и падениями. Наука, стремящаяся сохранить объективность, даже если может объяснить причины как самих этих процессов, так и их объективную историческую неизбежность, то оказывается бессильной перед тем, как убедить человека в их справедливости. Она предлагает различные, часто взаимоисключающие суждения, гипотезы, теории, которые если и основываются на расчетах и подкрепляются доказательствами, то не претендуют на статус единственно верных и возможных. Именно поэтому в современном массовом тезаурусе особое место занимают жанры, представляющие современному человеку уникальную возможность опредмечивания коллективных фобий, чаяний, надежд, ожиданий и изживания их через осмеяние, пародирование, снижение статуса, профанирование или же идентификацию с их персонажами. Преобладающее большинство из этих жанров выступает как совокупный современный миф со всеми его атрибутами и особенностями оформления²².

Естественно, что человек превращает, по высказыванию А.Ф. Лосева, не только себя и свое бытие в миф, но и мифологизирует в той или иной степени окружающую действительность, конструируя тот мир, который оптимальным образом соответствует его представлениям, и ту картину мира, которая наиболее целостна с гносеологической точки зрения²³. Г.Д. Гачев отмечает, что *миф о себе* становится, таким образом, домом, микрокосмосом, в коем обитать спокойно и где свой микроклимат, своя «среда подходящая, воздух, температура и темпоритмы... Миф о себе – ...город-замок. Капсула, где я обитаю», где хорошо, безопасно и уютно²⁴. Человек пытается адаптироваться к действительности, обращаясь к опыту традиционного высказывания, через создание модели непротиворечивого, целостного, безопасного и комфортного мира, обладающего определенным порядком и логикой. Те же устремления к созданию картины мира, которую характеризует целостность, глобальность,

²² Здесь, естественно, имеется в виду не классический миф как завершенная форма целостного переживания и отражения действительности, но естественное включение мифа в немифологическую культурную традицию – т.е. современная мифология.

²³ Зуй М. Социология – мифология – философия (типы сознания) // Социологические исследования, 1996, № 12. С. 17.

²⁴ Гачев Г.Д. Миф. Национальный. Индивидуальный // Миф в культуре: человек – не-человек. М., 2000. С. 128.

универсальность, оптимистичность, ясность и безопасность, характерны и для массовой культуры.

В работах В.М. Найдыша, С.М. Телегина, И.Г. Яковенко, А. Лукина, Вл. Рынкевича доминирует идея о том, что в современной культуре познанные и непознанные явления объединились в некий рационализированный миф, в котором «противоречиво соединились экстрасенсорные явления, традиционное колдовство, современная демонология с предполагаемыми иными мирами, населенными всемогущими инопланетянами, которые постоянно вмешиваются в судьбы человечества. Образовав единый комплекс в массовом сознании, эти представления оказались неуязвимы для научной критики. В силу этого новый миф становится прочной основой художественного вымысла»²⁵. Именно поэтому одним из наиболее востребованных жанров постсовременной культуры является фэнтези, объединившее в себе компьютерные игры, в том числе ролевые («Magic: the Gathering», «World of Warcraft», «Lineage II»), литературу (в наиболее знаковым произведением здесь является трилогия Дж. Р.Р. Толкина «Властелин колец»), кино, многочисленные сообщества (начиная от ролевиков-толкинистов и членов Клуба авторов фэнтези и заканчивая научно-исследовательскими организациями наподобие «Мифопоэтического общества» в Англии и «Гильдии Меченосцев и Колдунов Америки»)»²⁶.

Конечно, объяснение мифологизации сознания только отмеченными факторами, связанными со сменой парадигмы культуры, не является исчерпывающим. Здесь сплетаются самые разнообразные тенденции – такие, как глобализация, информатизация, распространение экранной культуры и многие иные. Они вызывают обратные явления – локализации, актуализации этнического потенциала культуры, возвращения ее архаических оснований, мифологизации. *Локализация* способствует формированию «дискурса меньшинств», который охватывает все локальные и маргинальные явления, начиная от сексуальных меньшинств и заканчивая меньшинствами национально-этническими. Формирование единого информационного пространства позволяет объединять в общем поле коммуникации практически все социальные общности – начиная от малых социальных групп и заканчивая национальными государствами.

Между тем, этот опыт общения с большими потоками информации, специфическими особенностями которой (в отличие от знания) являются избыточность и фрагментарность, неизбежно приводит к *фрагментарности восприятия*, а затем – возможно, и мышления. Поль Валери сравнивает это ощущение «потерянности»

²⁵ Лукин А., Рынкевич Вл. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века // Иностранная литература, 1992, № 3. С. 239. Цит. по: Ройфе А.Б. Неомифологическая фантазия в фантастике XX века. М., 2006. С. 14.

²⁶ См.: Ройфе А.Б. Указ. соч.

и «удрученности», присущее современному человеку, с тем, которое охватывает человека в музее. Под влиянием «этого бремени» информации человек может стать эрудитом, но чаще, как отмечает Валери, он становится просто поверхностным²⁷. Фактически это явление «скольжения» по информационным потокам проанализировал еще Э. Тоффлер. Он впервые описал новое в 1980-е гг. явление *бесконечного переключения каналов*, когда человек формирует собственный образ реальности, складывая его из осколков экранных впечатлений. Новый тип культуры, формирующейся в обществе «третьей волны», Тоффлер назвал «клип-культурой», созданной из осколков впечатлений и образов, воплощением которой является «зэппинг» (безостановочное переключение каналов TV). Этот образ не требует подключения воображения, рефлексии, осмысления, здесь все время происходит «перезагрузка», «обновление» информации, когда все первоначально увиденное практически без временного разрыва утрачивает свое значение, устаревает. Клип-культуру Тоффлер рассматривает в качестве составляющей информационной культуры – принадлежность к ней обозначает все увеличивающийся разрыв между пользователями средств информации Второй (соответствующей индустриальному обществу) и Третьей (информационной) волн.

Под влиянием глобализационных тенденций человек приобщается к традициям иных культур, обладающих собственными традициями, собственными смыслами, ценностями и представлениями, собственными образцами деятельности, и это формирует у человека представление о постсовременном мире как о мире повсеместной множественности – расовой, этнической, культурной. Фактически, об этом писал Ж.-Ф. Лиотар, упоминавший о парижских духах в Гонконге и американской системе быстрого питания в Европе. Однако для человека это *состояние тотальной множественности смыслов, значений, ценностей*, которые принадлежат разным культурным мирам, является психологически сложным. Человек утрачивает прочные основания своей жизни и начинает испытывать трудности с определением собственной самоидентичности. Э. Тоффлер задается вопросом относительно пределов тех изменений в социокультурной среде, к которым человек может приспособиться. Это состояние дезадаптации автор называет «*шоком будущего*», трактуя его как «страдание, физическое и психологическое, возникающее от перегрузок, которые физически испытывают адаптивные системы человеческого организма, а психологически – системы, отвечающие за принятие решений». Иными словами, шок будущего – это «реакция человека на запредельное нервное раздражение»²⁸.

²⁷ Валери П. Проблема музеев // Об искусстве. М., 1993. С. 207.

²⁸ Тоффлер Э. Шок будущего. М., 2003. С. 352.

РЕАКТИВАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА
ПРАЗДНЕСТВА В ЭПОХУ ПОСТСОВРЕМЕННОСТИ

Вынужденное пребывание в чрезмерно интенсивном потоке информации приводит к намеренному ограничению человеком социальных контактов, выработке особых способов «справляться с завтра» – начиная от наркотиков, беспорядочных знакомств и заканчивая сильными эмоциональными переживаниями, связанными с информационной виртуализированной реальностью. Человек стремится к стабильности на работе, в семье, сохранению связей с родителями, друзьями по колледжу. Такими *зонами стабильности* могут стать постоянный режим дня, неизменные вкусы, приверженность определенной моде. И, в первую очередь, одной из таких зон стабильности становятся собственные национально-этнические традиции, включающие празднества-ритуалы. Сегодня такой фактор стабильности, как праздник, демонстрирует способность стать способом возвращения устойчивых, практически неизменных позиций, позволяющих сохранить связь с внешним миром. Именно такой устойчивостью и обладают празднично-ритуальные образцы деятельности, данные опытом предков, которые воспринимаются не только в качестве особенно стабильных, но и в качестве обладающих статусом подлинности и особой ценности.

Поэтому вполне закономерным становится то, что в рамках постсовременной культуры человек не только преодолевает традиционные способы самоосуществления, как требует того доминирующая современность, но и актуализирует те смыслы, которые были присущи и традиционности. Подобная ситуация была в свое время описана М. Мид в книге «Новое живет в старом». На острове Ману недалеко от новой Гвинеи в пределах жизни одного поколения возникла популяция каменного века, где образцы жизнедеятельности были полностью изменены²⁹. Представляется не случайным факт осмысления Мид процессов трансформации общественных и культурных систем в ситуации стремительных изменений именно в информационной сфере. И не случаен здесь, по-видимому, определенный параллелизм исследовательских интересов, касающихся информационного общества и общества традиционного: теория М. Мид о преемственности в эволюции культуры была обнародована в том же 1964 г., что и теория «глобальной деревни» М. Маклюэна, а работа «Культура и преемственность. Изучение конфликта поколений», опубликованная в 1970 г., практически совпала по времени с выходом в свет книги Д. Белла «Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования» (1973), где информация была объявлена главной ценностью и источником прибавочной стоимости.

М. Мид показала, что в традиционном обществе между поколениями не было такого же ценностного антагонизма, который

²⁹ Mead M. *New Lives for Old*. N. Y., 1956. P. 415.

присущ обществу современному. Этот факт и обусловил создание своеобразной типологии культур, где, как известно, автором были выделены культуры *постфигуративные*, где образцы деятельности задаются предками, *кофигуративная*, где и дети и взрослые переживают модели активности у сверстников, и *префигуративная*, основной особенностью которой становится отказ молодежи от опыта старших поколений как неактуального в ситуации непредсказуемости будущего. В этой ситуации, как показала М. Мид, формируется идея отказа от укорененности в социуме, от культурных ценностей, провозглашаются шокирующе асоциальные нравственные максимы, культивируется эпатазирующее поведение, пародийность, ироничное «снижение» пафоса. Именно у молодых людей благодаря новым технологиям, в частности сетевым коммуникациям, возникает общность опыта, которой не обладали старшие поколения, не случайно о постсовременной культуре часто говорят как о *культуре виртуализации бытия*. Молодежь становится носителем более ценного знания, а потому наделяется обществом более высоким статусом, чем предшественники старших поколений. Однако у молодых ощущается дефицит социальной сплоченности, которая была естественной в прежних общественных системах и культурах традиционной и современной. Это и приводит к тому, что в постсовременной культуре гораздо большей значимостью начинают обладать различные локальные сообщества, образующиеся на основе самых разнообразных принципов.

Сегодняшние локалии, не подчиняясь национально-гражданским установлениям, но формируясь ситуативно, заменяют, по Е. Масуде, традиционные классы – социально недифференцированными «информационными сообществами», традиционные корпорации – по Э. Тоффлеру, такими «малыми экономическими формами», как «электронный коттедж», традиционные поселения – виртуальными, традиционные праздники и ритуалы – вновь созданными. В частности, авторы отмечают, что для всех молодежных субкультур характерен повышенный *ритуализм* (особой значимостью обладают инициационные и переходные обряды) и стремление создать собственную систему праздников, наделив среди них особой значимостью дни рождения кумиров – фактически, дни первотворения³⁰. Таким образом, сегодня сбывается прогноз о «глобальной деревне», который был дан М. Маклюэном в 1960-е гг. – сфера социальности все увереннее перемещается в сетевую среду. Однако виртуализация общения приводит к ослаб-

³⁰ См.: Ковалева А.И., Луков В.А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999; Художественная жизнь современного общества. СПб., 1996. Т. 1. Субкультуры и этносы в художественной жизни; Шенгрик А.И. Социология культуры: Учеб. пособие для вузов. М., 2005; Щепанская Т.Б. Символика молодежной субкультуры: Опыт этнографического исследования системы 1986–1989 гг. СПб., 1993; Она же. Система: тексты и традиции субкультуры. М., 2004.

лению социальных связей и распадению мировоззрений и систем ценностей, принимаемых большинством³¹. Исследователи современных общественных процессов констатируют, что параллельно с переходом к информационной эре происходит ослабление общин и гражданского общества, ухудшаются общественные условия в развитых странах, падает доверие людей к социальным, экономическим, политическим, религиозным институтам, исчезает доверие людей к своим правительствам и согражданам³². В условиях неравновесия социальной системы повышается роль тех культурных форм и общественных институтов, которые обладают способностью к стабилизации этой системы и снятию социокультурной напряженности.

Подобной культурной формой является праздник. Именно поэтому в середине XX в. проблема праздника стала одной из центральных идей культурфилософии, наиболее полно воплотившись в известной работе М. Бахтина³³ «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»³⁴. В эпоху торжества технологий стало очевидно, что рекреационный потенциал мифа является столь мощным, что выступает как побудительная причина для воспроизведения мифологических структур в различных культурных обстоятельствах, особенно в ситуациях, связанных с глобальными изменениями, лишаящими статуса рациональности прежнюю картину мира. В динамике культуры это особые эпохи, связанные с преобразованием социального устройства, сменой мировоззренческих оснований и девальвацией традиционных (в том числе, религиозных) ценностей, изменением парадигм в теоретических системах.

Мифологический потенциал праздника помогает человеку вернуть разрушенную самоидентичность, так как архетипические структуры вписаны в матрицу человеческой памяти, и реактивация этих сегментов приводит к запрограммированным изначально реакциям. Здесь можно возразить, что, в принципе, вся художественная культура прямо или опосредованно опирается на структуры коллективного бессознательного, однако в высоком искусстве эти образы и ситуации становятся посылом к индивидуальной рефлексии, изымающей их из поля предзаданности и позволяющей воспринимать их как объект иронии и различных художественных трансмутаций. Архетипы же современной мифологии сохраняют свой неизмен-

³¹ Мартин Г.-П., Шуман Х. Западная глобализация. М., 2001. С. 180; Уотерс Г.Дж. Информационная революция // Глобалистика: Энциклопедия. М., 2003. С. 392.

³² Уотерс Г.Дж. Указ. соч. С. 391.

³³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

³⁴ К наиболее обстоятельным трудам, посвященным данной проблематике, можно отнести и следующую работу: Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

ный смысл и выступают как провокаторы ожидаемых реакций³⁵. Одной из таких «ожидаемых реакций» становится стремление человека к *воссозданию ситуации праздника*, позволяющей спастись от давления времени, вырваться из оков темпорального регламента, «впасть в цикличность», представляемую ему современной мифологией. Эти ощущения, этот опыт, получаемый человеком в особых празднично-ритуальных ситуациях, и становится наиболее весомой для него ценностью. При этом праздник (в форме шествия, митинга, политической акции) используется системой государственной пропаганды и идеологии как средство формирования особым образом настроенного сознания и манипуляции им в интересах правящих элит. Праздник, адаптированный под режим детского и подросткового восприятия и редуцирующий массив подлинного знания к упрощенным схемам и представлениям (праздник букваря, первой книги, путешествий, зимы, первого и последнего звонка, различные дни культуры иных стран и проч.), становится неотъемлемым атрибутом массовой общеобразовательной школы. Праздник пронизывает всю индустрию развлечений, эстетического и интеллектуального досуга, включая «культурный» туризм, коллекционирование, художественную самодеятельность, интеллектуальные игры, викторины, спорт, развлекательные учреждения – клубы, дискотеки, бары, а также все, связанное со сферой потребления – рекламу, моду, имиджмейкерство, – формируя поверхностный, «праздничный», «легкий» стиль жизни и модели поведения³⁶.

Подобное *растворение праздника в стихии повседневной жизни является процессом достаточно опасным* – следствием этого становится нарушение особого социального и культурного ритма, задаваемого чередованием времени праздников и будней, обесценивание и обесмысливание самой праздничной ситуации³⁷ и изъятие из ее структуры сверхценного архетипического содержания. Это, в свою очередь, неизбежно приводит к разрушению исторического и ценностного сознания человека и его исключению как из темпоральных–горизонтальных–координат, так и из вертикальных–ценностных. О стремлении к преодолению данной ситуации

³⁵ В частности, актуальность библейских мифов о Моисее, Иакове и Исае, которые естественно реализуют свой герменевтический потенциал в условиях современности, утверждает в своей классической работе П.С. Гуревич, ссылаясь на исследование канадского социолога Л. Фойера «Идеология и идеологи». (Гуревич П.С. Социальная мифология. М., 1983. С. 100–101).

³⁶ Флиер А.Я. Массовая культура и ее социальные функции // Общественные науки и современность. 1998. № 6. С. 138–148.

³⁷ Здесь можно вспомнить День Св. Валентина или Хэллоуин, весьма искусственные в рамках отечественной культурной традиции. Однако сегодня многим россиянам остается чуждым содержание и ноябрьского Дня народного единства, июньского Дня независимости России, декабрьского Дня Конституции РФ. Даже название этих праздников многими вспоминается с трудом.

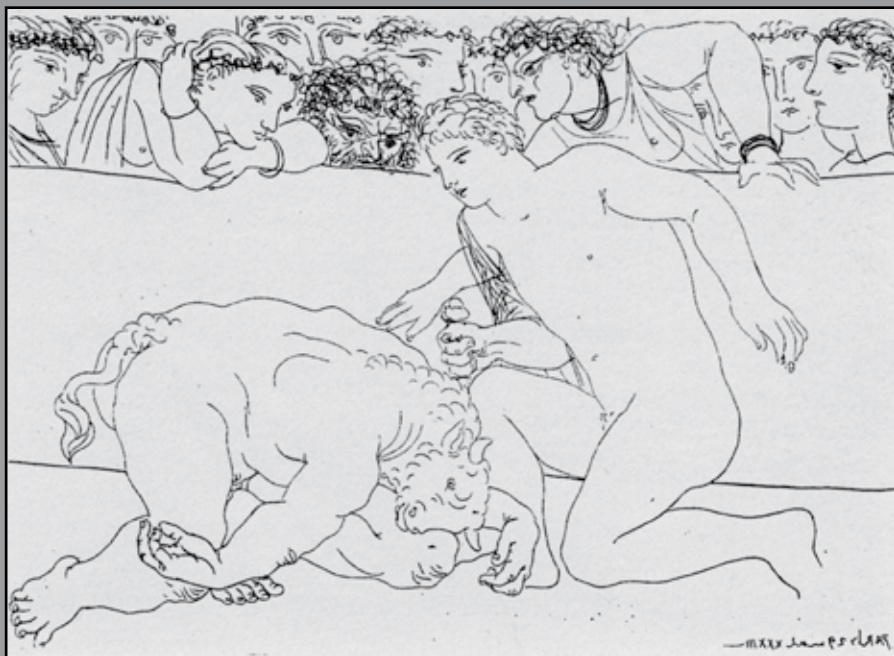
свидетельствует то, что в современной культуре все большей значимостью начинают обладать различные художественные практики акционизма, направленные на включение в социальную и эстетическую жизнь подлинно праздничной стихии.

В заключении хотелось бы отметить еще одну принципиальную особенность праздника. Это – сочетание традиционного начала с творческой составляющей, предполагающей не простое воспроизведение определенных социально значимых форм, но подключение культуросозидающего начала. Сама история показывает, что условием стабильного существования любой социокультурной системы является органичное и сбалансированное соотношение между креативным и творчески пассивным, конформным началом, между теми группами, которые осуществляют смысловые прорывы в культуре, и теми, которые эти смыслы усваивают и сохраняют. Стремление к стабильности и приводит к существованию в любом обществе «культуры ученых» и «культуры народа» (по Гердеру), «культуры понимания» и «культуры умения» (по Канту), «культуры высокой», «теоретической» и «культуры низкой», «практической» (по Гегелю).

В этом смысле уникальный историко-культурный прецедент, когда это равновесие между традицией и новацией было сознательно нарушено, а безоговорочным приоритетом стало пользоваться то, что никогда не было представлено в практике, создала эпоха современности. Это позволило Европе в течение почти пяти веков оставаться экономическим и политическим лидером, а европейской культуре получить статус своеобразного образца. Однако культура постсовременная, которая во многом пока остается проектом, настроена на сближение противоположных полюсов традиционной и современной культур. Она включает в себя, по мнению исследователей³⁸, ориентацию на новое с учетом традиции, использование традиции как предпосылки модернизации; светскую организацию социальной жизни, но, одновременно, усиление значения религиозно-мифологических представлений в духовной сфере; наличие выделенной личности и, вместе с тем, сохранение и использование имеющих формы коллективности; сочетание мировоззренческих и инструментальных ценностей; демократический характер власти, но признание авторитетов в политике; эффективную производительность, но и ограничение пределов роста. Все это дает основание для того, чтобы считать мифоритуальную основу праздника эпохи постсовременности той системой, которая сможет примирить противоположные сущностные основания традиционной культуры и культуры современной.

³⁸ *Федотова В.Г.* Типология культур // *Культура: теории и проблемы.* М., 1998. С. 15.

Миф
как оппозиция
модерну
в художественной
культуре



В.П. Крутоус

Ф. НИЦШЕ О МИФЕ И ЕГО РОЛИ В КУЛЬТУРЕ

Проблема мифа занимает значительное место в философии Ф. Ницше. Ей уделено исключительно большое внимание уже в первом крупном произведении мыслителя – знаменитом «Рождении трагедии из духа музыки» (1872).

ЕДИНСТВО СУДЕБ МИФА И КУЛЬТУРЫ

Исходным пунктом всех философских построений Ницше, в том числе и его теории мифа, является учение А. Шопенгауэра о мировой воле. Мировая воля, действуя в соответствии с принципом индивидуации, порождает многообразный, многоликий, так сказать, «перенаселенный» мир явлений. Для Ницше особо важен тот момент, что все индивидуальное обречено погибнуть и, таким образом, возвратиться в изначальный хаос, в порождающую магму мировой воли. Исходя из представлений своего учителя Шопенгауэра, а также И. Канта, Ницше констатирует исходную противоречивость, дuality мироздания, в самой сердцевине которого искони присутствует страдание. Автор «Рождения трагедии» выявляет у мировой воли два «художественных инстинкта»; один, явленческий, индивидуационный, он обозначает именем греческого бога Аполлона (*аполлоническое начало*), другой, глубинный и всепоглощающий, – именем иного бога, Диониса (*дионисическое начало*). Но не надо забывать, что взаимодействие этих двух начал опосредует третье звено, для Ницше центральное, – «жизнь». Ницше имеет в виду в частности и в особенности человеческую жизнь; человек – активный агент бытия-становления и жизненного процесса. Философ изначально стоит на позиции «доверия к жизни» и всемерного утверждения ее силы, мощи.

Дионисическое начало – творчески-продуктивное, но – иррациональное, самовластное и безжалостное. Это, по сути, стихийная природная сила. Зрелище действия этой силы, полное бесчисленных жертв и страданий, было бы страшно для наблюдателя, человеческого существа. Аполлоническое же начало – вводит в берега, в границы меры это буйство стихийных сил, создает «необходимую для жизни иллюзию». Культура набрасывает на ужасы бытия-становления просветляющее покрывало (искусства, в частности). Благодаря взаимодействию двух противоположных начал становится возможной жизнь. Жизнь, по Ницше, изначально трагична. Тем не менее, несмотря на гибель индивидуумов, на человеческие стра-

дания и жертвы, все взаимодействие в целом носит жизнеутверждающий характер.

Мировая воля сама создает потребность в иллюзии для жизни, но сама же и разрушает ее. Мировая воля, говорит Ницше, как бы играет сама с собою, оперируя своими двумя противоположными художественными инстинктами. Безобразное и дисгармоничное – это выражение дионисического начала. В целом картина жизни приобретает у Ницше «гераклитовский» характер – текучий, раздвоенный, напряженный, трагический, и в то же время – грозно-величавый.

Эта изначальная дуальность сохраняется, модифицируясь и конкретизируясь, в различных слоях бытия, снизу доверху. Фактически речь идет о своего рода онтологической структуре, реализующей принцип дионисизма – аполлонизма.

Антропологический слой указанного раздвоения представлен у Ницше в явно психологизированном виде. А поскольку субъектом дуальных процессов на человеческом уровне выступает не только отдельная личность, но и народ, можно говорить и о социально-психологическом уровне этих отношений. Ницше ведет речь о *дионисических состояниях* (соответственно, и об аполлонических), о *дионисической способности народа*. Он раскрывает эти понятия посредством аналогий, побуждающих вспомнить о психоанализе Фрейда и Юнга. Аналог дионисического состояния – опьянение, аполлонического – сон. Напряженные, грозные дионисические состояния разряжаются в аполлонических «видениях», под которыми подразумеваются светлые представления, образы.

Развивая далее антропологическую тему философии Ницше, следовало бы, по логике вещей, перейти к соотношению чувственного и понятийного, рационального и инстинктивного в человеческой психике. Кстати, критика рационализма зазвучала в его творчестве с особенной, необычайной силой. «Он, – отмечал Т. Манн, – принадлежит тому умственному движению на Западе, которое дало нам Кьеркегора, Бергсона и многих, многих других и в котором воплотилось исторически неизбежное возмущение духа против рационализма, безраздельно господствовавшего в XVIII и XIX веках»¹. Но это гносеологическое и психологическое по сути противоположение – *чувственное – рациональное, разум – инстинкт* – занимает в онтологии Ницше все же вторичное, вышележащее место. Более фундаментальной, нижележащей у него выступает оппозиция *музыка – пластика (изобразительное начало)*.

Уже теперь ясно, что музыка в понимании Ницше – это не просто один из самостоятельных и древнейших видов художественного творчества. (Нечто подобное можно сказать и о пластике.) Музыка для него – бессознательный канал, приспособленный для непосредственного выражения дионисизма. Здесь Ницше следует за концепцией музыки А. Шопенгауэра, приводя в «Рождении тра-

¹ Манн Т. Художник и общество. Статьи, письма. М., 1986. С. 194–195.

гедии» обширную цитату из «Мира как воли и представления». Дионисический «дух музыки» проникает в бессознательную сферу народной души, овладевает ею подобно опьянению. Такие состояния находят выражение в различных видах коллективного творчества, например, в народных песнях. В противоположность этому аполлоническое начало приспособлено для трансляции посредством образов мира явлений. Оно находит свое излияние преимущественно в изобразительных видах искусства, изобразительных компонентах синтетических его видов, родов, жанров. (Впрочем, внутри самой музыки тоже существует некая привходящая аполлоническая струя.) При таком подходе музыка становится базисом, основой всей культуры данного социума.

Для Ницше очень важна, значима оппозиция *культура – природа*. Человеческая культура, по Ницше, органически связана с природой. В ней черпает она свою силу, а ослабление такой связи приводит культуру к упадку. Именно *через музыку* проникают, вливаются в культуру эти глубинные токи, исходящие из мировой воли, усваиваемые, преобразуемые различными культурными сферами.

Не просто музыка, но дионисический «дух музыки» – вот формула, выражающая радикальное повышение статуса музыки, а также расширение ее функций, в философско-эстетическом учении Ницше.

Вслед за тем центральная ницшевская оппозиция находит свое выражение в *мифологии*. Мифы есть продукт бессознательного народного творчества. Поскольку мифы представляют собой повествование о событиях, героях, постольку они связаны также с изобразительным, аполлоническим началом. Но в еще большей степени они сопряжены с началом дионисическим. Музыка вносит в мифы дионисизм. Ницше оговаривает, что существуют и аполлоническая музыка, аполлонические мифы, но сам преимущественно говорит о дионисической музыке и о дионисических трагических мифах.

Согласно Ницше, музыка обладает мифотворческой силой. Будучи непосредственным выражением мировой воли, она передает ее импульсы в человеческую, народную психику. Дионисические, трагические мифы – в частности, греков – являются творческой обработкой и переработкой таких импульсов.

Что представляет собой миф?

С внешней стороны миф есть рассказ о некотором конкретном событии, относящемся к миру явлений. Но благодаря творческой силе музыки в нем выражено нечто гораздо более глубокое и общее – дионисический, трагический пафос мировой воли. События мифа, оставаясь конкретными, частными, единичными, приобретают в то же время символичность, обладающую огромной обобщающей силой. Трагический миф – «символ наиболее универсальных фактов, о которых непосредственно может говорить только музыка»². Если

² Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Сб. избр. соч М.; СПб., 2005. С. 108. (Сер. Гиганты.)

бы миф повествовал лишь о единичном явлении, он существовал бы только в контексте временного, преходящего. Но благодаря своему дионисическому символизму он переводит то, о чем повествует, в разряд вечного. Всему, к чему прикасается миф, он придает статус вечности. Это есть его имплицитная «бессознательная метафизика», своеобразная «народная философия». «Миф может наглядно восприниматься, – пишет Ницше, – лишь как единичный пример некоторой всеобщности и истины, неуклонно обращающий взор свой в бесконечное»³. Миф не просто случай из жизни, а «значительный пример». И притом, добавляет философ, «именно *трагический* миф: миф, вещающий в подобиях о дионисическом познании»⁴, о «дионисической мудрости».

В работах, непосредственно последовавших за «Рождением трагедии» – «Об истине и лжи во вненравственном смысле» (1873), «Рихард Вагнер в Байрейте» (1875–1876), «Человеческое, слишком человеческое» (т.1, 1878), Ницше неоднократно касается темы своеобразия мифологического мышления. Так он, в частности, возражает против высказывания А. Шопенгауэра о том, что умозаключать якобы способны все. В более старые времена, замечает Ницше, правилом являлось *ложное* умозаключение, и мифологии всех народов, вместе с другими памятниками их культуры, доказывают это со всей наглядностью и убедительностью⁵. Сопоставляя интеллект и интуицию, Ницше прибегает к уже ранее применявшейся им аналогии с бодрствованием и сном. «Бодрствующее» начало человеческого духа стремится выразить все в четких абстрактных понятиях; но не оно господствует на плодотворных ранних ступенях культуры:

Побуждение к образованию метафор – это основное побуждение человека. <...> Оно ищет для своей деятельности нового царства и другого русла и находит его в *мифе* и вообще в *искусстве*. Мир, воссозданный с помощью метафор, метонимий и т.п. средств, скорее напоминает бессвязный, но увлекательный сон, чем трезво-определенное мировидение бодрствующих людей⁶.

Среди многообразия существующих трактовок мифа видное место занимает концепция происхождения мифа из языковых метафор; в наследии Ницше найдется немало суждений в пользу такого взгляда. Заслугу Вагнера философ видит в том, что тот вернул язык в еще до-понятийную, органичную для архаического мифа, среду. Ибо «в основе мифа лежит не мысль, как это полагают сыны искусственной культуры, но он сам есть мышление, он передает некоторое представление о мире, в смене событий, действий и страданий»⁷.

³ Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Сб. избр. соч М.; СПб., 2005. С. 92.

⁴ Там же. С. 89.

⁵ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 384.

⁶ Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. М., 1994. С. 263–266.

⁷ Ницше Ф. Странник и его тень. М., 1994. С. 122–123.

Особо заостряет Ницше вопрос о соотношении *мифа* и *чуда*. Вопрос этот для него принципиальный. Как последовательный критик рационализма, он подчеркивает ограниченность науки, не выходящей за пределы мира явлений, к которому относятся все изучаемые ею законы (причинности и др.) Но если существует «изнанка» этого мира – кантовская «вещь в себе», шопенгауэровская иррациональная Мировая воля, то разве здесь не могут иметь место отступления от признанных наукой законов, не могут существовать их нарушения, которые и есть – «чудо»? Другое решение этого вопроса ограничивало бы как онтологию мира, так и свободу человеческого мировосприятия и фантазии. «Миф <...> этот сосредоточенный образ мира... как аббревиатура явления, не может обходиться без чуда»⁸. Чудо у Ницше – также критерий восприимчивости человека к мифу, показатель развитости у него этой способности.

Древний изначальный миф предшествует, по Ницше, всем другим институтам культуры – в том числе религии и государству; он является их необходимой предпосылкой, духовным базисом.

Одна из главнейших, сущностных особенностей мифа в ницшевском понимании – его способность жить многие века и тысячелетия, сохраняя свою фабульную основу, но видоизменяясь, модифицируясь под воздействием новых исторических эпох, изменившихся условий и запросов. Ницше иллюстрирует это на примерах «качаний», наблюдавшихся в мифах Древней Греции между полюсами дионисизма и аполлонизма. Те или иные разновидности мифа, в свою очередь, послужили основой различных этапов древнегреческого искусства, от зарождения до времени Эсхила и Софокла: 1) бронзовый век с его битвами титанов (дионисический); 2) век богов-олимпийцев, или «гомеровский мир» (аполлонический); 3) угрожающий поток возврата дионисизма, о чем возвестил Зевсу и всему сонму богов послушник-титан Прометей; 4) дорическое искусство, превозмогшее дионисизм аполлоническими усилиями; 5) период аттической трагедии и драматического дифирамба, возвративший в искусство дионисизм и добившийся его органического слияния с аполлонизмом. Продолжая исследовать онтологию дионисизма – аполлонизма, иерархию ее слоев, Ницше обнаруживает следующее:

Дионисическая истина овладевает всей областью мифа как символической ее познания и выражает эти последние частью в доступном для всех культе трагедии, частью в таинственных отправлениях празднеств мистерий, но как тут, так и там под покровом старого мифа (о Дионисе, а также об Аполлоне. – В.К.)⁹.

Каким образом миф участвует в возникновении сценической трагедии? Трагедия, согласно Ницше, возникает из хора сатиров – спутников бога Диониса. Сатиры – козлоногие существа, плод на-

⁸ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 115.

⁹ Там же. С. 66.

родной мифотворческой фантазии, живущие в особом, идеальном мире, не имеющем ничего общего с повседневной действительностью. Зачарованные своим богом сатиры, вошедшие в дионисическое состояние, проецируют последнее на сцену в виде аполлонических образов и действий. Фигуры сатиров есть порождение противоречия между культурой и природой. Сатир – природное существо, он наглядная и могущественная антитеза культурному греку, отдалившемуся от своего дионисического лона. Зритель, испытывая их влияние, также входил в дионисические состояния. Он находил метафизическое утешение в «хоре природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывавших неизменными»¹⁰. Эти ницшевские слова невольно воскрешают в памяти аналогичное место из «Конца Нового времени» (1950) немецкого философа Р. Гвардини, где речь идет о демонизме неукротенных, угрожающих сил, пока только разбужденных развитием науки, техники, производства и сопровождающих, как мрачная тень, каждый шаг человечества вперед, каждое культурное достижение¹¹. Герой древнейшей трагедии, сатир – ранний прообраз человека будущего, которого Ницше позднее назовет «сверхчеловеком».

Дионисический миф одухотворяет, осеняет собой сценическую трагедию. Но этот дух, предостерегает Ницше, не следует искать в слове. Он не находит себе адекватного выражения в речах персонажей и т.п. Миф нерационализируем. Смысл трагичности мифа во всей ее полноте недоступен и поэту, который его воссоздает. Но надо помнить, что трагический поэт – создатель не только фабулы и словесной ткани, но и присущего произведению «духа музыки». В нем и скрывается сущность мифа.

Музыкальная трактовка мифа служит у Ницше еще одной цели: отделению эстетического начала от этического. Восприятие и переживание трагедии, утверждает Ницше, носит чисто эстетический характер. Если бы основой мифа была изобразительная и словесная сторона, это привязывало бы зрителя к миру явлений и вызывало у него «предметные» чувства (сострадание, страх и т.п.). Но благодаря приоритету «духа музыки» трагизм переживается как совокупность безобразных диссонансов, как своего рода метафизический аккорд.

Как уже было отмечено, Ницше рассматривает миф, в частности греческий, исторически, как феномен, претерпевающий изменения, модификации вместе со всей материнской культурой (позднее, и за ее пределами). Миф пластичен, он необыкновенно живуч, благодаря многочисленным интерпретациям и реинтерпретациям. Характернейший пример – миф о Прометее. Вначале это был ти-

¹⁰ Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 55.

¹¹ Гвардини Р. Конец Нового времени // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб., 2000. С. 193–215.

пично аполлонический миф о могуществе Зевса, укрощающего преступное своеволие титана; но ворвавшийся в него «дух музыки» превратил миф в дионисический, бунтарский, угрожающий всевластию самого «отца богов». Старый миф расцвел новыми красками, он явил способность к инверсии и метаморфозе.

Миф образует необходимую предпосылку для возникновения религии, но именно это, по Ницше, и составляет смертельную угрозу для него. Религия подрывает живучесть мифа, его способность к бесконечным изменениям и превращениям. Она стремится обзавестись «историческим обоснованием», но тогда мифическое событие признается однажды реально осуществленным. Коллективный «сон» историзируется, заземляется. Суверенный миф распадается на «исторический факт», «предание» о нем. Таким образом защищается достоверность мифа, но при этом он теряет свой дар превращения. Миф умирает.

Особое внимание Ницше уделяет историческим судьбам древнегреческого трагического мифа и его художественного воплощения – аттической трагедии. В греческой трагедии (Эсхила, отчасти Софокла), пишет он, дионисический миф пережил свой самый полный, но и последний триумф. Закат мифа начинается «тогда, когда народ начинает понимать себя исторически и сокрушать вокруг себя мифические валы и ограды»¹². Этот процесс сопровождается разрывом с «бессознательной метафизикой», как следствие – торжеством секуляризации, обмирщения. Непосредственными могильщиками греческого трагического мифа Ницше называет в философии – Сократа, глашатая научного рационализма и оптимизма, а в искусстве трагедии – Еврипида, ее извратителя в плоском аполлоническом, антиметафизическом духе.

Всем ходом своих размышлений автор «Рождения трагедии» подводит нас к выводу о той исключительной роли, которую уже сыграл и продолжает играть миф в обеспечении целостности и жизнеспособности культуры – не только греческой. «Без мифа всякая культура, – пишет он, – теряет свой здоровый творческий характер природной силы; лишь обставленный мифами горизонт замыкает целое культурное движение в некоторое законченное целое...» Трудно представить себе «культуру, не имеющую никакого твердого, священного, коренного устоя...»¹³.

Это подытоживающее и манифестарное заявление Ницше нуждается по меньшей мере в двух уточнениях и дополнениях. Во-первых, случай с культурой, утратившей свой дионисически-трагический миф, ему все-таки приходится разбирать: именно такой была культура торжества рационализма и декаданса. В этой связи он анализирует тенденцию вырождения мифа, подмены истинного мифа неким его суррогатом. Во-вторых, философу было необходимо уяснить, возможно ли в современной ему анемичной европей-

¹² Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 117.

¹³ Там же. С. 115.

ской культуре возрождение трагического мифа? В «Рождении трагедии» Ницше отвечает на этот вопрос утвердительно. В этот ранний период творчества он считал, что возрождение трагедии в немецкой культуре может совершиться только на почве своей же, немецкой, «однокорневой» мифологии. В этом отношении он возлагал надежды на такие компоненты немецкой культуры, как философия мировой воли Шопенгауэра, музыка Баха – Бетховена – Вагнера. Но надежды – надеждами, а реальностью были мифокультурный плюрализм и эклектика, которые оценивались Ницше крайне негативно. Впоследствии, испытывая все большее разочарование в тогдашней немецкой культуре, в ее незавидном уровне, он все больше переходил на позицию «европеизма», считая относящимися к единой культуре все те (и только те) народы, которые восприняли наследие Древней Греции, Древнего Рима и Библии. Впоследствии Ницше откровенно признавался, что его надежды на немецкую культуру не оправдались. Вопрос же о национальных корнях мифа в принципиальной своей постановке остался открытым – так же как и вопрос о межкультурных заимствованиях в сфере мифологии.

РАЗРЫВ С ВАГНЕРОМ И ВИДИМОЕ ВЫТЕСНЕНИЕ КОНЦЕПТА «МИФ»

«Рождение трагедии» можно назвать философско-эстетическим манифестом молодого Ницше, относящимся к первому периоду его творчества (1871–1876). Последовавший за ним второй период (1876–1882) был во многом отличным и даже оппозиционным первому. В философской литературе его часто называют «позитивистским» или «квазипозитивистским», а также «критическим», «скептическим» и т.п. О сути происходившего в нем перелома лучше всего сказал позднее сам Ницше в «Злой мудрости»:

Итак, набираться ума и *попытаться* жить в величайшей трезвости, без метафизических предпосылок. «Свободный ум» превозмог меня!.. – компрессы со льдом... Критический порыв искал *жизни*... Жизнь в сопровождении морали невыносима (гнет *Вагнера* стал таковым уже раньше)¹⁴.

Во второй период творчества были написаны такие произведения, как «Человеческое, слишком человеческое», т. 1 и т. 2 (в двух частях), «Утренняя заря», «Веселая наука». В эти годы Ницше обретал самостоятельность как философ, разрабатывал основные положения и принципы «философии жизни». Последняя получила наиболее яркое выражение и относительную завершенность в «Так говорил Заратустра» и других произведениях третьего периода (1883–1888).

Что же теперь происходит с проблемой мифа, занявшей столь исключительное и почетное место в *credo* Ницше раннего периода? Внешняя картина такова: разработка темы мифа прерывается.

¹⁴ Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 725.

Как отметил К. Ясперс, после 1876 г. «само это слово у него почти не встречается»¹⁵.

Наблюдение, приходится признать, верное. Но этот факт сопровождается у Ясперса далеко не бесспорными комментариями. Вот они: «Ницше, в отличие от Гегеля, Шеллинга, Бахофена, никогда не видел в мифах глубины». (Все изложенное нами выше говорит об обратном.) «Никаких мифов Ницше в собственном смысле слова не воплотил, не возродил, не перенял...»; единственное исключение – Дионис¹⁶. (В ошибочности и этого тезиса у нас будет возможность убедиться далее.) Главный аргумент Ясперса в пользу «расставания» Ницше с мифом состоит в том, что «подинный миф» требует всей полноты веры в него, а у людей XIX в., и у Ницше в том числе, таковой не было. По поводу этого ясперсовского комментария напрашивается целый ряд возражений.

1. Хорошо известно, что и после исчезновения веры в «реальность» мифа жизнь последнего не прекращается. Все дело, однако, в том, как относиться к этой новой, в некотором смысле девальвированной жизни мифа. Судя по всему Ясперс, подобно многим другим современным мыслителям и ученым, делит мифы на подлинные (с верой в него) и неподлинные, суррогатные (без оной), выставляя последние в чисто негативном свете, как свидетельства вырождения и лицемерного актерства. Но есть и такие исследователи, кто относится к данной проблеме по-иному.

Наряду с понятием подлинного, исконного мифа в науке уже давно узаконено понятие *мифологема* (иногда – *мифема*). Мифологема – вторичный продукт мифологического сознания, творческое (хотя в немалой степени бессознательное) развитие основного, исходного мифа. Вяч. Иванов, кстати, в своей монографии «Дионис и прадионисийство» (1923) специально останавливался на этом важном звене. Он констатировал, что миф перерастает в мифологему, а последняя часто – в философему. Но его интересовал как раз обратный путь, путь исследователя-«археолога»: вправе ли тот идти от философемы (Диониса в данном случае) к исходному мифу? По справедливому утверждению Вяч. Иванова, без учета опосредующей роли мифологемы здесь не обойтись. Да это и неудивительно. Исходный миф (о Дионисе) содержал в себе особое жизненное отношение, зерно со скрытыми возможностями дальнейшего обогащения в различных сферах духовной деятельности. Мифологема – это уже продукт сознательной метафизической символики; она – надстройка над первоначальным наивным народным верованием. «Она верна ему; но все же отнюдь не адекватна»¹⁷.

С.С. Аверинцев, со своей стороны, в статье из сборника «Платон и его эпоха» различает мифы *дорефлексивные* и *послерефлексивные*.

¹⁵ Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования. СПб., 2004. С. 499.

¹⁶ Там же. С. 498.

¹⁷ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 266.

К этой последней мифологии второго порядка он относил некоторые из диалогов самого Платона – известного своей резкой критикой мифопоэтического мышления. Аверинцев ссылается также на комментарий неоплатоника Прокла (V в. н.э.) к «Государству» Платона, в котором (комментарии), по словам Аверинцева, закладываются основы двух позитивных форм послерефлексивного мифа – *воспитательного* (аллегорического) и *божественно-неистовственного* (символического)¹⁸.

Итак, мы видим: существование мифологем реально, правомерно и даже неизбежно. Относиться к ним сугубо негативно, как к «неподлинным мифам», едва ли справедливо и методологически плодотворно. Что касается жесткой позиции К. Ясперса, то приходится предположить, что он невольно отождествил миф с религией. Для последней, действительно, потребна истовая вера. Платоновские же «послерефлексивные» мифы, например, непрямого соблюдения этого условия не требуют. Мифология второго порядка ближе к поэтической фантазии.

2. Как ни изменялись позиции Ницше, трансформируясь от этапа к этапу, но от «Рождения трагедии» – стержневой работы первого периода творчества – он принципиально не отрекался никогда. Напротив, на протяжении всей своей деятельности философ вновь и вновь возвращался к указанному раннему целостному изложению своих взглядов. Этот факт плохо согласуется с идеей якобы полного охлаждения мыслителя к проблеме мифа, отказа от им же развитой теории существования мифа в культуре.

Правда, тот же факт ставит перед исследователем новую нетривиальную задачу: объяснить, почему, под воздействием каких факторов тема эта в дальнейшем стала редко звучать на страницах его сочинений, приобрела латентный, скрытый характер? Но свои предположения на этот счет я выскажу несколько позже.

3. Показательно, что сам Ясперс признал, хотя и не без оговорок, что миф все же присутствует во всем философском творчестве Ницше и как содержательный компонент. Касающийся этого вопроса фрагмент своей книги он все-таки назвал «Мифология Ницше». Согласно взгляду Ясперса, в основе философии Ницше лежит «мифология природы»; ею пронизаны все его произведения. Фактически речь здесь идет о признании мифопоэтического характера философствования Ницше вообще. Само собой понятно, что это мифология второго порядка – пострефлексивная, сходная типологически с Платоновой. И, значит, Ницше не только исследователь античных мифов, но и в некотором роде сам – творец мифа, своего, нового.

Касаясь проходящего через все творчество философа мифа о Дионисе, Ясперс, однако, признает за ним всего лишь инструмен-

¹⁸ Аверинцев С.С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. М., 1979. С. 83–87, 89–91, 95–97.

тальную, формообразующую функцию. Его роль проста и ограничена – обозначить, выразить символически ницшевскую реальную «мифологию природы», по сути – его общее воззрение на мир. О попытке мыслителя использовать арсенал мифологии Ясперс пишет как бы с огорчением и сожалением: «...Он, вопреки своим обычным инстинктам, избирает в лице Диониса некий традиционный мифологический образ, чтобы с его помощью собрать *воедино* и выразить бытие *в целом*»¹⁹. Между тем, заключает он, «то, что в символе Диониса выражено <...> есть повторение того, что уже и так, даже более четко и красноречиво, присутствует в философствовании Ницше...»²⁰.

Как видим, Ясперс смотрит на проблему «миф у Ницше» то ли с религиозных, то ли даже с рационалистических позиций (что, согласитесь, странно слышать из уст философа-экзистенциалиста). С этой точки зрения, мифологема, и вообще мифологии второго порядка (вроде дионисийской), немногого стоят. Кто-то сочтет такой вывод убедительным, кто-то (и автор этих строк также) – нет. Трудно согласиться и с замечанием комментатора Ницше о том, что «его (Ницше. – В.К.) символ Диониса никем не был по-настоящему заимствован...»²¹. Достаточно напомнить, что мифологема и философема «дионисизм – аполлонизм» активно использовалась в XX в. как западной, так и отечественной философской, культурологической и эстетической мыслью (в особенности деятелями русского Серебряного века). Но как бы там ни было, мифологический характер философствования Ницше, наличие у него «мифологии природы» Ясперсом признаны, хотя и с оговорками. И это признание дорогого стоит.

ТЕМА МИФА, ПЕРЕТЕКШАЯ В НОВОЕ РУСЛО

Если отвлечься от данной конкретной ситуации, от Ницше как воскресителя и интерпретатора греческого мифа, и взглянуть на проблему с предельно общей точки зрения, то нам предстанет следующая картина. Мифотворчество, как справедливо утверждают многие современные исследователи, отвечает глубинным, атрибутивным потребностям человека и потому не исчезает, не отмирает с переходом от дикости и варварства к цивилизации. В основе позднейшего мифотворчества лежат, как и ранее, архетипы коллективного бессознательного; но реализуются они применительно к запросам новой эпохи, с бессознательным и сознательным учетом множества сложившихся реалий. Пострефлексивное мифотворчество – сознательно-бессознательная деятельность людей. Причем субъектом такого творчества может быть не только коллектив, масса,

¹⁹ Ясперс К. Указ. соч. С. 502.

²⁰ Там же. С. 506.

²¹ Там же.

но и отдельная творческая личность. Ницше неоднократно отмечал, что даже на заре древнегреческой культуры значительный вклад в развитие мифологии вносили поэты (Гомер в особенности) и драматурги (творцы аттической трагедии, например).

Значит ли это, что обрисованный здесь подход непропорционально усиливает субъектное, субъективное начало мифа в ущерб объективному его зарождению и содержанию?

Кстати сказать, такой вывод сделал К. Хюбнер, автор книги «Истина мифа», причислив Ницше к «психологическому направлению» в трактовке мифа. «В конце концов поздний Ницше, – пишет этот автор, – растворил и дионисийское начало в психологии и тем самым украл у греческого мифа остаток объективности, которую он ему сам приписывал еще в “Происхождении трагедии”»²². Чтобы усомниться в справедливости сказанного, стоит напомнить о ясперсовском признании «мифологии природы» у Ницше, в которую немецкий экзистенциалист включал и основные понятия онтологии Ницше: *становление, жизнь, вечное возвращение* и др. Соотношение объективного и субъективного в мифе далеко не праздный вопрос, и односторонне-психологизированное его решение вряд ли приемлемо.

Важно подчеркнуть, что миф – в том числе и послерефлексивный, современный – также выполняет «миростроительную» функцию. В мифе человек строит, во многом бессознательно, свой собственный мир, такой, в котором он был бы «у себя дома». Наукой давно установлено, что в мифотворчестве огромную роль играют компенсаторные мотивы и механизмы. Человек строит свой мир из всего доступного ему материала – эмпирических наблюдений, научно-познавательных элементов, арсенала традиционных образов, заменяя отсутствие достоверных связей между элементами деятельности фантазии, творящей по методам мифологического мышления. Реалии объективного мира тоже воспроизводятся в этом полужантаслическом мире, но они предстают в нем в преломленном, преобразованном виде, соответствующем глубинным жизненным установкам субъекта. Главное, чтобы это был относительно упорядоченный мир, органичный для субъекта, а также чтобы эта модель мироустройства и мироотношения была интимно принята субъектом (отдельным человеком, социальной группой, народом, массой) как «своя собственная».

Ввиду наличия этой фундаментальной «миростроительной» человеческой потребности, существует не только процесс *демифологизации*, но и *ремифологизации*²³. Мифология составляет живую и плодотворную часть современной культуры. На своем месте, в своих определенных пределах она выполняет важные функции как по отношению к массовому, так и индивидуальному сознанию.

²² Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 50.

²³ См. об этом, в частности: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 2-е изд. М., 1995. С. 25–31.

Огромную роль в современном мифотворчестве играют литература и искусство. Те произведения художественного творчества, которые наиболее полно выражают мироощущение, мировидение масс данной исторической эпохи, становятся живыми мифами и символами, служащими как ментальной, так и практической ориентации людей в их жизнедеятельности. Позитивный или негативный эффект данного процесса зависит, конечно, от конкретного содержания тех или иных мифов, что требует специального их анализа – социально-исторического, социально-психологического, эстетического. Мифологическое начало, представленное в культуре наряду с другими ее компонентами – философией, наукой, религией и т.д., не вправе подменять, заменять их собой.

Но вернемся к проблеме мифа у Ницше. Чем можно объяснить, что, начиная с 1876 г., сам этот термин редко встречается в его работах? Полагаю, тому есть две взаимосвязанные между собой причины.

Первая – радикальное переосмысление Ницше романтической традиции вообще, и творчества своего бывшего кумира, позднего романтика Р. Вагнера – в особенности. Известно, что именно романтизм, художественный и философско-теоретический (вспомним Ф.В.И. Шеллинга), пробудил и обосновал интерес к историческому прошлому народов, к своеобразию их духовной жизни, выражаемому в песнях, сказаниях, легендах, и придавал особое значение мифу. В своей работе «Ницше против Вагнера» философ признается, что он обманулся, неверно восприняв и проинтерпретировав творчество таких романтиков, как Р. Вагнер. «Теперь ясно, в чем я заблуждался, а также и то, чем я *надеялся* Вагнера и Шопенгауэра – я надеялся их собою...»²⁴. Он достаточно подробно останавливается на этом поворотном пункте своей духовной биографии и в «Веселой науке» (афоризм 370), и в «Опыте самокритики» (заключительный, 7-й фрагмент). Тот романтический пессимизм, который он посчитал выражением бунта против всяческих оков жизни, оказался всего лишь пиротехнической вспышкой слабых натур. Их романтический порыв завершился примирением с тем, что враждебно жизни, – упадком духа, уходом в мистику, в религиозное утешительство и т.п. Такой романтизм Ницше со всей решительностью отверг. Называя XIX столетие «веком толп», он пишет о том, что век этот воспитал для своих нужд целую когорту «больных артистов», озабоченных прежде всего завоеванием популярности у широкой публики с помощью разнообразных эффектных приемов. Ярким выразителем этой тенденции оказался, по его мнению, Р. Вагнер; ею проникнута его знаменитая оперная тетралогия «Кольцо Нибелунга». Если в «Рождении трагедии» и других работах первого периода Ницше славил Вагнера – «мифотворца», связывая с ним свои надежды на возрождение трагического мифа в обновленной культуре, то теперь он дает этому художественному феномену совсем иную оценку.

²⁴ Ницше Ф. Философская проза. Стихотворения. Минск, 2000. С. 325.

«Присвоение Вагнером старых песен и сказаний... – теперь мы смеемся над этим, – воскрешение этих скандинавских чудовищ, преисполненных жаждой восторженной чувственности и сладострастия...»²⁵. Один из разделов своего «Ницше против Вагнера» философ озаглавил: «Мы антиподы». В другом разделе – «Куда Вагнер относится» – он причисляет творчество композитора к традиции французского романтизма, с его литературщиной, фанатизмом «выражения», жаждой «наркотического» воздействия на публику и т.д. и т.п.

В такой культурной ситуации, в таких условиях продолжать разрабатывать «впрямую» тему мифа значило для Ницше: вновь аттестовать себя как «вагнерианца» и как бы лить воду на мельницу своих «антиподов». Такова первая несомненная причина уклонения Ницше в зрелые годы от прямой, текстуальной разработки темы мифа.

В последний, третий период (1883–1888) творчества идеалом для Ницше становится так называемое халкионическое искусство. Это название происходит от древнегреческого выражения «халкионины дни», что означает «дни счастливого покоя». Халкиона (Алкиона, Алциона) в греческой мифологии – дочь Эола, супруга фессалийского царя Кеика; ее имя переводится как «зимородок». За взаимную любовь и преданность боги превратили супругов в этих птиц. Зимой, в брачный период зимородков, в течение двух недель стоит хорошая, тихая погода²⁶.

Обозначение соответствующего типа искусства, конечно, метафорическое. С одной стороны, это – художественная альтернатива декадансному романтизму, как полагал Ницше. «Как чуждо нам стало, – пишет он, – все романтическое беспокойство и сумятица чувств, которые любит образованная чернь, и все ее тяготения к возвышенному, приподнятому, взвинченному»²⁷. С другой стороны, халкионическое искусство – антипод познавательного типа творчества, стремящегося «обнажить все скрытое», во что бы то ни стало «докопаться до истины». «Мы слишком опытни для этого, слишком серьезны, веселы, закалены и *глубоки...*»²⁸. Здесь же Ницше дает более развернутую характеристику халкионического искусства:

Если нам, выздоровевшим, еще нужно какое-нибудь искусство, то оно должно быть другим – насмешливое, легкое, неуловимое, божественно-спокойное и божественно-искусственное искусство... Прежде всего искусство для артистов, только для артистов!²⁹.

Именно такая, крайне суженная нацеленность искусства открыла простор для раскованности, экспериментов в творческом про-

²⁵ Ницше Ф. Философская проза. Стихотворения. Минск, 2000. С. 325.

²⁶ См.: Агбунов М. Античные мифы и легенды. Мифологический словарь. М., 1994; Словарь античности. М., 1989.

²⁷ Ницше Ф. Философская проза. Стихотворения. С. 336.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

цессе, сделав Ницше предтечей модернистов и постмодернистов XX–XXI вв.

Вторая, тоже вполне очевидная причина того, что у зрелого Ницше стало меньше текстов, посвященных мифу, это все более расширительная интерпретация им понятия «искусство». Тезис о «необходимой для жизни иллюзии» является стержневым для всего творчества Ницше, он скрепляет собой все три этапа его философской эволюции. Но в своем последовательном развитии тезис этот превращает искусство из феномена эстетического в генерализованный культуротворческий; в нем исчезают, им покрываются все сферы духовной жизни людей – и миф в том числе. Можно сказать и так: центр тяжести теперь переносится с мифа как такового, как особого вида иллюзии, на искусство как общую, универсальную ее форму, включающую в себя и мифотворчество. Обо всем этом совершенно справедливо и четко пишет Д. Колли, один из редакторов немецкого собрания сочинений Ницше:

Философия воли к власти переходит в философию лжи. Метафизика искусства, какой она была в «Рождении трагедии», вновь возвращается, но под другим именем <...> Это влечение ко лжи, по Ницше, есть в точности то же самое, что и влечение к искусству, и вот искусство оказывается доминирующей и наиболее широкой категорией, в которую вновь вмещаются все виды так называемой духовной деятельности³⁰.

Совершается как бы возврат к исходному пункту, но с подъемом на новый виток спирали.

НИЦШЕ – ТВОРЕЦ НОВОЙ МИФОЛОГИИ

О полном исчезновении у зрелого и позднего Ницше темы мифа говорить все же неправомерно. В данном случае предпочтительна точка зрения Е.М. Мелетинского, который пишет: «Проблемы мифа многократно всплывают в сложном и противоречивом творчестве Ницше»³¹.

Из всего многообразия примеров, характеризующих развитие зрелым Ницше теории мифа и практики мифотворчества, остановлюсь лишь на трех.

Парадоксы и антиномии мифа. В афоризме 122 «Человеческого, слишком человеческого», Ницше обращает внимание на свойственные древним культам (а значит, и мифам) парадоксальные сочетания шуточного и непристойного с религиозным, возвышенного с карикатурным, трогательного со смешным. Такое соединение казалось бы несоединимого присуще, по его словам, не только празднествам, например, в честь Деметры и Диониса, но и позднейшим христианским мистериям. Ницше с сожалением говорит о том, что

³⁰ Колли Д. Послесловие / Ницше Ф. Полное собр. соч.: В 13 т. М., 2006. Т. 13. С. 595.

³¹ Мелетинский Е.М. Указ. соч. 2-е изд. М., 1995. С. 26.

способность людей переживать подобные антиномические сочетания чувств постепенно утрачивается и скоро, может быть, исчезнет совсем. Подобную парадоксальность мифов, кстати, не раз отмечал А.Ф. Лосев. М.А. Лифшиц также стремился выделить и объяснить теоретически феномен антиномических чувств, вызываемых архаичными мифами³².

Дионис. Мифологемы Диониса и Аполлона Ницше разрабатывал на протяжении всего своего творчества, придавая им все более глубокое и оригинальное концептуальное содержание. В особенности это относится к мифу о Дионисе. В ходе постоянного осмысливания и переосмысливания этого образа тот все более приобретал черты, с одной стороны, философствующего бога, бога-философа, а с другой – сходство с самим Ницше. Часто он называл себя «верным учеником Диониса». В то же время, как верно подчеркнул К. Ясперс, ницшевский Дионис не утратил и свою онтологическую-символическую функцию, выражая фундаментальнейшее иррациональное начало бытия-становления. В работах зрелого периода – «По ту сторону добра и зла» (афоризм 295), «Сумерки идолов» (раздел «Набеги несвоевременного», афоризм 49; раздел «Чем я обязан древним», афоризм 5) – Ницше дает обстоятельную, развернутую характеристику своему главному мифологическому персонажу – образу огромной обобщающей силы.

Заратустра. Венцом вторичного, сознательного мифотворчества Ницше стал созданный им образ Заратустры. Генезис его, строго говоря, неизвестен, но есть свидетельства в пользу того, что впервые на имя Заратустры философ натолкнулся, читая «Опыты» Эмерсона. Против этого места он на полях написал: «Вот оно!».

Ницшевский Заратустра – персонаж, сформировавшийся на основе, как минимум, трех источников.

Первый – это исторический Заратустра, точнее – предание о нем. Комментаторы справедливо подчеркивают, что, хотя этот персонаж – плод фантазии Ницше, фантазия эта не была совершенно произвольной. Она отталкивалась от своего исторического прототипа. В каком направлении шла переработка исходного материала? Ницше сам говорит об этом в «Ессе homo» (раздел «Почему являюсь я роком», афоризм 3). Реальный персидский мудрец совершил, по его мнению, чудовищное деяние – перенес мораль в метафизику. Но он же возвел правдивость в ранг высшей добродетели. Мораль, по Ницше, следует преодолеть правдивостью познания. «Самопреодоление морали из правдивости, самопреодоление моралиста в его противоположность – в меня – это и означает в моих устах имя Заратустры»³³.

³² См.: *Лифшиц Мих.* Античный мир, мифология, эстетическое воспитание / Идеи эстетического воспитания. Антология: В 2 т. М., 1973. Т. 1. § 7, 11 и 12; *Он же.* Первобытное общество // *Лифшиц М.А.* Поэтическая справедливость. М., 1993. С. 409–411 и др.

³³ *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 763–764.

Второй источник «рукотворного» мифа о Заратустре – миф о Дионисе (в уже обрисованной выше его интерпретации Ницше). На продолжении всего третьего периода его творчества эти два образа неуклонно сближались. В «Ессе homo» (раздел «Так говорил Заратустра», афоризм 6), перечисляя сущностные черты данного психологического типа – такие, как открытость противоречиям, утверждение всего отрицательного как неотъемлемой части жизни, «халкионическое» начало и т.п., Ницше сопровождает этот перечень рефреном: «Но это и есть понятие самого Диониса». Собственно, Заратустра – это «очеловеченная», персонифицированная ипостась Диониса – выразителя глубиннейшего начала бытия.

Третий источник образа Заратустры – вызревавшее постепенно учение философа о сверхчеловеке. Д. Колли и М. Монтинари с полным основанием констатируют: «Созданный Ницше миф о втором пришествии Заратустры излагает учение о суверенной личности (сверхчеловеке) завтрашнего дня»³⁴.

Как видим, если в ранний период творчества Ницше научно-теоретический и «практический» аспекты разработки проблемы мифа были равноправны и органически сливались, то позднее второй, художественно-образный, собственно мифотворческий аспект получил явное преобладание над первым. Хотя это и не значит, что он его вытеснил полностью. Скорее, увел с поверхности вглубь, заставил развиваться имплицитно.

³⁴ Колли Д., Монтинари М. Примечания // Ницше Ф. Полное собр. соч. Т. 12. С. 533.

Е.А. Сайко

МИФ КАК ПРЕЦЕДЕНТНЫЙ ФЕНОМЕН В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Под прецедентным феноменом в культурологии и лингвокультурологии принято понимать прецедентные тексты, прецедентные высказывания, прецедентные текстовые реминисценции, прецедентное имя¹. Все эти формы прецедентности феномена и понятия «миф» присутствуют в культуре Серебряного века.

В целом сущность прецедентности того или иного феномена (понятия, явления) состоит в их общеизвестности, всеупотребимости, обусловленной миграцией (понятия) из одной профессиональной сферы общения в другую или – в повседневность, в том числе – динамикой и векторами осмысления феномена в междисциплинарном пространстве науки. Кроме того, прецедентность феномена предполагает определенный, стереотипный набор порождающих им ассоциаций; вневременность (или надвременность) с точки зрения когнитивности; он, как правило, становится актуально-апеллятивным². В этом смысле прецедентный феномен может быть соотнесен с символом.

Известно, что в философии искусства символ является универсальной категорией и выступает в качестве содержательного элемента художественного произведения, трактуемого в собственном знаковом выражении. В контексте формализованных языков символ отождествляется со знаком. В философско-культурологическом аспекте между понятиями *символ* и *знак* можно выявить существенные различия. Знак обретает роль символа в том случае, если обладает потенциалом к пробуждению общезначимой реакции на отвлеченное значение собственно символизируемого объекта, а не на сам объект. Символ же имманентно обладает «общественным» звучанием, т.е. общезначим априори. По мнению Н.Н. Евреинова, символ «всегда предполагает, что заключенные в нем данные являются наилучшим, если не единственно возможным обозначением предмета, неисчерпаемого и даже просто непередаваемого иногда рациональ-

¹ Прецедентные феномены являются объектно-предметной сферой лингвокультурологии и психолингвистики. «Прецедентный текст» исследуется в работах Ю.Н. Караулова, Ю.А. Сорокина, И.М. Михалева; проблема прецедентного высказывания нашла отражение в публикациях В.Г. Костомарова, Н.В. Бурвикова, И.В. Захаренко; феномен «прецедентное имя» изучают Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, В.В. Красных.

² См., например: *Красных В.В.* Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. М., 2002.

ным методом»³. М.М. Бахтин считал, что «переход образа в символ придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу»⁴. Полисемантичесность символа, полагал он, порождает более сложный характер его восприятия, чем аллегории и метафоры: «Содержание подлинного символа через опосредованные смысловые сцепления соотносено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума»⁵. Аллегория, в отличие от символа, является иносказательным обозначением объекта (явления, предмета) общеизвестного и содержит в себе его полное семантическое толкование. Метафора подразумевает скрытое уподобление, процесс сближения, в образном контексте, посредством переноса (замены) одного слова (понятия), в широком понимании – явления, на другое⁶. Однако, по сравнению с аллегорией и метафорой, символ детерминирован приоритетом, культурно-историческим и коммуникативным приматом того или иного смысла.

В свою очередь, воспоминание, в отличие от непосредственного восприятия чего-либо, претерпевает искажения, обретает «пониженную реальность» (Н. Лосский). Но это не повод для девальвации ценности воспоминаний.

«В результате такой недооценки, – отмечает З. Фрейд, – допускали несправедливость, подобную той, когда пренебрежительно отбрасывали материал саг, преданий и толкований в предысторическом знании своего народа (т.е. игнорировали миф. – *Е.С.*). Вопреки всем искажениям и несоответствиям с их помощью все же предстает реальность прошлого...»⁷. Между тем, грань, отделяющая миф от не-мифа, чрезвычайно тонка. А. Белый утверждал, что ее вообще не существует:

По закону диалектического 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)⁸.

В связи с этим возникает вопрос: что же понимать под иска-

³ *Евреинов Н.Н.* О символе // Тайные пружины искусства. М., 2004. С. 86.

⁴ *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361.

⁵ Там же.

⁶ В современных лингвистических, культурологических и философских исследованиях понятие метафоры обычно трактуется как слово или любое языковое выражение, обладающее переносным смыслом; как троп и собственно процесс метафоризации.

⁷ *Фрейд З.* Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве // *Фрейд З.* Художник и фантазирование. М., 1995. С. 187.

⁸ *Белый А.* Ритм и действительность // Красная книга культуры / Отв. ред. И.Т. Фролов; сост. В.А. Рабинович. М., 1989. С. 178.

жениями в воспоминаниях: их фрагментарность, дискретность, невозможность с реалистической точностью детализировать события минувшего, или перемены, выражающиеся в позиции, взгляде, суждении человека по отношению к тем или иным событиям, нередко возникающие в зеркале времени и индивидуальном мировосприятии под воздействием эндогенных и экзогенных факторов – исторических, политических, социокультурных и связанных с психическим развитием личности.

Воспоминаниям, равно как и представлениям художников, композиторов, писателей, поэтов также свойственна «пониженная реальность», но при этом они обладают особой ценностью, трансформируясь в отдельные метафоры и целостную систему метафорических образов в художественном пространстве и художественном времени творчества личности. Кроме того, воспоминания, представления и фантазия Художника и трансформируют традиционную мифологию, и порождают новую. Примеров тому в искусстве Серебряного века (и символистском, и модернистском, и авангардистском) – великое множество.

Правоммерно предположить, что, утверждая: «каждая эпоха имеет свой ритм, свой стиль, свой миф, который лишь раскрывается, но не доказывается при помощи их тематики»⁹, А. Белый опирался, прежде всего, на свое убеждение в том, что настоящее, как правило, существует в образах, художественно воссоздаваемых, а прошлое – в понятиях и законах природы¹⁰. И тому немало свидетельств... В их числе и воспоминания представителей русского зарубежья о потерянной, оставленной Родине. Вспомним, к примеру, строки Георгия Иванова:

Эмигрантская быль мне всего только снится –
И Берлин, и Париж, и постылая Ницца...
Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем,
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,
Мы спокойно, классически, просто идем,
Как попарно когда-то ходили поэты.

Иванов Г.¹¹

В целом же Серебряный век – эпоха с метафорическим по сути названием – это один из самых образных и загадочных мифов конца XIX – начала XX в. Кроме того, свой миф о Серебряном веке в процессе взаимоотражения и взаимовоспроизведения образов культуры создали философия и искусство того времени.

⁹ Белый А. Ритм и действительность // Красная книга культуры / Отв. ред. И.Т. Фролов; сост. В.А. Рабинович. М., 1989. С. 179.

¹⁰ Там же. С. 178.

¹¹ Иванов Г. Ликование вечной, блаженной весны... // Иванов Г. Белая лира: Избранные стихи. М., 1995. С. 169.

ФАКТ МИФА И МИФ ФАКТА

Отметим, что интерес научной, творческой и художественной интеллигенции к культуре предков в эпоху Серебряного века закономерен. Поскольку именно в прошлом, в апелляции к традиции в эпоху перемен, переходную, рубежную и, как правило, кризисную, творческая личность видела некое спасение.

В связи с этим культура Серебряного века демонстрирует самые разные аспекты освоения мифа – как античного, так и библейского, – которое реализуется в соответствующих формах прецедентности данного феномена. Условно можно выделить два основных тренда в его осмыслении: это *факт мифа (мифологии)* и *миф (мифология) факта*.

В литературе Серебряного века воплотилось прежде всего традиционное понимание мифа в качестве рассказа, относящегося преимущественно к доисторическому времени, мифа как вымысла (т.е. аллегории, метафоры, мифа – повествования о богах, олицетворяющих силы и явления природы, и героях (Рамзевич Н.К. Словарь гуманитария. СПб., 1905)), а также обращение к мифологии, эпосам, с точки зрения сюжета и фабулы (М. Кузмин, И. Северянин, Ф.Ф. Зелинский, А.А. Кондратьев, Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов и др.)¹². Как считают литературоведы, это во многом обусловлено тем, что «...и сам Серебряный век стремился заглянуть в темные воды античной Леты. Его изысканная, падкая на всевозможные эксперименты во всех сферах духовного бытия атмосфера несла в себе то же предчувствие близкого обвала, которое хорошо знала и поздняя античность в преддверии Рождества Христова (только Серебряному веку предстояло познать пришествие скорее антихристово), а довременные глубины мифологии откликнулись в его культуре, в его творимых мифах»¹³.

В то же время показательно и прямое исследование мифа, в том числе появление мифологических словарей. С этой точки зрения интересен, к примеру, «Краткий словарь мифологии и древностей» М. Корша (СПб., 1894), автор которого архаично подходит к толкованию античной мифологии, т.е. ни сознательно, ни бессознательно не противопоставляя ее действительности.

Толкование мифологических сюжетов у М. Корша – это то понимание мифа, которое было у современников Сократа, Софокла, т.е. миф как «слово» о том, что уже в течение многих веков, несом-

¹² См., например произведения Ф.Ф. Зелинского «Иресиона. Аттические сказки», из аттических сказаний: «Терем Зари», «Царица Вьюг»; роман А.А. Кондратьева «Сатиресса» и его рассказы: «Белый козел», «Орфей», «Пирифой», «Улыбка Ашеры»; новеллы М.А. Кузмина «Рассказ о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле»; поэтический цикл И. Северянина «Саги, Балтией рассказанные» («Сказание об Ингрид»); сказка Л. Чарской «Мельник Нарцисс» из цикла «Сказки Голубой феи» и др.

¹³ Мифологи Серебряного века: В 2 т. / Сост. Н. Гончарова. М.; СПб. 2003. Т. 1. С. 5.

ненно происходило и неважно, касается ли это взаимоотношения богов, любовной связи богов и смертных женщин, превращения людей в животных, деревья, камни. Здесь вполне закономерна и параллель с современной реконструкцией мифа, и с постмодернистской апелляцией к нему в литературе и кинематографе. Возьмем, к примеру, фильм «Матрица» или литературу – в частности, романы С. Лукьяненко: «Лабиринт отражений», где воспроизведены взаимоотношения земных и смертных уже не с людьми, а с программой в человеческом облике, или «Черновик», зачин которого апеллирует к конкретному мифу.

Многие философы, художники, литераторы, композиторы видели будущее искусства и культуры в целом именно в обращении к почвенным истокам, в том числе к пракультуре отечества, семантически и символично противостоящей мотивам Апокалипсиса, столь характерным для философско-культурологических и художественных концепций перекрестка столетий и широко распространенным как лингвистическая категория (слово, термин, понятие) в философских эссе Серебряного века и работах 1920-х гг. Достаточно в этой связи вспомнить «Апокалипсис нашего времени» Василия Розанова. В период работы над этой книгой он, размышляя о судьбе Отечества, пишет:

Россию подменили. Вставили на ее место другую свечку. И она горит чужим пламенем, чужим огнем, светится не русским светом и по-русски не согревает комнаты¹⁴.

Апокалипсис в мировосприятии представителей Серебряного века – это еще и овеществленный в образах и метафорах один из типов рисков в культуре. Это *риск-ожидание* с неизбежно сопутствующим ему страхом непонимания настоящего и ожиданием-предвидением неблагоприятного исхода этого настоящего в будущем. Традиционно, в философской и культурологической литературе «постсеребряного» периода Апокалипсис ассоциируется с революцией 1917 г. (Н. Бердяев именует ее «малым Апокалипсисом»), в свершении которой (как и в событиях 1905 г.) нередко косвенно обвиняют именно личностей Серебряного века – интеллигенцию того времени, отмечая, в частности, то, что ей недоставало самосознания (М. Гершензон). Но риск-ожидание, олицетворяемый для современников эпохи Серебряного века Апокалипсисом, более масштабен. Это было предчувствие и предвидение – осмысление субъективистского толка – будущих рисков в культуре (обозначим их *культур-риски*), связанных со страхом ожидания «плодов» цивилизации, ее разрушительного, возможно, планетарного по размаху, эффекта.

Метафорически этот монстр – цивилизация – получает свое отображение в образе города начала XX в. Город предстает в образе чудовища. Это «дракон» у Валерия Брюсова или «коварный змей»,

¹⁴ Фрагмент письма В. Розанова – Голлербаху. См.: Розанов В. Опавшие листья. М., 1992. С. 4.

«вампир» у Сергея Соловьева; зловещей клеткой представляется город Леониду Андрееву («Проклятие зверя»); там слышится «медный голос» Александру Блоку; словно в каком-то полукошмарном сне мерещится образ города мирискусникам¹⁵. А. Белый видит, как «лик Красавицы занавешен туманным саваном механической культуры, – саваном, сплетенным из черных дымов и железной проволоки телеграфа»¹⁶. Одновременно формируется и авангардистский миф о городе – урбанистический, в основе которого – стремление осмыслить феномен города как детище научно-технического прогресса, принять «культур-вызовы» модернизма и познать «машинную» цивилизацию (в творчестве Д. и В. Бурлюков, Н. Гончаровой, М. Ларионова, К. Малевича и др.). Так символисты и авангардисты по-своему понимали роковые тезисы эпохи: *quo vadis?*¹⁷ и *memento mori*¹⁸.

Quo vadis? в социокультурной ситуации Серебряного века можно рассматривать, как один из видов культур-рисков – *риск-выбор* (точка бифуркации, полифуркации), а *memento mori* – как метафору одного из вариантов исхода действия.

Эсхатологические мотивы имели в культуре Серебряного века поистине повсеместный резонанс. «Страсти роковые» царили, действительно, повсюду – не только в философии и в «высоком», элитарном, искусстве, но и в той области, в которой Вяч. Иванов видел прообраз будущего культуры, – в «веселии народном»¹⁹, культуре повседневности, нарождающейся индустрии развлечений. Об этом убедительно свидетельствуют сюжеты и коллизии произведений известных в сфере «любовного романа» авторов – А. Вербицкой и М. Криницкого. Именно А. Вербицкая сделала дамский роман настоящей индустрией, издавая большими тиражами переводное чтение и создав современный, в духе русского модерна, жанр отечественной *love story* (как называли его в начале XX в. – «изящное чтение»). Книги А. Вербицкой²⁰, касающиеся практически запретных и острых тем, – «женщина и свобода чувства», «право женщины на свою судьбу», – мгновенно раскупались, а в библиотеках существовали списки «очередников», желающих во что бы то ни стало их прочитать.

Фабула «любовь–кровь–смерть», щедро приправленная культураллюзиями, связанными с фрейдизмом, и цитатами из Ф. Ницше, ко-

¹⁵ См.: Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М., 1991. С. 11.

¹⁶ См.: Белый А. Луг зеленый // Весы. 1905. № 8. С. 7–8.

¹⁷ Quo vadis (лат.) – куда идешь?

¹⁸ Memento mori (лат.) – помни о смерти.

¹⁹ Вяч. Иванов опережает культуру будущего «как умное веселие народное» (см.: Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 64–65.)

²⁰ Наиболее известные и популярные романы А.Вербицкой вошли в серию «Ключи счастья»: «В ожидании принца», «Marion» и др.

торыми так и «сыплют» герои романов М. Криницкого²¹, склонные к преступлению в стиле «модерн», где убийство и суицид на почве любви – не риск-ожидание, а норма, возводила произведения этого автора в разряд бестселлеров.

В целом уже в начале XX столетия в культуре Серебряного века обнаруживается стремление не просто описать повседневность, но и романтизировать, «одухотворить» ее. Одновременно – преодолеть уже возникшую мифологию повседневности – в частности, связанную с тем, как отмечает Ю.М. Лотман, что ходить в «киношку» – неприлично²², а, кроме того, поведение казалось бы образованного, одухотворенного человека по пути в «киношку» резко меняется – уже в трамвае, в котором, к примеру, и отправлялся А. Блок в эту неприличную киношку (о чем сам поэт писал в своих воспоминаниях, отмечая, что «как только войду в трамвай да надену кепку – так хочется толкаться. Совершенно другое поведение. И кинематограф – другое поведение, он вошел в искусство»²³). Иной взгляд на кинематограф у Г. Иванова:

Мир изумительный все чувства мне прельщает,
По полотну несущийся пестро,
И слабость собственная сердца не смущает.
Я здесь не гость, я свой, я уличный Пьеро!²⁴

О мифопоэтическом символизме в ракурсе поэтизации, как трансформации повседневности, говорит А. Ханзен-Леве, указывая на драму культуркампа, подразумевая то, что символисты вводят жизнь в искусство, одев ее в «персонифицированные символы»²⁵. Особого внимания в связи с этим заслуживает критика А. Белого по отношению к воззрениям В. Иванова на сущность символизма. По мнению А. Белого:

В. Иванов совершенно прав, когда утверждает за искусством религиозный смысл; но, приурочивая момент перехода искусства в религию с моментом реформы театра и преобразования драмы, он впадает в ошибку. Художественные видения для Иванова внутренне реальны; связь этих видений образует миф; миф вырастает из символа. Драма по преимуществу имеет дело с мифом; следовательно, в ней сосредоточены начала, преобразующие формы искусства <...> Что касается до происхождения мифа из символа, то кто же из нас отрицает это или оставляет право переживать

²¹ См., например: *Криницкий М.* Три романа о любви: Случайная женщина. Маскарад чувства. Женщина в лиловом. М., 2004.

²² См.: *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. (Телевизионные лекции). Цикл четвертый. Человек и искусство // Лотман Ю.М. Воспитание души. СПб., 2002. С. 543.

²³ Там же.

²⁴ *Иванов Г.* Кинематограф // Иванов Г. Белая лира: Избранные стихи. М., 1995. С. 51.

²⁵ *Ханзен-Леве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю. Некрасова. СПб., 2003. С. 7.

мифическое творчество религиозно? Мы считаем только, что утверждать это теперь на основании теории символизма преждевременно, пока теория символизма вся еще в будущем²⁶.

В свою очередь, В. Иванов, размышляя о мифе и мифотворчестве, полагает, что первым условием мифотворчества является «душевный подвиг самого художника», «миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию»²⁷. При этом, так же как и А. Белый, он дает достаточно скромную оценку творчеству поэтов-символистов:

Попытки приближения к мифу в поэзии наших дней, конечно, еще далеки от той теургической цели, которую мы определили именем мифотворчества. Этим попыткам мы придаем значение, прежде всего, симптомов поворота – скажем лучше: солнцеворота – современной души к иному мировосприятию, реалистическому и психическому в одно и то же время. Не темы фольклора представляются нам ценными, но возврат души в ее новое, пусть еще робкое и случайное прикосновение к «темным корням бытия»²⁸.

Именно культура Серебряного века по сути – мифологическая, и ее представители инициировали и катализировали процесс трансформации в осмыслении искусства, активизировавшийся в течение XX и в начале XXI столетия. Он проявляется, по мнению Ю.М. Лотмана, уже в том, что «известная точка зрения на изучение искусства как некой развлекательной сферы человеческой жизни, в которой серьезные люди время от времени отдыхают, чтобы затем снова возвратиться к своим важным занятиям, вытесняется представлением о художественной коммуникации как действительно центральной проблеме современной науки. Научный гений М.М. Бахтина осознал эту проблему уже в 1920–1930-е гг.»²⁹.

Обращение к мифу определило важный тренд искусства Серебряного века³⁰ – возвращение к истокам, культу предков: в ре-

²⁶ Белый А. Символизм и современное русское искусство // Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 343–344.

²⁷ Иванов В. Две стихи в современном символизме // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 160.

²⁸ Там же. С. 160.

²⁹ Лотман Ю.М. Наследие Бахтина и актуальные проблемы семиотики // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 151.

³⁰ Достаточно вспомнить, к примеру, о таких событиях в художественной жизни эпохи Серебряного века, которыми стали произведения В. Серова («Навзикая», «Похищение Европы» и др.), балет «Послеполуденный отдых Фавна», поставленный В. Нижинским на музыку К. Дебюсси и исполненным в нем партию Фавна в 1912 г. во время гастролей труппы С. Дягилева «Русский балет» в Париже, постановку в концертном исполнении драмы О. Уайльда «Саломея» в России на музыку А. Глазунова (партию Саломеи исполнила И. Рубинштейн), демонстрацию панно А. Матисса русской публике в 1911 г., написанных им для мецената С. Щукина и др.

альности и художественных интерпретациях, ставшее отчасти и ответом на вопрос *quo vadis?*, и импульсом к реализации творческого потенциала личности, породившим вкуче с эстетизированностью, свойственной личностям Серебряного века, новую образность. Это присуще, в частности, мировосприятию и произведениям художников объединения «Мир искусства»³¹. Кроме того, у мирискусников было свое восприятие времени – «настоящее» и «прошлое», – будущее для них не существовало. Поэтому закономерны их интерес к истории и то, что творчество представителей «Мира искусства» питает философия ностальгии по канувшим в лету эпохам и по настоящему, не такому, какое оно есть, а тому, каким могло бы быть, точнее, каким его – «настоящее» – хотелось бы видеть. Отсюда и «театральность», присущая эстетике мирискусников не только в прикладном понимании – многие художники этого объединения работали для театра, являлись сценографами и создателями театральных костюмов, – но и в театрализации бытия, что выразилось, в частности, в «культур-аллюзорности» их произведений, основанной на традициях театра ушедших эпох – театра эпохи Возрождения, комедии dell'arte (К. Сомов: «Язычок Коломбины», «Итальянская комедия» и др.). За маской прятались разочарование, неудовлетворенность – неизбежные спутники Художника и одновременно фрустрационные мотивы, характерные для поведенческой линии русского интеллигента переходной эпохи.

МИФ О ГОРОДЕ (ПОИСК ДУХОВНОГО ДОМА)

Поиски духовного «Дома» пронизывают не только мировоззренческие и художественные концепции мирискусников (так, культур-аллюзия родного дома как духовно чистой атмосферы воплотилась в «цитате» из прошлого российского города – в образе маленького деревянного домишки, окруженного уже индустриальными элементами современного города-монстра, – на картине М. Добужинского из цикла «Город»). Свой «Дом» ищут и творцы авангардного толка, создавая произведения в русле примитивизма. Витебск М. Шагала, будучи ведущим философским и художественным концептом в творчестве художника, – это отражение характерной для искусства Серебряного века интенции в восприятии отеческого дома, родной деревни, города,

³¹ «Мир искусства» – художественное объединение, возникшее в России в конце 1890-х гг., просуществовавшее в первоначальном составе до 1904 г., в расширенном – с 1910 по 1924 гг. Ряд художников «мирискусников» входили в Союз русских художников. Основой «Мира искусства» был кружок молодых художников и любителей искусства А. Бенуа и С. Дягилева. В Петербурге под редакцией С. Дягилева выходил одноименный журнал – «Мир искусства» (1898–1904). Среди членов «Мира искусства» были В. Серов, Л. Бакст, Е. Лансере, А. Остроумова-Лебедева, К. Сомов и др. «Мирискусники» пытались эстетизировать действительность, возродить интерес к вечным духовным ценностям.

малой и большой родины как неиссякаемого источника гармонии, катарсиса.

Образ города – из категории вечных в креативных и научных концепциях. Феномен города был привлекателен во все времена – его исследовали, изучали и описывали историки, литераторы, философы, архитекторы, художники и т.п. Каждый из них подспудно считал город категорией загадочной и по-своему ее интерпретировал. Так, концепция Макса Вебера³² основывается преимущественно на социоэкономическом и политическом значении города. Типология средневекового города, данная им, весьма актуальна для российских городов конца XIX – начала XX в. Представляя собой многообразный конкретно-исторический феномен, в массе своей отечественные города соответствуют определению Вебера – это «поселения с сильно выраженным торгово-промышленным характером»³³, которые по экономическому признаку можно подразделить на город *потребителей* и *производителей*, с точки зрения сословий – на *аристократический* и *ремесленный* город и город *торговцев* (в контексте России – *купеческий*). Однако в действительности социальная структура конкретного города более гибкая, поэтому в одном городе, как правило, разные районы соседствуют: аристократические, рабочие, слободы-местечки и др., а в целом взаимодействие различных слоев населения в сочетании с этническим своеобразием его отдельных групп формирует единое социокультурное пространство – город.

В российской культуре городу отведено особое место. Реальные и вымышленные города не раз становились местом действия, художественным пространством и системой символов в произведениях русской литературы и публицистики³⁴. Философско-культурологические концепции города предлагают свою типологию этого феномена. Например, Ю. Лотман рассматривает город в двух семантических плоскостях: «город как пространство» и «город как имя»³⁵. При этом под «городом-пространством» нередко подразумевается целое государство – Рим-город, Рим-мир или же его антитеза. К разновидностям «города-пространства» Ю. Лотман относит также и «город-храм» (Иерусалим), эксцентрический и концентрический типы города (Петербург). Актуальным в концепции Ю. Лотмана оказывается положение о том, что город следует воспринимать в качестве сложного семиотического механизма, генератора культуры, ведь он «представляет собой котел текстов и кодов, разно-

³² См.: Вебер М. Город // Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994.

³³ Там же. С. 309.

³⁴ См.: Пушкин А.С. Медный всадник; Гоголь Н.В. Миргород; Петербургские повести; Салтыков-Щедрин М.Е. История города Глухова; Белый А. Петербург и др.

³⁵ Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Избранные статьи. Таллин, 1993. Т. 1. С. 453.

устроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням, город как и культура – механизм, противостоящий времени...», потому что «он заново рождает свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно»³⁶. Интересной в данном аспекте представляется ассоциация Александра Гениса: «Город – это... стихотворение, ибо в его устройстве заложены хитрые законы ритма и метра»³⁷. В этом аспекте феномен города активно осваивается в метафорическом пространстве литературы и искусства переходных эпох – Серебряного века и современности.

Специфической особенностью культуры Серебряного века и одновременно методологическим принципом является метафоризация и, как следствие, система аллегорий, ставшая основным инструментарием для философов, художников, композиторов, литераторов. Уточним также, что в контексте Серебряного века понятие метафоризации имеет двоякую трактовку: как процесс и как результат (собственно метафора³⁸). В этой связи рассмотрим особую категорию образов, формирующуюся в процессе метафоризации реального пространства и времени, связанного с местом рождения и местом развития личности (малой родиной или тем или иным ограниченным территориальным пространством, значимым для ее становления). Обозначим ее условно как биографический город.

Категория *биографический город*, по сути, дихотомична. С одной стороны, она соответствует художественному пространству и времени в творчестве личности, с другой – может служить пространством и кодом для рассмотрения феномена ее малой родины (в частности, города, где личность родилась и формировалась), в свою очередь, являющейся определенной социокультурной средой в поле макрокультуры. Биографический город в конкретных заданных пространственно-временных условиях детерминирует «бытие-событие» (М. Бахтин) в судьбе личности, выполняя функцию социокультурной среды, позитивно воздействующей на ее формирование, и дающей импульс к творчеству. Тем не менее, ввиду собственного детерминизма, биографический город на определенном этапе может стать барьером, преградой на пути самореализации и развития личности. Однако те контекстуальные возможности биографического города, которые сковывают свободу индивидуальности, одновременно являются стимулом к преодолению его «ограниченности», в том числе и к преодолению художником (личностью)

³⁶ Лопшман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Избранные статьи. Таллин, 1993. Т. 1. С. 453.

³⁷ Генис А. Вавилонская башня. М., 1997. С. 76.

³⁸ В современных лингвистических, культурологических и философских исследованиях понятие метафоры трактуется как слово или любое языковое выражение, обладающее переносным смыслом, троп и собственно процесс метафоризации (см. работы К.И. Алексеева, В.Н. Телии, К.К. Жоль, А.И. Шрагиной, И.В. Полозовой и др.).

самого себя в настоящем облики ради будущего развития – посредством отрицания (на какой-то момент) прошлого, т. е. традиционного вообще и своего прошлого в частности – собственно, биографического города. Но его влияние как формирующей среды оказывается достаточно мощным – не случайно Художник (примеров тому достаточно) порой на протяжении всего творческого пути создает своего рода портрет биографического города, который нередко является метафорическим «автопортретом», а шире – мифом Художника о городе.

Портрет биографического города, в особенности провинциального, – весьма распространенное явление в культуре Серебряного века, пронизанной эстетикой ностальгии. Его интерпретационные решения многообразны: публицистика, проза, поэзия, живопись, графика, драматургия. С. Булгаков, И. Бунин, А. Чехов, В. Хлебников, М. Шагал, Б. Кустодиев, Ф. Шалапин и др. прибегают к прямой трактовке биографического города – в мемуарах, а также опосредованной – вводят его в семантику художественных произведений. Типы включения биографического города в стиливую систему творчества личности различны. Он традиционно существует в произведениях (литературных, музыкальных, живописных и пр.) на правах цитаты или аллюзии, воспроизводится с помощью коллажной техники или же полностью ассимилируется с другими образами художественного целого, как это произошло, к примеру, в иллюстрациях А. Агина (в 1848–1849 гг.) и М. Шагала (в 1923–1930 гг.) к «Мертвым душам» Н. Гоголя. А. Агин основывался на впечатлениях от провинциального быта, полученных в детстве в одной из деревень Псковской губернии, затем – в уездном российском городе. М. Шагал, в свою очередь, вывел в офортах к «Мертвым душам» типы, характеры, улочки, дворики провинциального Витебска. Несмотря на то, что оба художника работали над иллюстрациями к произведению Гоголя в зрелый период творчества, давно покинув свою малую родину, образ биографического города получил в них адекватное выражение. То же можно сказать и о картинах Б. Кустодиева («Масленница», «Красавица», «Девушка на Волге», «Чаепитие» и др.), написанных вдали от малой родины (Астрахани).

В какой-то мере столь активное влияние биографического города на творчество уже состоявшихся, зрелых художников может показаться парадоксальным. Хотя бы потому, что биографический город в перечисленных произведениях относится уже не к данным восприятия, а к воспоминаниям, т. е. «представлениям». Однако, в отличие от воспоминаний обычного человека, со свойственной им «пониженной реальностью» (по Н.О. Лосскому), воспоминания Художника по яркости тождественны реальности. Не случайно они часто становятся основой для воспроизведения колоритных характеров и образов в повестях, романах, пьесах, в живописи, графике, музыкальных произведениях. В контексте определенных стилей, жанров, форм эти воспоминания приобретают значение отдельных метафор, становятся системой метафорических образов или же преобразуются в метафорическое пространство.

В этом смысле показательны работы М. Шагала. На протяжении всей своей творческой жизни художник «вспоминает» навсегда покинутый в 1920-х гг. Витебск с поразительными подробностями (биографический город присутствует практически в каждой из них³⁹). При этом интерпретация биографического города в творчестве Шагала явно выходит за жанровые рамки портрета, став для самого автора (и не только для него, но и для тех, кто познает его творчество) метафорическим пространством.

Как уже отмечалось, *биографический город*, наряду с функцией пространства, образа, несет и семантическую нагрузку в контексте судьбы личности и ее взаимодействия с первичной социокультурной средой (малой родиной). В этом смысле биографический город является частью, точнее фундаментом *Дома* личности. *Дом* в данном случае – особая философско-художественная категория. Не каждый дом в обыденном восприятии является или может стать Домом, подобно тому, как не всякая усадьба или поместье (будучи ойкосом – хозяйством), идентична чеховскому «Вишневному саду», соответствующему Дому. Таким образом, Дом – это пространство, где формируются нравственные установки и духовные ценности личности. Если таких условий в Доме не существует, то происходит его трансформация: Дом становится Антидомом. Концепцию *Дома* и *Антидома* в контексте романа М. Булгакова развивает Ю. Лотман⁴⁰, показывая, что печально известная квартира № 50 – это и есть Антидом, «нехорошая квартира», в то время как подвалчик Мастера в момент написания им романа – Дом. Фраза другого булгаковского героя, профессора Преображенского («Собаچه сердце»): «Пропал дом...», также свидетельствует о трансформации Дома в Антидом в эпоху революционных перемен.

Смысл понятия *Дом* близок трактовке понятий *простор*, *область*, *пространство* в концепции М. Хайдеггера, как скрывающих и раскрывающих потенциал для реализации личности. По М. Хайдеггеру, они олицетворяют собой высвобождение мест, «где судьбы поселяющегося тут человека повертываются или к целостности родины, или к гибельной безродности, или уже к равнодушию перед лицами обеих»⁴¹, т.е. пространство, которое «приготавливает возможность (вещи) принадлежать каждому своему “для чего” и, исходя из этого друг другу»⁴².

Многие художественные концепции свидетельствуют о том, что человек на протяжении всей своей жизни находится в поис-

³⁹ Имеются в виду такие работы М. Шагала, как: «Над Витебском», «России, ослам и другим», «Часы с синим крылом», «Час между волком и собакой», «На петухе», «Молодая акробатка», «День рождения», «Горящий дом», «Зеленый скрипач», «Древо жизни», «Автопортрет с козой», «Суббота», «Похороны», «Часы», «Вперед» и др.

⁴⁰ Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 457.

⁴¹ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 312.

⁴² Там же.

как Дома (духовного «простора», «области»). В качестве метафорических символов Дома в художественных интерпретациях выступают *гора* (М. Булгаков, Н. Гоголь и др.), *полет* (М. Булгаков, В. Хлебников, М. Шагал, Г. Маркес, Х. Кортасар и др.). Поиск Дома личностью выражается в ее творческих концепциях, автобиографических произведениях (воспоминаниях, мемуарах), эпистолярном наследии, рассматривающих такие понятия и явления, как смысл жизни, свобода и необходимость, преодоление, культура, жизнь, творчество. Показателен в данном отношении образ горы в произведениях и письмах М. Цветаевой, амбивалентный по самой своей природе. По замечанию К. Фараджева, «гора может воплощать давящую тяжесть обыденности, предел общению и интимности. Но гора, вызывая страсть к преодолению, может также являть собой символ бесконечного и зачастую трагического восхождения, отрешенной сосредоточенности и творческого порыва»⁴³. С этой точки зрения восхождение, как поиск Художником себя, соответствует категории Дом.

Как правило, Дому всегда противостоит *Антидом*. Данная оппозиция обязательно присутствует в судьбе личности. При этом Дом есть наивысшая цель, смысл жизни личности, Антидом – ее духовная смерть, «профанные пространства» (по М. Хайдеггеру). Личность, прокладывая свой путь, стремясь к свободе, индивидуальности, балансирует между Домом и Антидомом.

Часто в качестве фундамента Дома выступает *биографический город* – именно он позволяет личности обрести Дом и наполнить его тем, что соответствует ее духовным потребностям. В этом случае совершенно неважно, где находится личность – в биографическом городе или за его пределами, настолько прочна ее связь с первичной социокультурной средой. Литературный и художественный опыт русского зарубежья – яркое тому свидетельство. В условиях иной культуры нашлось место и биографическому городу, персонифицированному в образах и символах метафорического пространства творчества личности Серебряного века. Из места действия, где разворачивался пролог ее жизненной пьесы, биографический город трансформировался в своего рода сцену, с подмостков которой Художник Серебряного века вот уже более ста лет ведет масштабный диалог с миром.

Как уже отмечалось, одним из ярких примеров интерпретаций биографического города в искусстве является творчество М. Шагала, которое в полной мере отражает феномен города (в данном случае – российского провинциального города) как художественного и метафорического пространства.

Даже работая над иллюстрациями к конкретным литературным произведениям, художник обращается к характерным образам сво-

⁴³ Фараджев К. Бесплотная интимность (романы в письмах М. Цветаевой) // Фараджев К. Творческий эгоцентризм и преображенная инфантильность. – М., 2005. С. 109.

ей малой родины. Как ни парадоксально, но Витебск, трансформировавшийся в живописи и графике Шагала в *шагаловский город* (биографический город), в равной степени органичен как в художественном пространстве его иллюстраций к «Мертвым душам», «Моей жизни», «Библии», так и в контексте оформления, сделанного Шагалом к изданию басен Лафонтена и книге о Моцарте. Витебск с его плетнями, крышами, срубами, заборами, вопреки ожиданиям, не конфликтует с Парижем – «традициями, кубами и квадратами», а вступает с ним в диалог – диалог двух разных культур.

Современные исследователи считают, что «топос Витебска как северо-западного форпоста на пути из Северной Европы давал основания в разное время переживать состояния исторической значительности и гордости за право быть свидетелем "концов" и "начал" крупных исторических (и социокультурных. – Е.С.) событий»⁴⁴. Одно из косвенных подтверждений тому – решение, принятое Наполеоном по прибытии в Витебск: «Я здесь остановлюсь, – сказал он, глядя на разложенные карты России, – ознакомлюсь с местностью, соединю корпуса своей армии, дам ей отдохнуть и устрою Польшу. Военные действия кампании 1812 года окончены; будущий год окончит остальное»⁴⁵. Витебск можно рассматривать «как топологическую точку остановки и порога разворачивания нового пространства: топос Витебска складывается здесь из картографической проекции пространства России (т. е. виртуального режима пространства) и способности карты превращаться в реальное движение освоения этого пространства. Такой контекст дает возможность определить топос как место встречи и взаимопроникновения реального и ирреального, вне которого любая политическая, культурная и военная стратегия становится невозможной»⁴⁶.

По замечанию М. Гершензона, «путь мыслителя, художника да и всякого человека – один: сперва созерцание; и оно, по своему составу, совершенно лично и совершенно невыразимо... созерцание содержит в себе уже субъективное истолкование мира, пока скрытое и безотчетное. Когда же истолкование открывается сознанию, тогда наступает вторая стадия: объяснение. Объяснение мира есть по существу миф, мирообъяснительная гипотеза в зрительных образах; оно всегда символично и полуизречено»⁴⁷. Именно таким предстает Витебск в произведениях М. Шагала, которому удалось универсализировать его образ и пространство, точнее – личный опыт созерцания города и память о нем.

⁴⁴ См.: Копенкина О., Король Д. Топология и ностальгия. Витебск после Шагала / Место-география-пространство // Художественный журнал, 1997, № 16. С. 46.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Гершензон М. Избранное. М.; Иерусалим, 2000. Т. 3. Образы прошлого. С. 543.

Для М. Шагала, навсегда оставившего малую родину в 20-х гг. XX в., Витебск оказался «уходящей натурой», которую во что бы то ни стало надо было спасти, сохранить – хотя бы в ирреальном, художественном пространстве (биографический город – своего рода *топологическая точка остановки* в его жизненной песне).

В судьбе же другого художника, сформировавшегося в эпоху Серебряного века, – К. Малевича – этот же город означает совершенно иное: *порог разворачивания нового пространства*.

Приехав в 1919 г. в Витебск, К. Малевич и организовавшаяся при нем группа художников «УНоВИС» («утвердители нового искусства») пытались по-своему преобразовать «шагаловский город» в некое новое пространство. Но импульсом к этому послужил сам город – собственно Витебск, с имманентно присущими ему как социокультурной среде ритмами, кодами, шифрами, и «Витебск Шагала» – трансформация реального города в художественное пространство. Во многом из отрицания «шагаловского» мировидения, и в частности его «витебской эстетики», у К. Малевича сформировался новый взгляд на развитие мира и его отображение в искусстве.

Именно в Витебске Малевич пришел к окончательному выводу о том, что время живописи ушло, началась эпоха «пластических» искусств – архитектуры, дизайна, сценографии, оформительства. Сам же Витебск в период с 1919 по 1921 г. стал центром художественного авангарда в России и одновременно местом, где происходил исторический диалог культурных пространств: «сворачивающегося» живописного и «развернувшегося» супрематического – кубизма.

По аналогии с понятием *импрессионизм*, утвердившимся в искусстве конца XIX в. с легкой руки журналиста Леруа, с сарказмом отозвавшегося о произведениях художников нового направления, слово *кубизм* поначалу также имело ироничный смысл. Гийом Аполлинер, известный поэт и автор первой монографии и множества публикаций о кубизме, прослеживая его историю, отмечал:

Новая школа живописи называется кубизмом; она получила это название в насмешку осенью 1908 года, когда Анри Матисс увидел картину с домами, чьи кубистические формы ему особенно бросились в глаза. Эта новая эстетика вначале была подготовлена Андре Дереном, но наиболее важные и смелые произведения, вскоре порожденные ею, принадлежали кисти великого художника, которого также нужно отнести к числу основоположников: Пабло Пикассо. Его открытия были подкреплены здравым смыслом Жоржа Брака <...> и наглядно выявлены в работах Жана Метценже...⁴⁸

Публичный дебют кубистов состоялся в Париже в 1911 г., первые «гастроли» – в том же году в Брюсселе. В предисловии к каталогу этой выставки, написанном Аполлинером, слова *кубизм* и *кубисты* употребляются им уже в качестве искусствоведческих терминов. Согласно аполлинеровской трактовке, кубизм отличается от предыдущей живописи тем, что он является не искусством подражания,

⁴⁸ См.: Кремпель У. Кубизм. Центр и периферия международного парижского движения // Кубизм: Художественный прорыв в Европе 1906–1926. М., 2003. С. 39.

а искусством представления, которое стремится подняться к созидательности. Когда живописец передает воображаемую или сотворенную реальность, он может вызвать впечатление трехмерности; он может в известной степени писать кубически. Он бы этого не сумел, если бы он стремился изобразить только видимую действительность, если бы он с помощью ракурса или перспективы создал бы обман зрения, чем было бы искажено качество воображаемой или сотворенной формы⁴⁹.

В свою очередь Марк Шагал считал, что «импрессионизм и кубизм показывают нам одну только сторону объекта, либо элементарный контраст между светом и тенью. Но объект, представленный только в одном каком-то аспекте, неспособен передать сущность, этого недостаточно для выражения главной сути картины. Кубизм <...> ограничивает возможности морального самовыражения»⁵⁰. Оказавшись впервые в Париже в 1908 г., можно сказать, в момент становления кубизма, художник, тем не менее, полагал, что есть еще какой-то особый взгляд на мир – возможно, именно он вправе претендовать на всеобъемлющее видение: «Очарованный "глазом" французских художников, их чувством меры, я в то же время терзался вопросом: а что, если существует и другой "глаз", другой способ видения?»⁵¹. Его творчество и стало проявлением этого «иного» видения. Впрочем, Шагал и не отождествлял себя с кубистами, неоднократно отмечая концептуальные и стилистические различия между своим творчеством и их произведениями:

Для кубистов картина была поверхностью, покрытой – опять же в определенном порядке – формами вещей и предметов. Мне картина видится как поверхность с изображенными на ней предметами, животными, человеческими созданиями, согласно определенному внутреннему порядку, где логика и иллюстративность не имеют никакого значения⁵².

Однако нежелание художника идентифицировать свое творчество с кубизмом, не помешало исследователям причислить Шагала к кубистам и при этом утверждать, что «в поколении художников-духовидцев, выходящих из кубизма, он стал самым окрыленным и обладал надмирным зрением»⁵³.

С одной стороны, картины Шагала в известной мере подтвердили тезис о том, что кубизм – исконно урбанистический феномен: город у кубистов выступает в качестве системы новой организации

⁴⁹ См.: *Кремпель У.* Кубизм. Центр и периферия международного парижского движения // *Кубизм: Художественный прорыв в Европе 1906–1926.* М., 2003. С. 39.

⁵⁰ *Шагал М.* Миссия художника // *Шагал М.* Ангел над крышами. М., 1989. С. 156.

⁵¹ Там же. С. 146.

⁵² Там же. С. 156.

⁵³ *Турчин В.* Кубизм и фантазия // *Кубизм: Художественный прорыв в Европе 1906–1926.* М., 2003. С. 160.

пространства и одновременно представления об этом пространстве и методологии его освоения. Но, с другой стороны, – феномен шагаловского Витебска представлял собой метагород, метафорическое художественное пространство, этимология которого восходит к образу Отечества – биографическому городу, малой родине, России:

Я использовал в своих картинах животных, людей, петухов и провинциальную российскую архитектуру как источник форм, потому что они – часть данной страны, страны, откуда я родом... Каждый художник имеет свою родину, свой родной город, и хотя потом на него воздействуют и влияют другие среды и сферы, какой-то основной штрих остается в нем, аромат родины живет в его произведениях⁵⁴.

Для самого М. Шагала Витебск стал *транс-городом*. В системе же мировых культурных ценностей город Шагала – это «родное и вселенское» одновременно. М. Шагал и многие другие художники, сформировавшиеся в эпоху Серебряного века, в первой трети XX столетия навсегда уехали из России. У каждого из них имелись на то свои причины – и не только политические. Много лет спустя Марк Шагал скажет по этому поводу:

Все мои странствия вообще всегда продиктованы были сугубо творческими интересами. У меня, сына трудящегося человека, не было, например, оснований покидать родину, которой мое искусство остается верным до сего дня. Но как художник и человеческая личность, как человек из народа (а я считаю людей из народа наиболее чуткой и восприимчивой частью общества), я чувствовал, что высочайшую утонченность в живописи можно найти только во Франции⁵⁵.

Оставляя малую и большую родину, личности эпохи Серебряного века вынуждены были «отрицать» те ценностные ориентации, которые пыталась сформировать в них первичная социокультурная среда, в том числе провинция. Это отрицание было неизбежным и масштабным. Отрицалась методология целых творческих школ (появление кубизма – лишь один, но очень яркий тому пример).

Эпохи «отрицания», как правило, формируют художников-одиночек, творчество которых – это, прежде всего, бунт по отношению к сложившимся традициям в искусстве и культуре и одновременно – миссия.

«Я не мог представить себе живопись как профессию, как средство заработка. Картины, – размышляя я, – создаются не для украшательства. Искусство, – говорил я себе, – это некая миссия, и не пугайся этого слова»⁵⁶, – вспоминал М. Шагал о периоде своего становления. Надо признать, что ему, одному из немногих, удавалось отрицать, не порицая, более того, канонизируя сложившиеся образы, преобразуя их в своем творчестве в символы художественного пространства.

⁵⁴ Шагал М. Указ. соч. С. 158.

⁵⁵ Там же. С. 143.

⁵⁶ Там же. С. 145.

Создав свой миф о городе, войдя в историю в качестве одного из великих художников-мифотворцев, М. Шагал был реалистом особого толка – отрицающим по отношению к своим картинам определения «фантазия» и «символизм», но считавшим действительностью внутренний мир как более действительный, чем мир, который мы видим⁵⁷. В этом смысле замечание К. Фараджева в связи с «романом в письмах» М. Цветаевой справедливо и по отношению к мироощущению Художника Серебряного века, и к мировосприятию Художника современности:

Как ни парадоксально, в некоторых случаях именно ощущение иллюзорности окружающего может способствовать укорененности человека в жизни, спасая его от саморазрушения. Реальная встреча разгоняет «сны и сонмы», заключающие в себе намек на потустороннее, истинное бытие, – воплощение чаемого грозит опустошением, если не порождает новых надежд⁵⁸.

С данной точки зрения можно выявить аналогии между концепцией города М. Шагала и нынешними художественными «мифами» о городе. Современная переходная эпоха в культуре, совпавшая во временном отношении не только с перекрестком столетий (как и Серебряный век), но и с рубежом тысячелетий, характеризуется социокультурными, политическими, экономическими взрывами и сопровождается разного рода трансформациями, в ряду которых переосмысление роли литературы и искусства, приводящее к формированию культур-инноваций в области жанра, стиля, языка.

К общим парадигматическим проявлениям эпохи Серебряного века и современности (ее культурологи, философы, искусствоведы, литературоведы, в основном, определяют либо как апогей постмодернизма, либо – постпостмодернизм), можно отнести активное освоение *инфернальной сферы*, что объясняется попыткой Художника уйти от реальности, в поиске своей миссии в контексте образовавшихся, в отсутствие творческого идеала, пустот («профаных пространств», по М. Хайдеггеру). Отметим, что этот способ достаточно традиционный, учитывая общий «режим турбулентности», характерный для идеологической и нравственной атмосферы разных в пространственно-временном и ментальном отношении переходных эпох.

Миф, сказка, притча, фантастическая новелла – такова философско-художественная «сцена», на которой разыгрывается «пьеса жизни» Художника Серебряного века. Для него «маска» – это одновременно служение культу Диониса (по Вяч. Иванову – «Маске») и атрибут его (творца) декадентского имиджа.

В свою очередь, тяга к магическому реализму, к «фэнтези» в синтезе с «экшеном» и «перфоменсом» (в литературе, кинемато-

⁵⁷ Шагал М. Указ. соч. С. 156.

⁵⁸ Фараджев К. Бесплотная интимность (романы в письмах М. Цветаевой) // Фараджев К. Творческий эгоцентризм и преображенная инфантильность. М., 2005. С. 111.

графе, изобразительном искусстве и др.) свойственна в равной степени Художнику XXI в. и его аудитории. Однако, в отличие от Серебряного века, взаимоотношения акторов процесса творчества и со-творчества, складываются, в основном, в поле оппозиции *мистификация – разоблачение*, что способствует закономерному смещению акцентов в восприятии и оценке художественного произведения из области *что* в сферу *как*. Под *как* в данном случае подразумевается не столько метод, сколько собственно технология производства художественного феномена. В этом контексте инфернальное теряет свою первородность, трансформируясь из эффекта (результата), «приключения духа» – в продукт высоких технологий. Пример тому – блокбастеры последних лет «Ночной дозор» и «Дневной дозор» (режиссер – Т. Бекмамбетов), литературной основой для которых стали, соответственно, повесть С. Лукьяненко и роман С. Лукьяненко и В. Васильева. В то же время эти кинофильмы отражают антитезу Дом–Антидом в аспекте борьбы Светлого и Темного (хаоса, «темной природы» человека и порядка, обретения духовного равновесия). Современный мегаполис в «Ночном дозоре» и «Дневном дозоре» представляется пространством полиигры: игры (как *play, game* и *agon* (игра на опережение) одновременно) – «светлого» и «темного» начал в «сумраке» и – игры с собой, поскольку каждый может быть и «светлым», и «темным».

Иная концепция города – «игра пространств»: города виртуального (инфернального) и города реального – получает воплощение в романе С. Лукьяненко «Лабиринт отражений». Дер⁵⁹ – пространство или «глубина» в романе – это «маленькая программа, влияющая на подсознание человека», «медитационная программа» (С. Лукьяненко), посредством которой создается целый «подлинно-виртуальный» город Диптаун – поле для кибер-игры, очередная утопия, отвечающая интеллектуальным и информационно-технологическим вызовам времени и соответствующим им запросам человека, например самому простому желанию – «чтобы там (в виртуальности) было все как здесь» – раны, синяки, поцелуи и т.д. Диптаун – это часть новой культуры. По М. Кастельсу, «культуры реальной виртуальности»⁶⁰. Реальная виртуальность, в понимании современных исследователей, это «система, в которой сама физическая реальность погружена в виртуальные образы, в видимый мир, где отображения не просто находятся на экране, а сами становятся опытом»⁶¹. Для большинства людей XXI в. «глубина» – овеществленная «внутренняя действительность» (по М. Шагалу), которая более действительная, чем реальность, главное – раскрыть эту «глубину», или «взломать». Не случайно С. Лукьяненко в ка-

⁵⁹ Дер (англ.) – глубина.

⁶⁰ См.: Кастельс М. Информационная эпоха: Экономика, общество и культура. М., 2000.

⁶¹ Добренков В.И. Глобализация и Россия: Социологический анализ. М., 2006. С. 29.

честве эпиграфа к своему роману использовал строфу из «Гимна хакеров»⁶²:

Наша работа – во тьме –
Сомнения стали страстью,
А страсть стала судьбой.
Все остальное – искусство
В безумии быть собой.

Однако овладеть искусством «в безумии быть собой» – т.е. оставаться собой в лабиринтах киберлюбви и кибервойны, виртуальных дуэлей и прочих приключений в Диптауне, удастся не каждому. На вопрос «почему?», автор отвечает, что «в общем-то она добрая, глубина. По-своему, конечно. Она принимает любого. Чтобы нырнуть, нужно не много сил. Чтобы достичь дна и вернуться – куда больше. В первую очередь надо помнить – глубина мертва без нас. Надо и верить в нее, и не верить. Иначе настанет день, когда не удастся вынырнуть»⁶³. Пытаясь в «Лабиринте отражений» ответить и на множество других трудных, важных для личности вопросов: что же такое свобода, каковы ее границы, и что делать, когда свобода отдельной личности входит в противоречие со свободой общества и культуры, С. Лукьяненко расценивает «дип»-пространство как некую альтернативу недостижимой в реальности свободе, Диптаун – как очередную «Утопию». В ряду литературных произведений постмодернизма «Лабиринт отражений» полностью соответствует одной из основных характеристик этого направления:

В постмодернистской модели мира нет категории Истины, как и категории Идеала: всякий из локальных проектов имеет локальный же, ситуативный идеал и контекстуальную истину, всегда текучую, изменчивую, не фиксированную⁶⁴.

«Глубина» – порождение определенной компьютерной программы (игры) предполагает свои правила, кроме того, степень свободы, ограничения, наконец, допустимые потери. Те же, кто попадают в «глубину», априори сами становятся «программой». Достаточно точно эта метаморфоза показана С. Лукьяненко в миниатюре-перефразе «В стиле «Лабиринта отражений"...» (цикл «Как бы рассказали "Красную шапочку"...»):

Встаю. Цветная метель дип-программы стихает. Вокруг желто-серый, скучный и мокрый осенний лес. Передо мной лишь одно яркое пятно – красная шапочка на голове маленькой, лет семи-восьми, девочки... «Я иду к бабушке, – сообщает девочка. – Несу ей пирожки». Похоже, меня занесло на какой-то детский сервер, вроде знаменитого «Спокойной ночи, малыши». «Ты человек или программа?» – спрашиваю я девочку. «Бабушка заболела», – продолжает девочка. Все ясно. Программа, да еще из самых примитивных», – делает вывод автор⁶⁵.

⁶² Лукьяненко С. Лабиринт отражений: Фантастический роман. М., 2005. С. 5.

⁶³ Там же. С. 7.

⁶⁴ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М., 2001. С. 35.

⁶⁵ Источник доступа: [www.rusf.ru /lukian/books](http://www.rusf.ru/lukian/books)

Если рассматривать Диптаун с позиции «Дом–Антидом», то выявляется парадоксальное несоответствие: с одной стороны, герои романа С. Лукьяненко в поисках нового Дома отправляются в «глубину», оставляя при этом то, что кажется им в реальном пространстве несовместимым с «Домом», в эту категорию попадает и непосредственное окружение. Однако в Диптауне их также ожидает запрограммированное «раздражающее» соседство: скандальный пенсионер, тихий графоман, коллекционер виниловых пластинок.

В свою очередь, кажется, что и кибер-любовь должна быть какая-то иная, нежели в реальной жизни. Однако она та же – со встречами, предрешающими разлуки, и разлуками, обещающими «встречу впереди». По замечанию У. Эко (обращенного в целом – к постмодернистской позиции в искусстве и литературе), «если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до-них-сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии...И все-таки им удалось еще раз поговорить о любви»⁶⁶. Именно для этого влюбленным из «Лабиринта отражений» нужно было покинуть Диптаун, ведь, если «программы не грустят, когда их стирают», то люди – совсем наоборот. Остается одно: «Если заблудишься в зеркальном лабиринте – бей зеркала. Выходи на свет...»⁶⁷. Но выйдя на свет – вернувшись в реальность, – нужно как-то узнать друг друга. В данной ситуации в качестве опознавательного «сигнала» в романе С. Лукьяненко предлагается красная роза.

В контексте постмодернистского понятийного ряда «красная роза» классически интертекстуальна: как вечный символ вечной любви, как аллюзия, относимая ко множеству романтических, постромантических, символистских произведений. В этой связи вспоминается блоковский «красный розан в волосах» (стоит уточнить при этом, что у героя С. Лукьяненко красная роза должна была быть в зубах) и роза в одной из историй любви М. Цветаевой («Дневники»), которая, в отличие от «Лабиринта отражений», была не символом воссоединения влюбленных, а – преградой, разделявшей, впрочем, как и в романе, два пространства. Расположившись на столе, между сидевшими за ним М. Цветаевой и ее возлюбленным, роза разграничила мечты, желание-ожидание любви, так и оставшееся виртуальным, и реальность-разлуку.

В социокультурном аспекте можно провести аналогии между Диптауном и концепцией города, сформулированной Чикагской школой, рассматривающей его как «огромные сообщества», включающие многочисленные взаимосвязанные группы людей, а также –

⁶⁶ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. СПб., 1997. С. 636–637.

⁶⁷ Лукьяненко С. Указ. соч. С. 406.

идеей «интеллигентного города» (связанной, в частности, с преобразованием Будапешта⁶⁸), предполагающего всеобщую «интернетизацию», позволяющую удовлетворять деловые потребности и культурные запросы населения. По масштабам «стирания границ» Диптаун С. Лукьяненко близок к пониманию города в искусстве граффити (являющегося частью, наряду с репом, брейк-дансом, диджеингом и др., субкультуры «хип-хоп») – «город в городе». Для «райтеров»⁶⁹, как называют себя художники-граффитчики, город, прежде всего, сцена для граффити-проектов, если точнее, малая сцена, поскольку райтеры считают себя отдельной европейской нацией, но открытой для всей Европы, большая же сцена – это уже континент.

Концепция города как воплощение «биографического» и «необратимого» опосредованно проявляет себя в перформансах, фарфоровых сетах Г. Брускина, стилистически относимых к соцарту. У Г. Брускина «биографический город» связывается с советским детством. Критики отмечают, что детство представлено в его арт-практике (по аналогии с И. Кабаковым, В. Пивоваровым) как полноценная составляющая жизни, осмысливаемая «вне критических и оценочных категорий <...> (образы детства. – Е.С.) – как единственно и естественно современные»⁷⁰. И при этом – вполне соотносимые с традицией. Именно традиция, а не новизна, по мнению В. Турчина, становится ныне («в ситуации постмодернизма самого постмодернизма») критерием оценки творческого акта, произведения, акции: «Радикализм разоружается, без боя сдавая свои концептуальные позиции. Ясно, что все повторяется и повторяется...»⁷¹.

Биографический город – из тех неизменно повторяющихся, вспоминаемых, запоминающихся и надвременных образных концептов в искусстве и литературе. В поле постмодернизма биографический город идентифицируется с рядом понятий и терминологических комплексов⁷² (среди них – *означающие без означаемых, симулякр, интертекстуальность, игра следов, цитатность, деконструкция, пастиш* и др.), свойственных именно этому направлению.

⁶⁸ Терек А. Ориентиры развития Будапешта до 2015 года: культура и туризм // Государственная служба за рубежом. Управление культурой: Реферативный бюллетень, 2004, № 5. С. 166.

⁶⁹ От англ. writer – драматург, писатель.

⁷⁰ Боровский А. В сторону Брускина // Боровский А. Силуэты современных художников. СПб., 2003. С. 17.

⁷¹ Турчин В. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М., 2003. С. 41.

⁷² См. подробнее: Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000; Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века – начало XXI века). СПб., 2004 и др.

* * *

Взаимоотношения, возникающие в контексте культур-диалога между философией и искусством в эпоху Серебряного века, в целом можно оценить именно с позиции мифа. Это множественные и многомерные взаимоотражения и взаимовоспроизведения философии и искусства в пространстве культуры. Почти как у Г. Иванова: «Друг друга отражают зеркала, взаимно искажая отраженья...»⁷³. Наконец, согласно М. Бахтину, – это «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов»⁷⁴.

Драматургия отношений философии и культуры конца XIX – начала XX в. – 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*. Культура – в предчувствиях Серебряного века – подобна той самой надежде, единственной и обманчивой, которая, согласно известному мифу, осталась в шкатулке, после того как Пандора, открыв ее, выпустила на волю все хранившиеся в ней беды, и они пали на людей. Одновременно культура в прогнозах Серебряного века – это и риск-ожидание, и риск-выбор, и приговор, и оправдание, и – противоядие от последствий «болезни века» (цивилизации) для всего человечества. 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.

⁷³ Иванов Г. Друг друга отражают зеркала... // Иванов Г. Белая лира: Избранные стихи. М., 1995. С. 142.

⁷⁴ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 314.

М.Н. Нащокина

МИФ О МОДЕРНЕ¹ И МОДЕРН КАК МИФ В АРХИТЕКТУРЕ РОССИИ КОНЦА XIX–XX века

Ибо такова судьба каждого мифа, что он постепенно как бы вползает в тесную оболочку мнимо исторической действительности и затем воспринимается какой-либо позднейшей эпохой, подходящей к нему с историческими запросами, как однажды бывший факт...

Ф. Ницше.

Рождение трагедии из духа музыки

МИР В КУЛЬТУРЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Интерес к исследованию мифа, несомненно, оказался одной из характерных особенностей гуманитарной науки ушедшего XX столетия. Он воплотился в работах ученых различных областей знания и, собственно, стал объективным отображением реального факта – проникновения «мифотворчества» во все сферы человеческой деятельности, в том числе во внехудожественные (в политику, журналистику, шоу-бизнес, рекламу и т.д.). Благодаря своей природной символичности миф позволял выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки ради выявления общечеловеческого содержания, что оказалось удобным для описания характерных моделей личного и общественного поведения, существующих законов социального и природного космоса и т.д. Необыкновенное расширение сферы применения сделало понятие *миф* «предание, сказание» (греч.)² чрезвычайно многозначным, гибким и изменяющимся во времени³. К. Леви-Строс остроумно заметил:

¹ В данном случае *модерн* – это название нового художественного стиля, возникшего в конце XIX в. и утвердившегося в начале XX в. в России. См.: Нащокина М.В. Art Nouveau и modern Москвы // Нащокина М.В. Наедине с музой архитектурной истории. М., 2008. С. 211–212.

² Мифологический словарь. М., 1991. С. 653.

³ В XX в. одних подходов к изучению мифопоэтического сознания существовало более десяти: психоаналитический, юнгианский, ритуально-мифологический (Б. Малиновский, Дж. Фрейзер), символический (Э. Кассирер), этнографический (Л. Леви-Брюль), структуралистский (К. Леви-Строс, М. Элиаде, В. Тернер), постструктуралистский (Р. Барт, М. Фуко) и др.

Понятие «миф» – это категория нашего мышления, произвольно используемая нами, чтобы объединить под одним и тем же термином попытки объяснить природные феномены, творения устной литературы, философские построения и случаи возникновения лингвистических процессов в сознании субъекта⁴.

Истоки научного интереса к мифу неизбежно приводят нас к богатейшему пласту культуры второй половины XIX – начала XX в., когда, собственно, и началось размывание смысловых границ этого понятия. У этого процесса была и конкретная точка отсчета – миф как поучительная сказка, как народный эпос или литературный вымысел пал в тот момент, когда Шлиман нашел Трою (1873). С этого времени в понятие мифа энергично ворвалась историческая реальность. Причудливое соотношение реальности и вымысла стало едва ли не самой привлекательной чертой мифа и одной из фундаментальных проблем в его изучении. Изменились и другие параметры понятия мифа. Если, скажем, примечательным свойством прошлого мифотворчества была его «вневременность» или сознательный отказ от временного измерения⁵, то его современные методы, напротив – конкретно историчны и изменчивы и т.д. Вот почему сегодня понятие *миф* и не имеет единственного и сколько-нибудь четкого определения. М. Элиаде в книге «Аспекты мифа» констатировал:

Трудно найти такое определение мифа, которое было бы принято всеми учеными и в то же время доступно и неспециалистам. Миф есть одна из чрезвычайно сложных реальностей культуры, и его можно изучать и интерпретировать в самых многочисленных и взаимодополняющих аспектах⁶.

В данном случае нас будет интересовать проявление мифологического мышления⁷ в русской художественной культуре конца XIX – начала XX в., нередко называемой в последние годы эпохой символизма, и последующее развитие созданного в тот период мифа о новом стиле (модерне) на протяжении прошлого столетия. Эта эпоха проявила самое пристальное внимание к мифу и, фактически, констатировала это понятие в его современном прочтении. Неразрывная связь символизма с мифом и мифотворчеством многократно подчеркивалась самими символистами. С оживлением в то время романтических традиций в русской литературе и активными

⁴ *Леву-Строс К.* Первобытное мышление. М., 1994. С. 45.

⁵ Зевс стал богом богов, когда поглотил Хроноса. На Олимпе все боги рождались взрослыми и оставались в своем возрасте навсегда. Зевс – мужчина в летах, Аполлон – вечный юноша, Афродите вот уже которое тысячелетие 37 лет – ни днем больше, но и ни днем меньше.

⁶ *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 2001.

⁷ Мифологическое мышление подробно исследовал *Э. Кассирер*, считавший мифотворчество ведущим проявлением духовной деятельности людей. Миф у него выступает как замкнутая символическая система, объединенная характером функционирования и способом моделирования окружающего мира (*Кассирер Э.* Мифологическое мышление // *Кассирер Э.* Философия символических форм. М., СПб., Т. 2. 2002.

поисками связи между христианством и язычеством мифотворчество оказалось жизненно необходимым и было объявлено целью поэтического творчества – так считали Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый, Ф. Сологуб и другие. Своеобразной формой поэтического отражения действительности стала мифология и для следующего поколения литераторов – В. Хлебникова, О. Мандельштама, М. Цветаевой, М. Волошина⁸. «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенция и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество»⁹, – утверждал Вячеслав Иванов. По мнению З.Г. Минц, «жизнестроительная» функция искусства и отождествление искусства с познанием, популярные в русском символизме, «делают понятным, почему в центре внимания символистов оказывается миф. Искусство в целом как наиболее совершенное проникновение в тайны бытия и как его преобразование само по себе приравнивалось мифу – его природе и культурной функции. Всякое произведение искусства – миф»¹⁰.

Одним из мощнейших импульсов к актуализации мифа в культуре конца XIX в., безусловно, стали идеи Фридриха Ницше о спасительной роли мифологизирующей «философии жизни», а также взгляды Рихарда Вагнера, по словам Вяч.И. Иванова, – «предтечи вселенского мифотворчества»¹¹, которого на Западе считают основоположником неомифологизма. Их идеи о мифологическом искусстве как искусстве будущего оказали большое воздействие на развитие мифотворчества в России того времени. Сравнительно давняя усвоенность языка образов классической мифологии облегчала в России знакомство с современной философией и литературой, для которых она поставляла материал для актуальных размышлений. Философия Ф. Ницше фактически выросла на материале популярной древнегреческой мифологии, а его диалектика искусства предстала как яркая образная антиномия аполлонического и дионисийского¹². Изумительно страстная, захватывающая риторика произведений мыслителя, находившая столь же эмоциональный отклик у русских

⁸ См.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. М., 1976; *Лотман Ю.М.* Литература и мифы / Ю.М. Лотман, З.Г. Минц, Е.М. Мелетинский // *Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1997. Т. 2. С. 58–65.*

⁹ *В.Н. Иванов.* Предчувствия и предвестия // *Вяч.И. Иванов.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 40.

¹⁰ *Минц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // *Минц З.Г.* Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 65.

¹¹ *Вяч.И. Иванов.* Вагнер и Дионисово действо // *Вяч.И. Иванов.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 35.

¹² «И вот же – Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необходимостью, как и аполлоническое». (*Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000. С. 69).

читателей, призывала к коренной переоценке привычных культурных и этических ценностей, к отрицанию предшествующей традиции, к утверждению воли индивидуума как мироустроительного импульса¹³. Эти идеи будоражили литературную и художественную элиту России, вызывали дискуссии в публицистике и актуальную литературную эссеистику, что со своей стороны подталкивало к отказу от старых эстетических ценностей, усиливало общественное движение к обновлению русского искусства на новых основаниях, одной из форм которого было стремление к обретению нового архитектурного стиля.

В эпоху символизма миф явственно превратился в довольно разветвленную «мифологическую систему»¹⁴. Априори содержащий элемент обобщения, он создавал дополнительные возможности для реализации сильного *синтезирующего устремления* в русской культуре того времени. Во многом этому способствовала привлекаемая методология мифотворчества, отвечавшая современным исканиям в искусстве, тяготевших в гораздо большей степени к «преображениям», метаморфозам и разрыву с предшествующим развитием, чем к привычному эволюционному развитию (по мнению специалистов по поэтике мифа, метаморфоза – единственная форма развития внутри мифа, как раз и предполагает некий содержательный или формальный скачок, трансформацию одного положения в другое).

Попробуем кратко охарактеризовать основные формы проявления мифотворчества в русском искусстве эпохи символизма.

Продолжавшийся процесс интенсивного вхождения, сращивания России с европейской культурой, начавшийся со второй половины XVII в. и продолжавшийся все Новое время, сохранял актуальность

¹³ Рассуждая о появлении древнегреческого пантеона богов, Ницше писал: «Тот же инстинкт, который вызывает к жизни искусство как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, – создал и олимпийский мир как преобразующее зеркало, поставленное перед собой эллинской "волей". Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью, – единственная удовлетворительная теодицея!» (Ф. Ницше. Рождение трагедии из духа музыки. С. 64).

¹⁴ О правомочности такого словосочетания говорил Сергей Аверинцев: «Это действительно система постольку, поскольку она обслуживала нужды ума, воображения и социальной ориентации человека, но слово "система" легко вводит в обман, потому что мы ожидаем от мифологии такой системности, которой у мифа нет <...>. Миф потому и миф, что он рассказывается всегда внутри некоторой более или менее конкретной ситуации, <...> конкретная жизненная ситуация может быть очень различна, она может быть достаточно далеко удалена от сферы ритуала в узком смысле этого слова, но, тем не менее, миф всегда рассказывают окказионально. Это очень важная черта мифа. Миф рассказывается до тех пор, пока вопроса о космосе, собственно, не ставится» (Аверинцев С.С. Два рождения европейского рационализма и простейшие реальности литературы // Человек в системе наук. М., 1989. С. 332–342).

традиционной историко-культурной функции мифа. Овладение богатейшим сводом западноевропейской литературной и исторической мифологии, основу которых составляли мифы Древней Греции (народный и литературный эпос в переложении Куна, а затем и в оригиналах) и легендарная история Древнего Рима (отшлифованная временем реальная история), продолжало оставаться фундаментом русского классического образования. Мифы образовывали целостный мир знаковых образов, которые в сжатой, концентрированной форме воплощали жизненный опыт человечества, выстраивая его систему представлений и ценностей. Этот культурный багаж жил в сознании каждого образованного русского человека, неизбежно отражаясь в его творческой деятельности и продолжая связывать русскую и европейскую культуры все новыми и новыми нитями.

После небольшого перерыва в литературе, изобразительных и пластических искусствах вновь стало чрезвычайно популярным использование мифологических персонажей и сюжетов. Допустим, «Игры наяд и тритонов» М.А. Врубеля (1896–1899), серовская «Навзикая», журнал «Аполлон», малявинская «Принцесса и лобстер», работы Д. Стеллецкого 1910-х и 1920-х гг. («Нимфы полей» и другие) и т.д. и т.п. В архитектуре – это, прежде всего, архитектурный декор – майоликовые панно А.Я. Головина для московского «Метрополя», бесчисленные ухмыляющиеся фавны, купающиеся наяды, Меркурии и Цереры и другие персонажи античных мифов, виноградные лозы, пышные цветочные гирлянды и т.д., выполненные из штукатурки. Характерные мифологические аллегории романтизма словно ожили в образах эпохи символизма, «ожили» почти буквально, приблизившись к миру современного человека вплотную, как врубелевский «Пан» – заглядывая ему прямо в глаза. Литературные стилизации на мифологические и исторические темы также стремились достичь сходства с известными мифологическими жанрами и сюжетами – аттические сказки Ф.Ф. Зелинского, рассказы А.А. Кондратьева, исторические романы-эпопеи Д.С. Мережковского, произведения В.И. Иванова и В.Я. Брюсова, повести из римской жизни графа Комаровского или Павла Муратова – погружали читателей в прошлое, делая их взволнованными соучастниками литературного мифотворчества.

Мифы, в том числе древнерусские, вызывали желание соперничества, со-творчества, оригинальные (авторские!) попытки воссоздать эти чудом дошедшие до нас из прошлого продукты коллективного творчества. К мифологическим моделям и образам не раз обращались представители русской литературы и поэзии начала XX в. В предисловии к первой части своей тетралогии, носившей красноречивое название «Творимая легенда», Федор Сологуб писал: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигаю творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном»¹⁵.

¹⁵ Сологуб Ф. Соч. Т. XVIII. СПб., 1913. С. 3.

Параллельно происходила мифологизация собственного исторического прошлого. Логическим продолжением древней античной мифологии было формирование свода древнерусских литературных и исторических «мифов» (например, «Слово о полку Игореве», «Патерик» и т.д.) – т.е. связной, поучительной и литературно обработанной истории Руси-России. Чрезвычайно пространенной в эпоху символизма стала фольклорная интерпретация мифа, с чем во многом связана неожиданная популярность жанра сказки (о тесной связи мифа и сказки писал Н.А. Хренов¹⁶). Русский фольклор вообще обрел в то время новый смысл и стал не только объектом широкого собирательства и тщательного этнографического изучения (сказки Афанасьева, Кирши Данилова, сказительницы М. Кривополоновой и т.д.), но и животворящим источником новых образов, притягательным объектом стилизации в литературе и изобразительном искусстве («открытие» древнерусского искусства¹⁷ впрямую повлияло на восприятие современной живописи). Таковы были литературно-этнографические эссе В.В. Розанова, сказки А.М. Ремизова, а впоследствии – П.П. Бажова, Б.В. Шергина¹⁸, М.Х. Кочнева, и работы по морфологии сказки основоположника структурной лингвистики В.Я. Проппа¹⁹, а также многочисленные полотна Виктора Васнецова, Константина Маковского, Михаила Врубеля, Николая Рериха, Сергея Соломко, отдельные произведения Ильи Репина, Леона Бакста, Николая Кузнецова и многих-многих других художников.

Своеобразной параллелью этим стилизациям в изобразительном искусстве были авторские подражания народным лубкам, появление примитива в качестве стилизации народного самодеятельного творчества. Архитектурной аналогией этому виду художественного мифотворчества стали вариации на темы русских исторических

¹⁶ Хренов Н.А. Русский Протей. СПб., 2007. С. 107.

¹⁷ Хренов Н.А. «Человек играющий» в русской культуре. СПб., 2005. С. 420.

¹⁸ Б.В. Шергин (1896–1973) русский писатель, художник, выходец из семьи коренных архангельских поморов и корабелов. Еще в школьные годы стал собирать северные народные сказки, былины, песни. С 1913 г. в Москве (студент Строгановского художественно-промышленного училища), где познакомился с шиньеской сказительницей Марьей Кривополоновой, поразившей творческую интеллигенцию России того времени жизнестойкостью и красотой древних сказаний. В 1916 г. Шергин по заданию Академии наук собирал фольклор в Шенкурском уезде Архангельской губернии, в 1917 г., окончив училище, работал в Архангельском Обществе изучения Русского Севера, а затем – в кустарно-художественных мастерских. Внес значительный вклад в возрождение северных промыслов, особенно холмогорской резьбы по кости. Изучение фольклора предопределило и его литературное творчество.

¹⁹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. Л., 1986; Он же. Морфология сказки / В.Я. Пропп. Л., 1996; Он же. Фольклор и действительность. Избранные статьи / В.Я. Пропп. М., 1996.

стилей, продолжавших оставаться популярными на протяжении всей эпохи символизма, которую сопровождает период, обычно называемый периодом эклектики или многостилья в архитектуре²⁰. Активно складывается в эпоху символизма и миф о собственном «античном» наследии, наиболее ярким образным выражением которого в архитектуре стали стилизации русского средневековья, воплощенные в произведениях неорусского стиля, и апология русского классицизма в произведениях неоклассики (классицизм в начале XX века впервые был осмыслен как свое национальное наследие).

Наконец, для конца XIX – начала XX в. характерно создание разнообразных авторских мифов, настойчивые попытки моделирования действительности по законам мифологического мышления. Эпоха с легкостью превращает в мифологический персонаж самого художника, жизнь которого становится мифом (характерный пример – трагическая судьба Марии Башкирцевой) или намеренно строится им в этом ключе (скажем, судьба А. Белого, И. Северянина К. Бальмонта или «киммерийская жизнь» Макс Волошина). Здесь уместно вспомнить и литературные мистификации типа Черубины де Габриак или Ивонн д'Акс²¹, необычно широкое использование псевдонимов. К примеру, В.А. Комаровский подписывал свои стихи латинским Incitatus, т.е. именем коня Калигулы, а архитектор Лев Кекушев, как правило, помещал на своих постройках хотя бы одну маску льва, как своеобразный символический автограф.

Однако все перечисленные формы проявления мифотворчества в той или иной степени уже имели место в истории русской культуры. В отличие от них совершенно новым элементом русской мифологической системы, рожденным в эпоху символизма, стало формирование особого мифа о новом стиле, который мы, в силу его исключительности, рассмотрим подробнее.

СУДЬБА МОДЕРНА В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Вторая половина XIX в. предъявила художественному миру необычный, доселе невиданный культурный запрос – после столетий эстетического ретроспективизма, со времен Ренессанса базировавшегося на стойком приоритете античного искусства, появилось острое желание художественной новизны, зародилось стремление к «современному искусству», отражающему ценности текущей жизни и, как следствие к формированию принципиально нового, современного стиля, не связанного со стилями прошлого, но точно отвечающего эстетическим представлениям сегодняшнего дня. Такого

²⁰ Толчком к развитию многостилья послужило, как ни странно, исследование самой античности, представшей во второй трети XIX в. как мир многих региональных и национальных стилей, т.е. многократно сложнее и разнообразнее, чем овеянные признанием веков ее высшие образцы.

²¹ *D'Ахе Ивонне*. Современная Москва. СПб., 1904.

в культуре Нового времени еще не было – все предшествующее постренессансное архитектурно-художественное развитие так или иначе было связано с переработкой форм архитектуры прошлого и, прежде всего, античного наследия. Эстетические воззрения, безусловно, изменялись, но для этого зодчим ни разу не пришлось выйти за рамки привычного ордерного языка форм, менялись их масштабы, аранжировки, ритмические схемы, но основа сохранилась. И вот впервые не только художественная среда, но и шире, европейская публика, почувствовали потребность в создании еще невиданного художественного стиля *без исторических корней*, который должен был стать отправной точкой и знаком перемен в предполагаемом широкомасштабном обновлении жизни. Каким образом должен появиться такой стиль, по существу, никто не знал. Хотя призывы его создать были обращены к архитектурному сообществу, никто толком не представлял, когда и откуда он возьмется. Тем не менее, в настойчивых ожиданиях стиля присутствовало смутное предощущение чего-то всеобъемлющего и великолепного, и этим напоминающего хорошо всем известный «стиль стилей» – классицизм. Так еще не появившись, будущий стиль уже обретал определенные мифологические черты – общество ожидало совершенно новый и великий стиль, который в то же время соответствовал бы вполне привычному пониманию гармонии и репрезентативности.

В этом убеждает нас вся последующая история появления и развития модерна. Удивительно, но факт – когда новые формы, которые теперь общеизвестны под именем *Art Nouveau*, наконец, появились, их фактически никто не принял. Никакого особого ликования рождение нового стиля, не связанного с привычной ордерной системой, не вызвало, более того, критика центрально-европейских стран начала дружно упрекать его в пошлости и сиюминутности. Недоверие к нему вызывали и его очевидный индивидуализм (стиль был создан в постройках В. Орта 1890-х годов и чуть позже развит в несколько иной редакции в архитектурных и декоративных работах А. Ван де Вельде) и сам способ изобретения – не в результате длительной эволюции, что было бы, видимо, воспринято как закономерность, а в результате индивидуального творческого акта – своеобразная параллель соперничеству современных писателей с народом по части создания мифов! В 1900 г. на Международном конгрессе архитекторов в Париже в программном докладе немецкого архитектора Оттена причиной появления нового направления было без обиняков названо чрезмерное самомнение и завышенная самооценка современных художников:

Ни в какой исторический период никакой, даже самый даровитый художник и не помышлял о том, чтобы отрешиться от традиционной почвы и заменить ее всецело собою <...> Наше искусство слишком свято, чтобы служить ареной для нахальных требований моды. <...> Мы стремимся к освобождению от мертвящего формализма последних десятилетий, <...> но <...> не с динамитом анархистов, которые в состоянии, быть может, раз-

рушить вековую культуру, но никогда не в состоянии воссоздать таковую при помощи одного своего ничтожного «я»²².

Это мнение, вызвавшее в русской архитектурной печати целую серию откликов, весьма точно характеризует мировоззренческую точку отсчета, причем, однозначно негативную, с которой началось осмысление феномена нового стиля в России.

Несмотря на, казалось бы, публично заявленную психологическую готовность общества к кардинальным переменам в искусстве, модерн в Россию пришел с заметным опозданием (по отношению к работам знаменитого бельгийца Виктора Орта на 5–6 лет), его первые произведения в российских столицах (1898–1901) не сразу заметили, когда же это произошло, отнеслись с полным недоверием и отчужденностью. Только нащупываемые новые гармонические закономерности, порой, действительно вульгарные и мелочные штукатурные формы и неважно нарисованные растительные орнаменты как бы обманули общественные ожидания – надоевший язык классических ренессансных форм сменил по существу такой же, но зачастую гораздо хуже проработанный, беспомощно дилетантский, отражавший невзыскательный вкус городской толпы. Журнал «Зодчий» констатировал в 1902 г.:

На смену quasi-греческим маскам <...> явились маски и бюсты с неимоверно страдальческим выражением: сухие, бескровные губы костлявого, исхудалого лица плотно сжаты, или раскрыты пароксизмом отчаяния, <...> наименее нужные, чисто орнаментальные части, например, вазы или обелиски на парапете и т.д., развиты необыкновенно, чудовищно, в ущерб главному, существенному. <...> Все это – новые условности, заменившие собою прежние и сделавшиеся у тех, кого называют «декадентами», обязательными. <...> Когда мы в сотый раз встречаем перепев, да еще карикатурный, условных внешних, чисто декоративных приемов, не освещенный внутренним смыслом <...> мы вправе назвать это – *декагентством*. Ибо это есть – упадок искусства!²³

Увы! Так выглядела первая профессиональная оценка новорожденного стиля, еще не получившего в России даже названия. Из этих горьких умозаключений современника ясно, что новые формы оказались в полном диссонансе с умозрительным представлением о стиле как таковом. Сформированный теорией и практикой XIX в. миф о стиле, как оказалось, установил слишком высокую и одностороннюю планку критериев, которым новые стилистические искания не соответствовали.

Впрочем, суждения профессионалов вскоре разделились в согласии с поляризованной общественной позицией. Как обмолвился в одной из переводных статей журнал «Зодчий», интеллигентное общество разделилось тогда на два лагеря, в одном превозносили

²² Современное искусство в архитектуре и его влияние на школу // Неделя строителя, 1900, № 38. С. 254–255, 261–262.

²³ Е.С. Новое в искусстве // Зодчий, 1902, № 18. С. 214–215.

значение новых форм, в другом указывали на их несерьезность²⁴. Однако общей была убежденность в том, что настоящий новый стиль еще не появился, и для его формирования предстоит многое сделать. Поразительно, но так считали в 1902–1904 гг., на которые пришелся подлинный расцвет русского модерна! Известный архитектурный критик писал:

Только после долгой, упорной работы в этом направлении, после ряда ошибок и увлечений, впоследствии сознаваемых и отбрасываемых, создастся, вероятно, то, что можно будет назвать стилем – в высоком, полном значении этого слова. <...> А пока еще даже самим творцам нового направления не удалось вполне осуществить прекрасных девизов – рациональности в искусстве и т.п.²⁵

Хотя новый архитектурный язык, как и мечталось, не был связан напрямую с ордерным, т.е. желаемый результат был частично достигнут, новый стиль поразительно быстро исчез из российской архитектурной практики – уже с 1907 г. наблюдается заметное сокращение его использования, в 1910 г. его формы в русских столицах уже очень редки. Причем, если в центрально-европейских странах можно говорить об очевидной эволюции его форм и объемно-пространственных характеристик, сформировавших его стилиевые ответвления и последующие стилиевые феномены, то в России, где в ограниченных пределах это тоже имело место, больше бросается в глаза сознательный отказ от стиля, его единодушное отрицание и намеренное забвение. Достаточно сказать, что крупнейшие советские архитекторы И.А. Фомин и И.В. Жолтовский, начинавшие свой путь в 1900-х годах именно с модернистских опытов, старались даже не вспоминать об этой странице своей биографии, а если это случалось, говорили о ней чуть ли не в тонах раскаянья. Думается, что причина скорого отказа от модерна в России также напрямую связана с вербально не выраженной, но сформированной в конце XIX – начале XX в. мифологией нового стиля, органично вписанного в локальную русскую художественную картину мира того времени²⁶.

Несмотря на то, что апологеты новизны в искусстве на рубеже веков многократно заявляли об отказе от классических форм, разрыве с ренессансной традицией ордерной архитектуры, в русской культуре в ожиданиях нового стиля, как это ни парадоксально, была очень велика роль классицизма и особенно ампира, который еще недавно казался таким скучным и однообразным. Известная фраза «Король умер. Да здравствует, король!» – удачно выражает общественное отношение к ушедшему в прошлое стилю. Ампира умер, но его место должен был занять новый *великий* стиль – такова ло-

²⁴ О современной архитектуре. Проф. v. Schubert-Soldern // Зодчий. 1904, № 30, С. 346.

²⁵ Е.С. Новое в искусстве // Зодчий. 1902. № 18. С. 215.

²⁶ О художественной картине мира см.: Хренов Н.А. Русский Протей. С. 16–69.

гика мироощущения XIX в., начавшегося с великих наполеоновских походов, «приучивших» сознание людей прошлого столетия к грандиозности замыслов и величию, которым в окружающей жизни оставалось все меньше места. Метафизический имперский монументализм разменивался на мелочную повседневность буржуазного быта, пронизанного духом коммерции. Для русского человека замена была зрительной, болезненно ощущимой, все сильнее вызывавшей чувство общественной и художественной неполноценности. Послеампирная рефлексия вместе с традиционной для русской культуры жаждой красоты и гражданственности собственно и создала ситуацию неутолимой жажды *стиля*, реальное воплощение *Kunstwollen* А. Ригля. В то же время общество не было готово к долгим стилистическим экспериментам, оно со свойственной русскому человеку верой в волшебное исполнение желаний требовало немедленного результата. В этой нетерпеливости еще одна причина кратковременности *стиля модерн* начала XX в.

Ситуация смены стилей, конечно, осложнялась тем, что требовалась замена классицизму. И дело даже не в том, что этот стиль обладал стройной системой форм, образов, символов, которой трудно было предложить адекватную альтернативу, а в том, что искусство классицизма имело четко обозначенный *идеал* – великое классическое искусство древних. Его постоянное присутствие ощущалось и в послеклассический период. Даже стили эклектики восходили к неким идеализированным прообразам. Сознательный отказ от них оказывался на деле чрезвычайно болезненным и лишил поиски нового *стиля* привычных ориентиров. Недаром в уже цитированном суждении из журнала «Зодчий» критик сетовал на применение «внешних, чисто декоративных приемов, не освещенный внутренним смыслом»²⁷. Попытки западных теоретиков и архитекторов – Д. Рескина, У. Морриса, А. Ван де Вельде – опереться на готическое искусство, как определенную идеализированную систему, противоположную классицизму, хотя и были приняты к сведению в России, все же не могли здесь всерьез повлиять на процесс *стилеобразования*. Православная культура не могла избрать своим идеалом католические соборы, как бы ни были совершенны и рациональны их формы. Вот почему модерн в России, в гораздо большей степени, чем в Европе, стал *стилем без идеала*, наличие которого предполагал созданный о нем миф. Это хорошо чувствовали современники. В качестве иллюстрации приведем очень эмоциональные строки критика М. Михайлова о модерне: «Освобожденный, кастрированный от традиций, героической идейности и идейного экстаза, нервно-сухой, <...> он удивительным образом включил в себя поклонение низшим инстинктам нашей природы, создал культ низших организмов мира, стилизуя их и тем уравнивая с человеком и его жизнью. Новый стиль порожден веком, отрешенным от исторических задач и внимания к ка-

²⁷ Е.С. Новое в искусстве // Зодчий, 1902. № 18. С. 215.

ким бы то ни было идеалам», – веком «самообожания и преклонения перед тем, что звучит хоть какой-нибудь самостоятельностью <...> Ничего вдохновенного, ничего возвышающего, уносящего воображение ввысь к небу – все говорит о земле и ничтожестве, о материи в состоянии или хаотичности, или мрака, или разложения...»²⁸. Именно в этом ключе модернистская орнаментика воспринималась и широкой публикой:

Вместо домов груды и массы камня, вместо комнат гrotты наподобие нор, с украшениями из всякого рода чудовищ, страдающих дурными болезнями мужчин и уродливых женщин. Во внутреннюю обстановку жилищ они внесли мир земной и подземный. Эта мебель, с характером обработки, присущей металлу или минералу, <...> чем дереву, вычурная; в прямых линиях изломанная, а в кривых заставляющая вспоминать о костях животных; эта утварь в большинстве непрактичная, которая непременно обращает нашу мысль к обиходу первобытного человека; эти безделушки вплоть до украшений из спинных и шейных позвонков, из черепов жаб, дождевых червей, улиток, жуков, бабочек; эти материалы, рисунки которых почерпнуты воспаленным воображением из мира низших организмов и микроорганизмов, начиная с грибов, папоротников, корней растений, вечно закрытых земель, и богатств подводного царства, вплоть до стилизации туберкулезных палочек, экскрементов, <...> разве это не свидетельство падения человеческого духа и разложения плоти!²⁹

В самом деле, формы нового стиля нередко исходили из природы человека, его страстей и пороков, что зачастую делало их грубыми и пошлыми в глазах современников, в большинстве своем воспитанных на традиционных православных ценностях. Вылепленные скульпторами со своих реальных подружек, смазливые полуобнаженные девицы с пышными бюстами, игриво поглядывавшие на прохожих со стен и карнизов новостроек, были несомненной пощечиной общественному вкусу, воспитанному на идеализированной и целомудренной красоте тел античных героев. Они выглядели откровенно непристойно, скабрёзно, вот почему, к примеру, скульптурный фриз Н. Андреева на московской гостинице «Метрополь», изображавший обнаженные фигуры, первоначально раскрашенные в натуралистические цвета, вызвал резкие протесты со стороны Церкви, из-за чего проект (уже реализованный) долго не утверждали в Управе.

Итак, очевидно, что появившийся в русской практике модерн (название стиля в русской транскрипции утвердилось примерно с 1904 г.) существенно отличался от созданного в общественном сознании мифа о новом стиле, это и предопределило его недолгую судьбу. Уже с 1903–1904 гг. в русской архитектуре начинает свое поистине триумфальное шествие неоклассицизм, обусловивший облик большинства построек в русских городах в конце 1900–1910-х гг.,

²⁸ Михайлов М. «Поминки» // Искусство строительное и декоративное, 1903, № 4. С.19.

²⁹ Там же.

а затем оказавший самое непосредственное влияние на формирование образа так называемой сталинской неоклассики.

После длинных дискуссий об упадке «декадентской» архитектуры, сопровождавших всю недолгую жизнь модерна, неоклассицизм оказался тем респектабельным и привычным стилем, который заставил облегченно вздохнуть и общество, и профессионалов, и показался, наконец, найденной дорогой в искусстве. Во всяком случае, именно на его эстетический приоритет опирался Александр Бенуа, подытоживая в 1917 г. архитектурное развитие России конца XIX – начала XX в.:

Кошмар беспринципного эклектизма и беспочвенного национализма как будто приходит к концу. Сейчас уже немислим возврат ни к «петушиному» стилю Ропета, ни к «березеевкам» Малютина, ни к «модерну» Шехтеля, ни к жалкой мелочности всех тех пародий на «Людовиков» и на «ренессанс», которые плодила русская архитектура все последние шестьдесят лет³⁰.

Как видим, место модерна, а именно он в этом ряду – новый стиль, в приведенном перечне явно не главное, он в ряду прочих стилистических исканий, не более того. Это и отражало историческую оценку современников. Таким образом, в пору своего первого появления и развития в России модерн так и не был воспринят как *новый большой стиль*, оставшись в ряду многих стилевых поисков эпохи! Так думали и советские историки искусства в 1930-х годах. Молодой современник эпохи модерна Н.И. Брунов, к примеру, без колебаний утверждал:

Амбир – последний большой стиль в истории архитектуры. С 30-х годов XIX в. господствует быстро сменяющаяся мода на воспроизведение того или иного исторического стиля³¹.

МОДЕРН КАК АРХИТЕКТУРНЫЙ МИФ В РОССИИ РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

Однако историческая судьба модерна оказалась не такой однозначно неудавшейся, как казалось его российским современникам. По прошествии примерно 50-60 лет, когда поколение его творцов уже полностью ушло в историю, появился и стал стремительно расти интерес к этому стилю, его произведениям и создателям. Парадоксально, но факт, именно в 1970-е –1980-е годы, отмеченные всплеском интереса к модерну, в общественном сознании впервые утвердилось его понимание как законченной стилевой целостности, объединяющей определенные архитектурные формы, приемы и орнаментуку. В свое время «мимолетному» стилю не хватило времени для того, чтобы приспособиться к мифологическому образу

³⁰ Бенуа А. О новом стиле // Речь, 1917, № 45. С. 2.

³¹ Брунов Н.И. Альбом архитектурных стилей. М., 1937. С. 76.

нового стиля в общественном сознании. Представление о модерне в России начала XX в. так и осталось расплывчатым и неопределенным, а ситуация в художественной культуре подтолкнула к стиливому развитию в ином направлении, ведь текущий художественный процесс – это всегда множественность формальных поисков, совокупность творческих индивидуальностей и манер, веер возможных путей дальнейшего развития. Сориентироваться в них, обозначить главное, непреходящее удастся нередко только по прошествии достаточного времени. Так случилось и с модерном. Лишь начиная с конца 1970–1980-х годов этот стиль оказался объектом пристального изучения в отечественной науке, давшего толчок к созданию мифа уже о нем самом.

Наше общество смотрело на модерн весь XX в. – эта современная началу века архитектурная среда старела вместе с ним, срасталась с сознанием, наполнялась воспоминаниями и жизненными переживаниями. Негативные черты, которые в модерне видели современники, отошли на второй план. Фасадная декорация, обильно представлявшая разнообразный водный и наземный миры, была оценена как тяга к природе, стремительно покидавшей тогда русские города, дисгармония пропорций воспринималась теперь как намеренный гротеск, обилие натуралистичной обнаженной природы после богатого опыта XX в. выглядело даже целомудренно, тем более, что понятия греха в советском атеистическом сознании просто не существовало. Усталость же от тотального торжества архитектурной геометрии, безраздельно господствовавшей в 1920-х, а затем 1960–1980-х гг., привела к стихийной апологии изогнутой линии, свободе компоновки форм, к любованию нехитрым штукатурным декором, некогда считавшимся пошлым. В постройках модерна глазу человека конца XX в., уставшего от пуризма форм современной архитектуры, открылась особая гармония и радующая индивидуальность. С произведениями этого стиля горожанину легко было вступить в немой диалог, найти своего любимого каменного знакомца. Словом, все то, в чем модерну отказывали современники, внезапно было с легкостью обнаружено их потомками, сложившими свой миф о модерне.

И вот тогда впервые в понятие *модерн* стали вкладывать смысл *стиля эпохи*, подразделив его на несколько стилистических модификаций – рациональный модерн, «интернациональный» модерн, и включив в него неорусский стиль и неоклассицизм с модернистским уклоном³², т.е., вопреки исторической реальности, подчинив ему все стилистические направления рубежа XIX–XX вв. В такой расширительной интерпретации к модерну были отнесены даже откровенно стилизаторские произведения поздней эклектики, благодаря чему не только сам феномен нового стиля, но и временные границы его оказались весьма расплывчаты. Превратившись в

³² См.: Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978.

исторический миф, модерн неожиданно обрел завидные качества респектабельности и репрезентативности, формальной и структурной определенности, и даже национальной специфичности³³, т.е. как раз те качества, отсутствие которых привело к отказу от него русских зодчих начала XX в.

К концу XX в. миф модерна претерпел еще одну существенную метаморфозу – он неожиданно обрел статус общественно признанного *большого стиля* в нашем искусстве. Эта переоценка неслучайна и связана с изменением русской художественной картины мира в результате очередной коренной переоценки собственной истории и культуры. Эпоха модерна, перед катастрофами Первой мировой войны и революции, отмеченная ярчайшими достижениями русской культуры, которые невозможно было замолчать даже в годы советской идеологической цензуры, оказала значительное влияние на общественное мнение постперестроечного времени, что способствовало безоговорочному признанию этого стиля, распространению моды на его произведения, появлению широкого круга его почитателей. Этому помогла и открывшаяся свобода передвижений, в 1980–1990 гг. многие наши соотечественники, и в первую очередь, архитекторы, наконец, воочию увидели классику европейской архитектуры, познакомились с западными альбомами по искусству и т.д. Все это позволило, наконец, увидеть создания русского модерна в контексте тех образцов, которые когда-то вдохновили их создателей, и таким образом заполнить лакуны и воссоздать в общественном сознании цельный образ стиля, понять его неповторимость и специфику.

Заново выявленные и обобщенные признаки стиля, его нарочито сложные, уподобленные природным организмам архитектурные объемы, текучие, капризно извивающиеся скульптурные формы, особая линейная эстетика и цветовая гамма, любовь к натуральным материалам и своеобразие силуэта в одежде, прическах, стали вызывать не только неподдельный интерес, но и желание подражать. Когда же язык, рожденный модерном, оказался востребован в отечественной архитектуре постмодерна в 1980–1990-е годы, его формы приобрели, наконец, и устойчивые типизированные черты. Еще сравнительно недавно, в 1970-е годы, Е.И. Кириченко писала: «Модерн действительно не создал нового стиля в традиционном

³³ Историко-архитектурные исследования последнего десятилетия, в том числе по проблеме западноевропейских влияний, волна книг и статей об архитектуре и декоративно-прикладном искусстве рубежа веков, захлестнувшая прилавки книжных магазинов Европы, существенно трансформировали наши взгляды на русский вариант стиля. Учитывая заимствованную (для России) природу его форм, заложивших фундамент его художественной системы в начале XX в., конечно, более правильно включать в понятие модерн лишь те стилистические поиски и те произведения, которые создавались на ее базе, тем более, что именно так понимали стиль его непосредственные наблюдатели и творцы.

понимании, стилия как системы единообразных художественных форм, <...> стилия типологически родственного архитектурным стилям, начиная от Возрождения, <...> увидеть в нем систему можно, <...> лишь отказавшись от вынесения оценок и суждений, исходящих из академической традиции»³⁴. К концу XX в. такая точка зрения перестала быть адекватна реальности. Модерн предстал как достаточно устойчивая система специфических художественных форм и приемов, и сегодня с полным правом поставлен нами в постренессансный стилевой ряд. (К тому же этот ряд теперь вобрал и последующие стили, сменившие модерн на историческом поле.)

Итак, модерн как новый стиль в России рубежа XIX–XX вв. обрел явные черты мифа в конце XX – начале XXI в., в котором соотношение реальности и вымысла с течением времени существенно варьировалось. В современном понимании русский модерн обладает устойчивым и узнаваемым архитектурным языком форм, созданных прежде всего на базе западноевропейских архитектурных новаций рубежа XIX–XX вв., – в совокупности представляющих вполне определенную гармоническую и пространственную систему, которая и вдохновляет нынешнее поколение его протагонистов на стилизации и дальнейшее развитие его форм. Другими словами, лишь по прошествии почти века специфика некогда нового, но отвергнутого нашим обществом стилия, наконец, полностью оформилась, и *post factum* модерн предстал как *большой архитектурный стиль*³⁵.

³⁴ Кириченко Е.И. Указ. соч. С. 180.

³⁵ Надо сказать, что прецедент запоздалого самоопределения и формальной кристаллизации стилия не является уникальным. Как известно, стилистический подход к истории искусств сложился сравнительно недавно – в конце XVIII – начале XIX в., и большинство стилей прошлого были только тогда осмыслены в этом ключе. Лишь наличие значительной временной перспективы дало возможность Винкельману обобщить множественность различных стилиевых поисков и увидеть в них черты стилистического единства. Аналогично сложилось и представление о модерне.

М.В. Гришин

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ПАУНДА и Т.С. ЭЛИОТА

Первая половина XX в. была ознаменована подлинным «Ренессансом» мифа в западноевропейской культуре. Действительно, эпоха Просвещения с ее культом Разума отвергала религиозно-мифологические системы как порождения невежества и предрассудков «темных веков». Историческая и филологическая критика основополагающих текстов различных религиозных традиций, осуществлявшаяся в XIX в., на фоне ошеломляющих успехов естественнонаучного и математического знания, а также технического прогресса, привела к тому, что традиционные мифологические структуры утратили системообразующий, стержневой характер в европейской культуре модерна. Здесь уместно подчеркнуть, что в структурном плане модерн вовсе не отказался от мифологии как таковой, произведя замену одной мифологической системы на другую: на смену традиционной «картине мира» в западной культуре Нового времени пришла мифология либерализма с ее почти религиозным культом экономики, финансов, практической выгоды и рационализма.

В первой половине XX в. в европейской культуре произошли кардинальные перемены, которые были обозначены итальянским католическим мыслителем Романо Гвардини как «Конец Нового времени». За внешне благополучным фасадом западной культуры таилась магма радикальных перемен, прорвавшаяся вулканическими извержениями мировых войн, крушениями нескольких империй, кровавыми революциями, гражданскими войнами и геноцидом.

Почти синхронно событиям, происходившим в политической и социальной жизни Европы, иногда чуть раньше, иногда чуть позже или параллельно, в культуре западного Модерна происходит интеллектуальная реабилитация традиционного мифа и соответствующих ему структур и представлений. Попытки глубинной интерпретации и реабилитации архаического мифа в теоретических трудах Э. Дюркгейма, Э. Кассирера, Л. Леви-Брюля, А.Ф. Лосева, К. Леви-Строса, Б. Малиновского, К.Г. Юнга, О.М. Фрейденаберг, М. Элиаде и многих других философов, религиоведов, этнологов, социологов и теоретиков культуры были не случайными и, видимо, отвечали общей направленности европейской культуры, в которой тон стали задавать иррациональные силы, представленные вырвавшейся из подполья массой, руководимой радикально настроенными политическими вождями, создававшими новые мифологии и тут же воплощавшими их в прямое политическое действие.

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. Шпенглер), «Умирание искусства» (В. Вейдле), «Конец Нового времени» (Р. Гвардини), «Утрата Середины» (Х. Зедльмайр), «Кризис нашего времени» (К. Ясперс), «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 происходившие в Европе процессы и пытались 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, как англо-американские поэты и теоретики культуры Т.С. Элиот и Э. Паунд.

Архаический миф стал для них той культурной формой, использование которой, как им казалось, позволяет решить целый ряд творческих и жизненных задач, стоявших перед западноевропейской культурой, указывая пути выхода из глубочайшего кризиса. Обращение к мифу Паунда и Элиота носит сложный и многоуровневый характер, в ряде произведений принимая форму художественной переработки образов, сюжетов и мотивов мировых религий и мифологий, но чаще всего мы наблюдаем попытки восприятия мифа на уровне отражения и воспроизводства в самой ткани поэзии и прозы глубинной структуры мифологического мышления.

Миф был для этих художников панацеей, лекарством от тяжелых заболеваний европейской культуры и искусства первой половины XX в.: кризиса христианской и новоевропейской систем 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.

Наблюдая происходящий на их глазах распад: империй и социальных систем, человеческих отношений и художественных структур, поэты, писатели и художники полагали, что миф, принадлежащий другой, целостной и интегрированной культуре, поможет возродить утраченные связи между различными частями культуры. В мифологических образах и языке деятели искусства первой половины XX в. видели форму, способную моделировать структуру художественного произведения как в содержательном, так и формальном плане.

Э. ПАУНД – ЕДИНСТВО СТАРОГО В НОВОМ

Одним из оснований творчества Э. Паунда, выступавшего одновременно как поэт, художественный критик и философ культуры, была задача осуществления художественного синтеза в искусстве путем обращения к образам и мотивам религий, мифологий и литератур Востока и Запада. В качестве центральной художественной проблемы, требующей настоятельного разрешения в процессе создания произведения, Паунд рассматривал достижение в рамках стихотворения или поэмы *единства образа* (*unity of image*). В соответствии с его художественной концепцией структура поэтического произведения должна выстраиваться вокруг одного *центрального образа*, с помощью которого смысловая и композиционные составляющие поэмы приходят к своему единству.

В одной из работ, посвященных творчеству Э. Паунда, американский исследователь Э. Майнер писал, что в процессе изучения его поэтического творчества нельзя упускать один из важнейших художественных аспектов паундовской эстетической концепции. Центральный образ – это общий структурирующий принцип «**Кантос**» («Песни» – название одного из основных поэтических циклов Э. Паунда. – М. Г.), на основании которого значительное количество легенд, историй и исторических примеров сгруппированы вокруг нескольких базовых архетипических образов, как в одном из стихотворений, где образ Кантон объединяется с образом Венеры¹. Речь идет о «Канто LXXIV», где нам встречается следующий отрывок (здесь и далее подстрочные переводы стихотворений Э. Паунда мои. – М. Г.):

ХАРИТЕЗ возможно легкий ветерок
 Мачта, которую он держит в левой руке
 Мягкий ветерок, напоминающий Кантон
 Тайна, заставляющая забыть о временах и сезонах
 Но этот ветерок принес ее сюда a la marina
 На огромной раковине, рожденную из морской пены
 Nautilus biancastra
 Отнюдь не упорядоченное восхождение Данте
 Но как ветер, внезапно меняющий направление
 Tira libeccio tira libeccio
 Теперь Гэндзи в Сума
 И мятущийся ветер, и плот качает как щепку
 И голоса².

В соответствии с комментарием Э. Майнера образы и мотивы, заимствованные Паундом из различных мифологических и литера-

¹ *Miner E.* The Japanese Tradition in British and American Literature. N.J., 1958. P. 144.

² Здесь и далее подстрочные переводы стихотворений Э. Паунда мои. – М. Г.

турных источников, составляют органичное синтетическое единство на основе Единства Образа. Отрывок начинается с образа *Харитес* (англ. Charity), или Христианской Любви, который немедленно сливается с образом *Каннон* (япон.) (кит. *Гуань-инь*) бодхисаттвы, олицетворяющей в буддизме безграничную любовь и милосердие к живым существам. В левой руке Каннон держит мечту, в то время как большинство статуй изображают ее держащей в левой руке сосуд или ювелирное украшение, а ее правая рука поднята в благословляющем жесте. Ее Лик, на котором лежит отблеск Нирваны, безмятежен и неизменен даже в тот момент, когда она пронесится над бушующим морем. Строфой ниже ее образ объединяется с образом *Венеры*, еще одним воплощением или олицетворением любви, пеннорожденной, принесенной в раковине к берегу Кипра беспокойными морскими волнами, контрастирующими с неуклонным и упорядоченным восхождением *Данте* к райским сферам. Эти же волны разбивались о побережье *Сума*, отдаленной местности, куда был отправлен в ссылку из столицы блистательный принц *Гэндзи*, герой классического японского романа XI в. «Гэндзи-моноготари» писательницы Мурасаки Сикибу. Штормовые волны в завершающих строках стихотворения превращаются в волны, выбросившие плот Одиссея на побережье страны Феаков. С точки зрения поэтической техники, *объединяющим образом* данного стихотворения выступают, по словам самого Паунда, «серо-голубые волны и образ волны», но в смысловом плане в этом качестве выступает архетипический образ *Божественной Любви*, принимающий самые разные формы и образы в зависимости от культуры³.

Объединяя в поэтическом произведении мифологические и литературные образы разных эпох и народов, Паунд находит за «масками Бога» некие универсальные образы, которые одновременно выступают основой и художественного и религиозного творчества, предвосхищая тем самым юнгианскую концепцию архетипа. Космос паундовской поэзии формирует определенная *совокупность архетипических универсальных образов*, проходящих сквозь тысячелетия истории человеческой культуры и существующих вне пространства и времени, где над озером Сирмио в Италии может возвышаться гора Фудзи-яма, а литературные образы сливаются с мифологическими мотивами, где путешествие Данте в потусторонний мир происходит одновременно со скитаниями Одиссея.

В процессе анализа паундовского творчества Э.Майнер особенно выделяет три художественные и интеллектуальные формы, играющие роль объединяющих образов в «Кантос». Именно с их помощью Паунд структурирует и синтезирует тот разнородный историко-культурный материал, который он использует в своих поэтических произведениях. Это, как пишет Э. Майнер, образы «нис-

³ *Miner E.* The Japanese Tradition in British and American Literature. N.J., 1958. P. 141–142.

хождения небесного посланца на землю», «сияния божественного света» и «золотой середины»⁴.

В «Канто LXXX» Паунду с помощью образа *небесного посланца* или *нисхождения небожителя* удается достичь абсолютного поэтического синтеза. В этом стихотворении объединены образы пьесы театра Но *Хагоромо*, повествующей о том, как рыбацк украл у *Небесной Девы*, сошедшей на Землю, чтобы искупаться в озере, одеяние из перьев (хагоромо), без которого она не может вернуться на небеса, а также образы *Благовещения*, миф о наказании Лунной Девой – *Дианой*, охотника *Актеона*, осмелившегося наблюдать за ее омовением.

Среди нас нет лжецов
 Произнесла лунная нимфа *immacolata*
 Верни мое одеяние, хагоромо.
 Оно облекало меня среди облаков
 Подобно локонам пеннорожденной Афродиты
 В их всежигающем пламени...
 Юный Дамас неистовствует до сих пор с конца года
 В Эфесе она печалилась о серебряных дел мастерах
 Являясь для них утешением
 Восседая между лунными рогами
 И в *Monte Gioiosa*
 В то время как одинокий жаворонок
 взлетает в *Allegre Cytherea*.

Э. Майнер объясняет основные образы и мотивы этого стихотворения так. Весь отрывок начинается с цитаты из пьесы театра Но «Хагоромо»: «Среди нас, бессмертных, нет лжецов», – говорит Небесная Дева и просит рыбака вернуть ей накидку из перьев хагоромо, а взамен она обещает ему станцевать небесный танец. Паунд называет Теннин, Небожительницу, «лунной нимфой», что по отношению к персонажу японской мифологии не совсем верно, но, должно быть, он одновременно имел в виду и Диану, богиню Луны, которая, подобно Теннин, совершила визит на Землю, и, так же как и Теннин, была застигнута врасплох во время купания несчастным Актеоном. Эпитет, закрепленный Паундом за Небесной Девой японской мифологии *immacolata*, отсылает к нисхождению Святого Духа к Деве Марии (правда, Паунд перепутал концепции Благовещения и Непорочности (англ. *Annunciation* и *Immaculation*). Упоминание о *пеннорожденной* отсылает к Афродите, уже названной в отрывке из «Канто LXXIV». Привязанность к серебряных дел мастерам привела ее с Кипра в Эфес, причем упоминание этого города обнаруживает отчетливые христианские коннотации, что делается очевидным из строки, описывающей нисхождение Утешителя. Отрывок заканчивается еще одной отсылкой к Киприде, Афродите пеннорожденной»⁵.

⁴ *Miner E.* The Japanese Tradition in British and American Literature. N.J., 1958. P. 145.

⁵ *Ibid.* P. 146.

Не менее значимой для творчества Паунда является метафора *Божественного Света*. В «Канто LXXIV» роль объединяющего образа играет световая символика, изливание сакрального света. Подобную роль этот образ играет и в четвертой «Канто», соединяясь с мифологическими мотивами античной и японской мифологии.

«Сюда! Сюда! Актеон!»
 Пятнистый олень среди деревьев;
 Золотится, золотится копна волос
 Густая, подобно спелой пшенице,
 Пламенеет, пламенеет в солнечном свете,
 Псы бросаются на Актеона.
 Неуверенный шаг, споткнуться о корни,
 Ворчит, бормочет старик Овидий:
 «Perghusa...омут...заводь...Gargaphia,
 Омут...заводь Salmacis».
 Пустые доспехи дрожат подобно крыльям молодого лебедя.
 Свет проливается подобно дождю, e lo soleilis plovil
 Прозрачная и стремительная вода
 Струится под коленями богов.
 Волна за волной, золотые отсветы на поверхности озера;
 Поток уносит белые лепестки.
 Сосны в Такасаго
 Растут вместе с соснами Исэ!
 Кружение воды над сияющим белым песком
 В устье ручья
 «Созерцайте Древо Просветления!»
 Густые ветви сосен, сияющие как священные лотосы
 Волна за волной
 Кружение воды, завитки водоворотов
 Под коленями богов.

По мнению Паунда, страдание современного человека бессмысленно и уродливо (см. особенно «Канто XIV и XV»), в то время как смерть Актеона являет собой подлинное величие. Актеон гибнет потому, что он увидел купающуюся богиню Диану обнаженной. В тот момент, когда в Салматинской заводи псы терзают Актеона, лучи света падают с небес, смешиваясь с прозрачными водами, в которых купается Диана, наполняя их золотым сиянием. Эта сцена соединяется с темой *Такасаго*, древней японской легенды и драмы театра Но, рассказывающей об идеальной супружеской любви. Сосны, растущие на побережье Такасаго, символизируют вечную любовь преданных друг другу супругов, объединяясь с образами сосен из комплекса храмов Исэ. Святилища в Исэ полны золотого сияния, исходящего от нимбов, окружающих священные цветы лотоса и головы буддийских божеств. (Однако здесь Паунд допускает грубую ошибку, так как святилища Исэ являются синтоистскими, а не буддийскими, а синто не допускает изображения богов, и статуи в синтоистских храмах отсутствуют.)⁶

⁶ *Miner E.* The Japanese Tradition in British and American Literature. N.J., 1958. P. 148.

ГИБЕЛЬ СТАРОГО В НОВОМ

Неприятие современности с ее пошлостью, прагматизмом, торжеством холодного расчета над благородными порывами души, роднят с творчеством Э. Паунда произведения англо-американского поэта **Т.С. Элиота**. В их поэзии можно обнаружить немало общих черт, в том числе и в обращении к мифу. В поэзии Т.С. Элиота стремление к синтезу модернистского поэтического языка и образов, и мотивов традиционных мифологий особенно явственно проявляется в поэмах «Бесплодная земля» (1922) («The Waste Land») и «Полые люди» (1925) («Hollow Men»).

«**Бесплодная земля**» посвящена духовному краху западной цивилизации. Поэтический текст этого произведения содержит в себе огромное количество скрытых и явных цитат из основополагающих текстов древних религиозно-философских традиций, классических произведений мировой и английской литературы. Элиот не только использует образы и мотивы мифологий Востока и Запада, но и выстраивает пространственно-временную структуру произведения путем воспроизведения категорий мифологического мышления. В «Бесплодной земле», по сути, подводит итог всей истории западной цивилизации «за одну минуту до двенадцати». Место действия – Англия 20-х годов XX в., время – перед Апокалипсисом и Страшным Судом. Элиот осмысливает историю Англии начала XX в., обращаясь к архетипическим образам мифа и мировой литературе. Эпиграф к поэме представляет собой цитату из «Сатирикона» Петрония Арбитра, он отсылает к мифу о Кумской Сивилле и Аполлоне и одновременно намекает на упадок европейской культуры. Миф гласит, что легендарная прорицательница выпросила у Аполлона столько лет жизни, сколько пылинок в ее пригоршне, забыв при этом попросить себе вечную юность. «А я собственными глазами видел Кумскую Сивиллу, сидящую в бутылке, – и когда мальчишки кричали ей: "Чего ты хочешь Сивилла?", – она отвечала: "Хочу умереть", – замечает поэт». Кумская Сивилла – это состарившаяся, одряхлевшая Европа, утратившая энергию юности, раздавленная грузом истории, мечтающая только об одном – об отдыхе, который приносит смерть. Первая часть поэмы называется «Похороны мертвеца», символически представляя настоящее западной культуры как похороны тех ценностей и идеалов, которые когда-то составляли ее сущность. Лирический герой наблюдает текущие по Лондонскому мосту нескончаемые толпы людей:

Город-Фантом
 В буром тумане зимнего утра
 По Лондонскому мосту текли нескончаемые вереницы –
 Никогда не думал, что смерть унесла уже столькоких...
 Изредка срывались вздохи –
 И каждый глядел себе под ноги.

В толпе я увидел знакомого, остановил и воскликнул:
«Стетсон!
Мы сражались вместе в битве при Милах!
В прошлом году ты закопал в саду мертвеца –
Дал ли он побеги? Будет ли нынче цвести?»⁷

В соответствии с авторским комментарием к поэме, образ нескончаемых верениц людей на Лондонском мосту и мысли лирического героя о смерти, уже унесшей такое огромное количество людей, напрямую отсылают к «Божественной Комедии» Данте, Песнь III:

...столь длинная спешила
Чреда людей, что верилось с трудом,
Ужели смерть столь многих поглотила.

Современный Лондон для Элиота – город-видение, преддверие *Aga*, где по Лондонскому мосту через *Темзу-Стикс* переправляются нескончаемые вереницы «полых людей». В толпе герой встречает своего однополчанина по *фронтам Первой мировой* Стетсона, но говорит ему *о битве при Милах*, в которой римляне уничтожили карфагенский флот. События, эпохи, люди, боги, герои и прорицатели помещаются автором в некое вечное Теперь, где морские сражения между британским и немецким флотом и битва почти двухтысячелетней давности при Милах, сливаются в циклическом времени Вечного Возвращения, представляя собой манифестации архетипической бойни, которая будет вестись, пока существует человечество.

Мотив Вечного Настоящего циклического времени мифа соединяется в поэме с образами утраты западной культурой тех духовных источников, которые питали ее в течение целого тысячелетия. Темза – это Стикс, но Стикс не античного мифа или «Божественной Комедии», а Стикс современный, «безжизненный канал», несущий на своей поверхности окурки, пивные бутылки, носовые платки и пустые обертки.

Река бездомна; суставами листва
Цепляется и валится на мокрый берег. Ветер
Молча метет гниющую землю. Исчезли нимфы.
О Темза, не шуми, пока я допою.
Река не сносит ни пустых бутылок, ни оберток,
Ни носовых платков, ни окурков, ни коробков,
Ни прочих причиндалов летней ночи. Исчезли нимфы.
И их дружки-бездельники, сынки дельцов из Сити,
Исчезли, не оставив даже адресов.
При водах женеvских сидел я и плакал...
Подкралась крыса по траве тихонько,
К земле прижавшись скользким животом,
А я удил в безжизненном канале
За газовым заводом в зимний вечер.
Я думал о погибели царей...

⁷ Здесь и далее отрывки из поэм «Бесплодная земля» и «Полые люди» даны в переводе С. Степанова.

Современный Апокалипсис в изображении Элиота лишен монументальности, величия и трагизма Откровения Иоанна Богослова или Дантова «Ада». Ад нашей эпохи – это даже не «баня с пауками» Достоевского, а загаженный и унылый индустриальный пейзаж современного мегаполиса. При этом если и в Откровении, и у Данте Суд вершится над страдающими и падшими душами, то в эпоху «бесплодной земли» судить некого, так как современное человечество представляет собой совокупность бездушных форм, полых марионеток, автоматов, действующих в соответствии с заводом механического ключа:

Мы полые люди
 Чучелолуди
 Чешем в затылке
 Увы! – солома у нас в голове.
 В наших гортанях
 Шепот и только
 Смысла нет в наших толках
 Словно ветер в иссохшей траве
 Вы не отведшие глаз
 На пути в другое Царство смерти
 Помяните при случае нас
 Не отчаянных душ –
 Мы лишь полые люди
 Чучелолуди.

В третьей части «Бесплодной земли» – «Огненная проповедь» – появляется слепой прорицатель Тиресий, один из ключевых образов данного произведения. По словам самого Элиота,

Тиресий, хотя он всего лишь сторонний наблюдатель, а не действующее лицо, является существенным персонажем в этой поэме: он объединяет собой всех остальных. Подобно тому, как одноглазый купец, продавец корицы, слит воедино с финикийским моряком, а последний почти неотличим от неаполитанского принца Фердинанда, точно также все женские персонажи представляют собой единую женщину, и оба эти пола объединяются Тиресием. То, что Тиресий видит, и является действительным содержанием поэмы⁸.

Образ Тиресия в общем плане поэтики «Бесплодной земли» выполняет те же функции, что и объединяющий образ у Э. Паунда. Тиресий существует вне времени и пространства, объединяя мир людей и царство мертвых, далекое прошлое и современность, мужчину и женщину:

В лиловый час, час разгибания спин,
 Когда мотор толпы на холостом ходу
 Ревет, подобно ждущему такси,
 Я, слепец Тиресий, пройдя стезей двойной,

⁸ Цит. по: Элиот Т.С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия / Пер. с англ. СПб., 1994. С. 425–426.

Старик с грудями женскими, зрю и реку:
В лиловый час пришествия домой
Уже открылась гавань моряку,
И машинистка дома за еду
Садится, прибрав остатки завтрака, консервы...

Далее следует описание любовного свидания машинистки и ее ухажера, мелкого клерка, доминантами которого выступают холодность, усталость и безразличие обоих партнеров. Тиресий, в своем странствии через эпохи, многократно наблюдал подобные сцены и, в силу своей двоякой андрогинной природы, неоднократно выступал их участником и с мужской, и с женской стороны.

И я, Тиресий, с дряблыми грудями,
Тут не пророчу, тут один финал –
Я сам гостей подобных принимал.

Здесь Элиот объединяет несколько очень важных для понимания поэмы смысловых составляющих. Во-первых, характерная для мифологии и литературы тема встречи Его и Ее, воспроизводящая в различные эпохи некий архетип каждый раз по-новому, но в то же время, повторяясь миллионы раз в круженье временных циклов. Но повторение архетипической ситуации в наше время, по Элиоту, обладает одной отличительной особенностью. Оно совершается на нисходящем витке цикла европейской истории, когда повторение сходно с механическим вращением грампластины. Свидание заканчивается, любовник уходит, и девушка с облегчением думает о том, что теперь она наконец-то может заняться собой.

Венчает все холодный поцелуй –
И он по темной лестнице уходит...
Уже едва ли думая о нем,
Она глядится в зеркало немного,
И мысль к ней приходит об одном:
«Все кончилось. И ладно. Слава Богу».
Когда девица во грехе падет
И в комнату свою одна вернется –
Рукою по прическе проведет
И модною пластинкою займется.

В оригинале: «she smooths her hair *with automatic hand* and puts a record on the gramophone.

Вплощаясь в разные эпохи, архетипические структуры облекаются в формы, которые придает им та или иная культура. По Элиоту, в современной культуре высокая трагедия, героизм и любовь прошлых эпох приобретают черты пошлого и убогого фарса:

И я, Тиресий, чувствовать имел
Все, что творится на таком диване;
Тиресий, что под Фивами сидел
И с тенями Аида брел в тумане.

Гниющую землю Англии оставили боги. «Исчезли нимфы». Обезбоженная, бесплодная, пустынная земля. В современном мире все священное мельчает, иссякает, истончается. Нимфы стали девушками легкого поведения, подружками на одну ночь. Ночь, самые глухие и темные часы, последние часы перед гибелью Европы.

HURRY UP PLEASE, IT IS TIME.
ПОТОРОПИТЕСЬ, ВРЕМЯ.

Слова библейских пророков о приближении «скончания времен» в наше время подменяются назойливым повторением штампованной фразы английских трактирщиков, выдворяющих публику перед тем, как закрыть пивную: «Hurry up please, it is time».

Три девы Рейна из оперы Вагнера «Гибель богов» (III, I) трансформируются в трех дочерей Темзы, рассказывающих о том, как они потеряли девственность:

Трамваи, пылица, грязь.
Хайбери родина. Ричмонд могила мне.
В Ричмонде я отдалась
Прямо в байдарке на дне». «В Мургейте я. Да сама виновата.
Кончил он и начал реветь.
Он больше не будет. А я-то...
Чего уж тут! О чем сожалеть?

Финальная часть поэмы – образы иссохшейся от недостатка влаги бесплодной земли:

Здесь нет воды лишь камни
Камни и нет воды и в песках дорога
Дорога ведущая в горы
В горы камней в коих нет воды
А была бы вода мы бы встали припали бы к ней
Но ни встать ни помыслить средь этих камней.

Но над бесплодной пустыней европейской культуры, в которой иссякла вода Жизни и Духа, должна вот-вот разразиться гроза:

Меж молний. Влагой дохнуло.
К дождю.
Ганг обмелел, и обвисшие листья
Ждали дождя, а тучи
Сгущались вдали над Гимавантом.
Джунгли присели в молчанье, как перед прыжком.
И тогда гром сказал
DA.

Согласно комментарию, заключительная часть поэмы «Что сказал гром», основывается на мотиве грома и очистительной грозы, отождествляемых с голосом индийского божества – творца мира Праджапати, трижды произносящего громовой звук DA – началь-

ный слог трех заветных слов: Datta, Dayadhvam, Damyata (давай, сострадай, властвуй собой – Упанишады, 5, 1). Один из крупнейших специалистов по сравнительному религиоведению и мифологии Джозеф Кэмпбелл, комментируя это место поэмы, пишет:

В «Бесплодной земле» Элиота гром и обещание обновленной жизни возникают уже в заключительной части: в части V «О чем сказал гром». И примечательно, что, так же как и в «Улисе» Джойса, здесь упоминаются бог Шива и его супруга Шакти (имеющая отношение к «пути левой руки»), т.е. вновь мы питаемся мудростью Индии:

Ганг пересох, и вялая листва
Ожидала дождя, а темные тучи
Уже собирались вдали, над Гимавантом.
Джунгли согнулись, сгорбившись в безмолвии.
И заговорил гром
ДА
Дата: что мы отдали?

Поэт, по-своему интерпретируя отрывок, ссылается на строки из Брихадараньяка упанишады о том, как бог Праджапати, «Отец Творения», когда его отпрыски, боги, люди и антибоги, попросили его сказать свое окончательное слово, произнес: «Да». И в этом звуке боги услышали слово дамьята, «обуздай себя», а люди услышали «датта», «отдавай»; а антибоги – даядхвам, «сострадай». Отрывок из Упанишад завершается словами: «То же самое повторяет божественный голос и здесь, произнося в громе: Да! Да! Да! Обуздай себя, отдай, сострадай. Согласно этим трем напутствиям и должен жить каждый: обуздывать себя, отдавать, сострадать»⁹.

Раскрывая заветные слова индийского божества, Элиот утверждает, что в современную эпоху бесплодной земли способность человека отдавать что-то по внутреннему побуждению ограничена лишь сферой секса, а способность к состраданию в нашем мире исчезла совершенно. Бесплодная земля должна погибнуть от воды, раствориться в междумирии пралайи, в океане первозданного водного Хаоса. Вода – символ смерти и небытия, но, в то же время чреватых новым рождением, творением нового мира. Концовка поэмы преисполнена надежды на позитивный исход, ее последние слова: Shantih shantih shantih – заключительные слова Упанишад, которые Элиот комментирует как «мир (покой), превосходящие всякое понимание»¹⁰.

В ПРЕДДВЕРИИ НОВОГО МИФА

Обращение к мифу и его образности ведущих поэтов, романистов и драматургов первой половины XX в., конечно, не было случайным. Рецепцию мифологических образов и структур деяте-

⁹ Кэмпбелл Дж. Маски Бога / Пер. с англ. М., 1997. Т.1: Созидательная мифология. С. 306.

¹⁰ Элиот Т.С. Указ. соч. С. 431.

лями западного искусства следует поместить в контекст попыток обретения западной культурой утраченной целостности и создания нового синтеза. Кроме того, требовал преодоления и кризис художественной формы, поэтического языка, утратившего способность отражать радикально изменившуюся реальность. По мнению Э. Паунда:

Языки сегодня, – имея в виду состояние современных западных языков, – тощи и стерильны, потому что мы все меньше вдумываемся в них. Мы вынуждены, ради быстроты и точности, приписывать каждому слову как можно более узкий смысл. <...> Последняя стадия разложения запечатлена в словаре. Только ученые и поэты мучительно нащупывают нити наших этимологий и, насколько в их силах, воссоздают нашу речь из забытых фрагментов¹¹.

Паунд полагал, что грамматика и синтаксис современных западных языков вырабатывались в основном средневековыми схоластами с их приверженностью формальной логике. В результате язык потерял непосредственную связь с жизнью, превратившись в систему застывших абстрактных терминов с фиксированным узким значением, утративших все богатство смысловых оттенков, присущих ранним языкам. Паунд утверждал, что тирания средневековой логики обусловила в западной культуре негативную идею уподобления структуры языка кирпичному заводу. На таком заводе слова подвергаются «обжигу» с помощью жестких единиц смысла или концептов. Далее они укладываются в ряды в соответствии с размером и потом на них наклеиваются ярлыки, определяющие их пригодность для будущего использования, состоящего в извлечении нескольких кирпичей, каждый из которых представляет собой конвенциональный ярлык и укладки из них некоей стены под названием «предложение» с использованием «известкового раствора» утвердительного глагола-связки *is* или отрицательного глагола-связки *is not*. Таким образом, мы можем получить такие превосходные и логически безупречные утверждения, как «самка бабуина не является конституционной ассамблеей».

В качестве примера оскудения западных языков под влиянием абстрактных логических концептов Паунд предлагает рассматривать «ряд вишневых деревьев». Из каждого объекта этого ряда мы продолжаем извлекать определенную совокупность абстрактных качеств, которую мы можем обозначить как *вишня* или *вишневость*. Далее мы создаем некую вторую таблицу, в которую помещаем *вишню* рядом со сходными по качеству цвета концептами: *вишня*, *роза*, *закат*, *ржавчина*, *фламинго*. Из этого ряда мы выделяем общее всем перечисленным словам качество, уже предельно выхолощенное и лишённое всякой жизненной силы и наклеиваем на него ярлык *красного* или *красности*. Мы можем продолжать громоздить

¹¹ *Малявин В.В.* Китайские импровизации Паунда // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1982. С. 249.

подобные пирамиды безжизненных абстракций до тех пор, пока не достигнем их вершины под названием *бытие*. Базисом подобной логической пирамиды будут *вещи*, но *вещи молчаливые*, не способные осознать самих себя до тех пор, пока они не пройдут через руки *строителей пирамид*.

Путь к преодолению кризиса поэтического языка лежит, по мнению Паунда, в сфере *идеограммы* и *мифического образа*. Они являются «изначальными метафорами», не утратившими непосредственной связи с реальными жизненными процессами и явлениями. Абстрагирование и разлагающий жизненную целостность анализ являются для Паунда основанием пирамиды современного языка. Нужно снова прорываться через «красное» к «розе», «ржавчине», «вишне». Абстрактность и рассудочность современного языка могут быть преодолены через обращение к изначальным метафорам, воплощенным в идеограмме и образах мифа. Рассуждения Паунда о единстве мифологического образа, метафоры и поэзии обнаруживают глубинную связь с самыми различными философскими и научными школами прошлого и современности. Еще Дж. Вико в «Основаниях новой науки об общей природе наций» писал о том, что «первые люди, как бы дети рода человеческого, неспособные образовать интеллигибельные родовые понятия вещей, естественно были вынуждены сочинять поэтические характеры, т.е. фантастические роды и универсалии, чтобы сводить к ним как к определенным образцам или идеальным портретам все отдельные виды, похожие каждый на свой род»¹².

И.М. Дьяконов во введении к книге «Мифологии Древнего мира», выражает точку зрения, сходную с той, которую отстаивал Вико. Он писал, что человек архаической культуры, пытаясь осмысливать окружающий мир, сталкивался в процессе интеллектуальных обобщений с серьезной трудностью, а именно, с отсутствием в языке достаточных средств для выражения общих понятий, и «был вынужден выражать общее через отдельное»¹³.

Паунд призывал современных западных поэтов и писателей уйти от языковых абстракций и вернуться к наглядному и конкретному образу, способному отразить динамику жизненных процессов. В отличие от утилитарных западных языков, в своем стремлении к максимальной точности специализирующих слово, сужающих спектр его значений, архаические и ряд современных восточных языков все еще сохраняют многозначность открывающих возможности смысловых и лингвистических синтезов.

По мнению И.М. Дьяконова, «выражение одними и теми же средствами отождествления, эпитета и сравнения делает возможным вместо абстрактных обобщений пользоваться обобщениями либо по типу метафоры (т.е. так, что одно явление сопоставлялось отождествлялось с другим, хотя с ним и не связанным, но обладаю-

¹² Цит. по: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 2-е изд. М., 1995. С. 14.

¹³ Дьяконов И.М. Введение // Мифологии Древнего мира. М., 1977. С. 9.

щим общим с ним признаком с целью выделения-обобщения именно этого признака), либо по принципу различных метонимий, т.е. подмены одного понятия другим, связанным с ним в каком-либо отношении, хотя и не обязательно по линии причинно-следственной связи»¹⁴.

Связь метафоры и мифологического образа подметил еще Вико. По словам Е.М. Мелетинского, «необыкновенно глубоко высказывания Вико о том, что каждая метафора или метонимия является по происхождению «маленьким мифом». Вико полагает, «что все тропы, <...> считавшиеся до сих пор хитроумными изобретениями писателей, были необходимым способом выражения всех первых поэтических наций и что при своем первом возникновении они обладали всем своим подлинным значением. Но так как вместе с развитием человеческого ума были найдены слова, обозначающие абстрактные формы или родовые понятия, обнимающие свои виды или соединяющие части их с целым, то такие способы выражения первых народов стали переносами»¹⁵.

Мифологический образ для Паунда – это культурная форма, посредством которой поэт осуществляет высший художественный синтез. Искусство и поэзия, по его мнению, связаны не с абстракциями и аналитическим разделением понятий, а с конкретными образами, отражающими глубинные связи и динамические процессы, существующие в мире. Мифологический образ важен для поэта потому, что он, по сути, является «изначальной метафорой», свободной от произвола и субъективных пристрастий автора. «Изначальные метафоры» – мифологические образы, по утверждению Паунда, действительны потому, что они следуют объективным линиям отношений в природе как таковой.

Использование мифологического образа позволяет поэту осуществлять как формальные, так и смысловые синтезы внутри произведения. Архетип, структура, репрезентирующая глубинные пласты человеческой души, проходя сквозь века и культуры, приобретает все новые и новые воплощения, формы и содержание. Основная работа поэта для Паунда – воскрешать «изначальные метафоры», вдохнуть новую жизнь в древние образы мифа, не позволяя им окаменеть. Поэт всего лишь осознанно выполняет ту творческую работу, которую древние народы делали бессознательно.

В принципе, той же концепции мифологического образа придерживался и Элиот. Мифологемы образуют стержневую, несущую структуру стихотворения или поэмы, «стягивающую» ее части в композиционное и смысловое целое. Конкретный Образ, способный оказывать воздействие сразу на нескольких уровнях восприятия, объединяющий рассудочное и эмоциональное, чувственное и духовное, единичное и предельно обобщенное.

¹⁴ Дьяконов И.М. Введение // Мифологии Древнего мира. М., 1977. С. 10.

¹⁵ Там же. С. 12.

Подводя некоторые итоги, следует заметить, что творческий проект Паунда и Элиота нельзя все же считать полностью удавшимся. В попытках прорваться сквозь застывшие рассудочные абстракции к самой жизни, на деле оба поэта еще больше от нее отдалились. Произведения Паунда и, особенно Элиота, переполненные скрытыми и явными цитатами из классической литературы Востока и Запада, древних религиозных и мифологических текстов, предполагают аудиторию высокообразованных читателей, для части которых тем не менее, например, значительная часть поэмы «Бесплодная земля», непонятна без специального комментария. Элиот осознал этот факт практически сразу после выхода поэмы в 1922 г., когда большая часть интеллектуально-элитарной читательской аудитории, на которую и ориентировался Элиот, создавая свое произведение, оказалась не в состоянии его понять без специальных «подсказок». Созданные Элиотом «Notes on the Waste Land» (Примечания к «Бесплодной Земле» – авторская дешифровка крайне усложненной символики произведения) во многих западных изданиях стали неотъемлемой частью самой поэмы.

Таким образом, использование мифологем в поэзии Паунда и Элиота привело к результатам, противоположным устремлениям обоих поэтов. Их творчество стало началом концептуальной поэзии, в котором концепция, идея, авторский комментарий зачастую оказываются важнее самого произведения. А в творчестве Элиота, объединяющего Восток и Запад, высокое и низкое, трагедии Шекспира, произведения Данте и популярные шлягеры начала 1920-х годов, Тиресия и мелких клерков и машинисток из Сити уже явно прослеживаются истоки постмодернизма.

А.Л. Топорков

ФИЛОСОФЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ О МИФЕ И ЗАПАДНЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЯХ МИФОЛОГИИ (по материалам журнала «Путь»)¹

Как известно, журнал «Путь» выходил в Париже с 1925 по 1940 г.; 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 и Б.П. Вышеславцев.

Журнал печатался в известном эмигрантском парижском издательстве «YMCA-PRESS». Многие статьи, опубликованные первоначально в «Пути», разрастались в книги, появлялись на свет в том же издательстве и распространялись в качестве приложения к журналу. Сам Н.А. Бердяев за годы редактирования «Пути» написал свои основные философские произведения, такие как «Философия свободного духа» (1927–1928, т. 1–2), «О назначении человека. Опыт парадоксальной этики» (1931), «Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения» (1934), «Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности» (1937), «О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии» (1939) и др.

На протяжении полутора десятилетий «Путь» оставался «ведущим теоретическим органом русской религиозно-философской мысли»². На его страницах публиковали свои статьи и рецензии такие философы, богословы и историки, как С.Н. Булгаков, Б.П. Вышеславцев, В.В. Зеньковский, И.А. Ильин, Л.П. Карсавин, А.В. Карташев, Н.О. Лосский, Г.П. Федотов, Г.В. Флоровский, С.Л. Франк, Л. Шестов и др. Н.А. Бердяев выступал как автор почти в каждом номере журнала, причем в некоторых номерах помещал даже по две-три публикации. Помимо статей, в «Пути» появлялись также рецензии на современную литературу историко-богословского и философского характера. Об обстоятельствах возникновения журнала Н.А. Бердяев вспоминал в 1935 г.:

¹ Работа подготовлена при финансовой поддержке РФФИ, проект № 08-06-00070а.

² *Гаврюшин Н.К.* Б.П. Вышеславцев и его «философия сердца» // Вопросы философии, 1990, № 4. С. 57. О журнале «Путь» см. также: *Абрамов А.И.* «Путь» (№ 1–61) – орган русской религиозной мысли при религиозно-философской академии в Париже // Путь. М., 1992. Кн. 1 (1–6); *Он же.* Путь // Русская философия: Словарь. М., 1995. С. 405–406.

После высылки за границу целой группы ученых и писателей осенью 1922 г. я вместе с С. Франком, Б. Вышеславцевым и др. основал в Берлине «Религиозно-философскую Академию», которая должна была быть продолжением духовных традиций «религиозно-философских обществ» и «Вольной Академии духовной культуры» в новой обстановке³.

В 1924 г. в связи с переездом Н.А. Бердяева и Б.П. Вышеславцева из Берлина Академия была перенесена в Париж. Решение об издании «Пути» было принято на съезде Христианского Союза молодых людей в Савойе в 1925 г. В 1935 г. Бердяев пишет:

Когда я обдумывал в качестве главного редактора характер возникающего журнала, мне, конечно, не приходило в голову, что «Путь» может иметь очень определенное, единое направление, скажем, «мое» направление. Для меня было ясно, что такой журнал может существовать лишь как широкое объединение наличных сил русской религиозной мысли и духовной культуры. <...> «Путь» давал место богословским работам, но не был специальным богословским журналом. Он был журналом духовной культуры. Он печатал и статьи, которые не являются в узком смысле конфессионально-православными⁴.

В редакционном предисловии к 1-му номеру «Пути» утверждалось, что «русская эмиграция призвана хранить преемственность русской духовной культуры и в меру сил своих способствовать ее творческому развитию»⁵. В качестве одной из задач журнала утверждался синтез христианства и современной интеллектуальности:

Народные массы отпадают от Христианской веры и от Церкви, проходят через поверхностное полупросвещение, через атеизм и нигилизм, интеллигенция же и высший слой культуры возвращается к Христианской вере и Церкви. Это меняет стиль Православия. Он перестает быть простецким, мужицким по преимуществу. Нужны ответы на более сложные умственные запросы, на более утонченную интеллектуальность. И мы хотели бы по мере сил отвечать этим запросам, повышению религиозной сознательности⁶.

На страницах «Пути» неоднократно звучит мысль о том, что «наука не враг религии, а только враг религиозных предрассудков»⁷. Особый интерес авторов журнала привлекают явления сверхчувственного опыта и проблема религиозного чуда. Закономерно в связи с этим и обращение к мифу как существенной части мистического опыта человечества.

³ Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» (К десятилетию «Пути») // Путь, 1935, № 49. С. 19.

⁴ Там же. С. 20.

⁵ Духовные задачи русской эмиграции (От редакции) // Путь, 1925, № 1. С. 5.

⁶ Там же. С. 8.

⁷ Гофштеттер И. В плену философско-теологической путаницы (О Розанове, Гегеле и Шестове) // Путь, 1931, № 28. С. 89–90.

Русские философы-эмигранты оказались во Франции, Германии, Чехии и других странах своего проживания в тесном контакте с современными течениями европейской мысли. Особый интерес, который представляют для современного исследователя мифологии материалы, опубликованные в «Пути» и других эмигрантских изданиях, обусловлен тем, что русские мыслители подвергли критическому анализу основные течения западной этнологии и социологии того времени (Дж. Фрэйзер, Э. Дюркгейм, Л. Леви-Брюль), а также выразили свое отношение к опытам философского осмысления мифологии и религии (А. Бергсон, М. Бубер, Э. Кассирер, З. Фрейд, М. Хайдеггер, М. Шелер, К.Г. Юнг, К. Ясперс). Можно заметить, что сам перечень имен, к которым обращались авторы «Пути», не является исчерпывающим. Так, например, на страницах журнала мы не встретим имен Л. Витгенштейна, Б. Рассела или Б. Малиновского. Зато едва ли не в каждом номере упоминаются идеи Э. Гуссерля, М. Шелера или М. Хайдеггера, чье творчество в той или иной степени созвучно идеям русской религиозной философии.

Труды таких философов XX в., как М. Хайдеггер, М. Бубер, К. Ясперс, были хорошо известны русским мыслителям 1920–1930-х годов, которые не только высказывали свое отношение к современным течениям европейской мысли, но и пытались интегрировать идеи духовно близких им мыслителей в контекст русской философской мысли.

Анализируя мифологическую проблематику на страницах журнала «Путь», современный исследователь сталкивается с определенными проблемами. С одной стороны, авторы журнала, несомненно, имели много общего друг с другом. Так или иначе все они связаны идейно с русской религиозной философией. Большинство из них эмигрировали из Советской России или были высланы из нее. У редакции журнала было четкое представление о его задачах и общем направлении, «случайных» материалов мы здесь практически не найдем. Это позволяет оценивать все тексты, опубликованные в журнале, в рамках определенного единства.

С другой стороны, существовали серьезные расхождения между взглядами отдельных авторов «Пути», о чем можно судить хотя бы по весьма критическим рецензиям, появившимся на страницах журнала, таким как рецензии Н.А. Бердяева на книгу Л. Шестова «На весах Иова» (1929, № 18)⁸ и на книгу Г. Флоровского «Пути русского богословия» (1937, № 53), рецензию В.В. Зеньковского на книгу Н.О. Лосского «Типы мировоззрений» (1932, № 32) и др. Таким образом, учитывая сходство во взглядах эмигрантских мыслителей, нельзя одновременно не видеть и расхождений между ними.

⁸ Здесь и далее ссылки на материалы, опубликованные в журнале «Путь», даются непосредственно в тексте с указанием года, номера журнала и страницы.

Основной жанр публикаций в журнале «Путь» – философские эссе; регулярно печатались также разного рода отклики на новую литературу, в том числе рецензии (более или менее развернутые), редакционные вступления, встречались периодически и такие жанры, как исследование конкретных символов фольклора или мифологии, путевые очерки и др. Журнал был открыт для внешнего мира, оперативно реагировал на новые интеллектуальные веяния.

ИЗ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ МИФА В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

Необходимо напомнить тот историко-философский контекст, в который попадают мифологические концепции 1920–1930-х годов. Проблема мифа занимала В.С. Соловьева, последователями которого были многие русские религиозные философы. Следует назвать прежде всего работы В.С. Соловьева «Мифологический процесс в древнем язычестве» (1873) и «Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки» (1890). В этих статьях уже намечены многие темы, которые позднее развивались С.Н. Булгаковым, Н.О. Лосским и др. В частности, принципиальный характер имело наблюдение В.С. Соловьева о синкретическом характере мышления первобытного человека, который «имел о духовном и вещественном мире, о богах, людях и животных – совсем не те односторонне-спиритуалистические или односторонне-материалистические понятия, которые и для нас стали привычными лишь в последние два или три века. Можно с полной уверенностью поручиться, что под «духом» первобытный человек разумел нечто иное, чем неделимого субъекта мышления, чувства и воли, а также и во внешней природе он видел совсем не совокупность протяженных и механически движимых тел»⁹. Вслед за Максом Мюллером В.С. Соловьев полагает, что первоначально не могло быть ни настоящего единобожия, ни настоящего многобожия:

Чувствовалось с самого начала единство чего-то божественного, обнимающего и проникающего весь мир, но это единство не приурочивалось постоянно и окончательно к какому-нибудь одному богу, а связывалось смотря по обстоятельствам то с тем, то с другим...¹⁰.

В основе религиозного сознания лежит «божественное всеединство», которое «не столько мыслилось, сколько чувствовалось» и при первой же попытке его объективировать «переходило в представление неба»¹¹. Позднее мы увидим прямую переключку между

⁹ Соловьев В.С. Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки // Соловьев В.С. Собр. соч. СПб., [1902]. Т. 6. С. 180.

¹⁰ Там же. С. 181.

¹¹ Там же. С. 182.

идеями В.С. Соловьева и статьями Н.О. Лосского, опубликованными на страницах журнала «Путь».

Размышлял о мифе и С.Н. Трубецкой, например в статье «Мнимое язычество или ложное христианство?»¹². Как справедливо отмечал Г. Флоровский в заметке, посвященной памяти С.Н. Трубецкого, «его интересовали начала и концы: рождение мысли из религиозности или из мифа и исход эллинского любомудрия» (1931, № 26, С. 121).

В 1910-е годы теорию мифа и проблему соотношения мифологии и религии, язычества и христианства активно разрабатывал С.Н. Булгаков. Им посвящены его статьи «Христианство и мифология» (1911), «Трансцендентальная проблема религии» (1914), «Искусство и теургия» (1916). В переработанном виде эти работы вошли в состав основного философского труда С.Н. Булгакова «Свет не вечерний: Созерцания и умозрения» (1917, переиздание – 1994). Для нашей темы особенно важно обширное введение к книге, озаглавленное «Природа религиозного сознания» (введение включает главы «Как возможна религия?», «Трансцендентное и имманентное», «Вера и чувство», «Религия и мораль», «Вера и догмат», «Природа мифа», «Религия и философия»). В 1920–1930-е годы С.Н. Булгаков переходит от философской проблематики к богословской. В своих многочисленных статьях, опубликованных в журнале «Путь», он уже не касается проблем мифа и мифологии. Однако в текстах других авторов мы находим идеи, близкие работам С.Н. Булгакова 1910-х годов. В частности, взгляд Н.А. Бердяева на соотношение языческих религий и христианства (статья «Наука о религии и христианская апологетика» в 6-м номере «Пути» за 1927 г.) весьма напоминает те идеи, которые ранее излагал С.Н. Булгаков в статье «Христианство и мифология» (1911).

Как известно, свой вклад в изучение мифа, первобытного мышления и ранних форм религии в 1920–1930-е годы внесли и русские ученые, оставшиеся в СССР. В частности, непосредственное отношение к нашей теме имеют книги А.Ф. Лосева «Очерки античного символизма и мифологии» (1930) и «Диалектика мифа» (1930). К темам мифа и мифологического мышления в 1920–1930-е годы систематически обращались также О.М. Фрейденберг и И.М. Франк-Каменецкий. Заслуживают также упоминания работы этнографов Л.Я. Штернберга и В.Г. Богораза.

Несомненно, что существуют разного рода переклички между авторами «Пути» и их современниками, остававшимися на родине. Так, например, обстоятельный критический разбор книги Э. Кассирера «Философия символических форм. Т. 2. Мифическая мысль» почти одновременно предприняли Н.О. Лосский¹³, И.М. Франк-Каменецкий¹⁴

¹² Трубецкой С.Н. Собр. соч. М., 1907. Т. 1.

¹³ Лосский Н.О. «Мифическое» и современное научное мышление // Путь, 1928, № 14. С. 31–55.

¹⁴ Франк-Каменецкий И. Первобытное мышление в свете яфетической теории и философии // Язык и литература. Л., 1929. Т. 3. С. 70–155.

и А.Ф. Лосев¹⁵. Во всех трех случаях авторы не просто анализируют идеи Э. Кассирера, но излагают свое видение проблемы первобытного мышления. В результате того, что одна из статей была опубликована в эмигрантском издании, а вторая почти семьдесят лет пролежала в рукописи, только недавно появилась возможность составить объективное представление о том, как был воспринят русскими учеными труд Э. Кассирера. Впрочем, оценить в целом мифологические концепции в отечественной науке 1920–1930-х годов можно будет только в результате целого ряда специальных исследований. Задача настоящего очерка намного скромнее – напомнить о тех публикациях, которые появились на страницах ведущего эмигрантского религиозно-философского журнала и мало учитывались до сих пор историками науки.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕМЫ В ЖУРНАЛЕ «ПУТЬ»

На страницах «Пути» обсуждались такие проблемы, как исторические судьбы христианства, соотношение христианских и языческих символов и представлений, соотношение науки о религии и христианской апологетики¹⁶. Ниже мы остановимся главным образом на содержании статьи Н.А. Бердяева «Наука о религии и христианская апологетика», так как она содержит оценку трудов Э. Дюркгейма и Л. Леви-Брюля.

О соотношении религии и магии писали Дм. Ременко в статье «Религиозное обоснование чуда» (1929, № 18) и Н.О. Лосский в статье «Магия и христианский культ» (1932, № 36).

Вопросам о сущности мифа и характере мифологического мышления в его отличии от мышления позитивистски-научного посвящены публикации «Неокантианская философия мифологии» С.Л. Франка (1926, № 4. С. 190–191), «„Мифическое“ и современное научное мышление» Н.О. Лосского (1928, № 14. С. 31–55) и «Миф и истина (К метафизике познания)» Л. Шестова (1936, № 50. С. 58–65). Тексты С.Л. Франка и Л. Шестова представляют собой рецензии соответственно на книги Э. Кассирера «Философия символических форм. Т. 2. Мифическая мысль» и Л. Леви-Брюля

¹⁵ Лосев А. Теория мифического мышления у Э. Кассирера // Символ. Париж. 1993. Кн. 30. С. 311–336. Статья написана в 1926–1927 гг.

¹⁶ Карсавин А. Апологетический этюд // Путь. 1926, № 3, С. 29–45 (перепечатано в: Карсавин А.П. Малые сочинения. СПб., 1994); Франк С. Религия и наука в современном сознании // Путь, 1926, № 4; Бердяев Н. Наука о религии и христианская апологетика // Путь, 1927, № 6; Флоровский Г. Спор о немецком идеализме // Путь, 1930, № 25; Бердяев Н. Два понимания христианства (к спорам о старом и новом в христианстве) // Путь. 1932. № 36; Кассиан (Безобразов), архимандрит. Новый Завет в наше время (история и богословие) // Путь, 1938, № 55.

«Примитивная мифология», а статья Н.О. Лосского – критический разбор того же труда Э. Кассирера.

На страницах «Пути» нашли себе место статьи, посвященные религиозно-мифологической символике гор¹⁷ и человеческого сердца¹⁸, сравнительный этюд о мифах творения в японской и ветхозаветной мифологии¹⁹ и даже этнографический очерк об африканских верованиях²⁰. Поискам астрологической и алхимической символики Евангелий посвящены статьи А. Салтыкова «О космическом ритме Евангелий» (1933, № 37) и «Об алхимических элементах религиозного предания» (1934, № 45). Впрочем, эти статьи имеют теософский оттенок и в целом не характерны для направления журнала. Исследование древнегреческих культов предпринято в историко-философском этюде Н.С. Арсеньева «Пессимизм и мистика в древней Греции» (1926, № 4, № 5).

Свое осмысление русского варианта православия предложил А.В. Карташев в статьях «Влияние церкви на русскую культуру» (1928, № 9) и «Русское христианство» (1936, № 51). Вторая из этих статей вызвала полемический отклик М. Лот-Бородиной (1937, № 52). Представляет также интерес рецензия Н.О. Лосского на книгу Б. Ясиновского «Восточное христианство и Россия» (1936, № 51).

К историософским идеям о происхождении власти обращались Н.Н. Алексеев и Б.П. Вышеславцев. По мнению Н.Н. Алексеева, основанному на исследованиях Дж. Фрэзера, «первоначальная монархия произошла из первобытной магии и первыми земными владыками были первобытный кудесник и маг»²¹. Идею о том, что абсолютизм власти – языческая концепция, противоположная древнееврейскому и христианскому мирозерцанию, позднее развил Б.П. Вышеславцев в статье «Проблема власти» (1934, № 42. С. 9).

Статья Г.П. Федотова «Мать земля. К религиозной космологии русского народа» (1935, № 46), написанная на материале русских духовных стихов, – единственное прямое обращение к фольклорным текстам на страницах «Пути». Статья вошла в качестве главы

¹⁷ Салтыков А. Гора в Библии // Путь, 1931, № 30.

¹⁸ Вышеславцев Б. Значение сердца в религии // Путь, 1925, № 1. На ту же тему автором написана позднее небольшая книжка «Сердце в христианской и индийской мистике» (1929); она перепечатана в «Вопросах философии» (1990, № 4). Современную оценку концепции «сердца» у Б.П. Вышеславцева см. здесь же в статье Н.К. Гаврюшина.

¹⁹ Вановский А. Мифология Кодзики и Библия // Путь, 1934, № 42.

²⁰ Ильницкий С. У истоков веры (Из дагомейских впечатлений) // Путь. 1935. № 46.

²¹ Алексеев Н. Христианство и идея монархии // Путь, 1927, № 6. С. 15.

в книгу Г.П. Федотова «Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам)» (Париж, 1935, переиздано – 1991)²².

Н.А. Бердяев в своих работах дореволюционного периода неоднократно обращался к мифологеме Матери-земли, усматривая в ней ключ к постижению русского национального характера²³. На страницах «Пути» Н.А. Бердяев не разрабатывает специально эту тему, однако дважды касается ее в своих рецензиях. В отзыве на книгу С.Н. Булгакова философ останавливается на осмыслении образа Богородицы в западном и восточном христианстве и замечает в связи с этим:

В русском благочестии, восходящем к древним языческим истокам, есть уклон к переживанию культа Божьей Матери, как культа космического, заслоняющего собой образ Христа²⁴.

Скрытую полемику с подобными высказываниями Н.А. Бердяева можно усмотреть в статье А.В. Карташева «Русское христианство»; известный историк церкви отмечает, что называть наше православие религией Божьей Матери, а не религией Христа «неточно и в глубине совсем неверно» (1936, № 51. С. 29).

В рецензии на книгу Кейзерлинга «Южноамериканские размышления» (1932) Н.А. Бердяев сравнивает мифологему земли в России и в Южной Америке:

Русскому народу всегда была свойственна теллурическая мистика, мистическая связь с землей. Но земля в сознании русского народа не есть эти темные и жуткие *lasfonds*, не есть царство змей и пресмыкающихся, не есть тот ужас, который открывается в девственных лесах Аргентины и Бразилии. Земля пронизана духом, она есть мать заступница и кормилица, она незаметно сливается с образом Божьей Матери. Но русская земля не есть истоки мира и человека, не есть примордиальная земля. То, что Кейзерлинг видит в Южной Америке, более первично и изначально» (1932, № 36. С. 91).

АВТОРЫ «ПУТИ» О ЕВРОПЕЙСКИХ МЫСЛИТЕЛЯХ И УЧЕНЫХ

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. откры-

²² Оценку книги с современных позиций см.: *Никитина С.Е.* «Стихи духовные» Г. Федотова и русские духовные стихи // *Федотов Г.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.

²³ См. особенно книгу Н.А. Бердяева «Судьба России» (1916), главы «Душа России» и «О «вечно-бабьем» в русской душе».

²⁴ *Бердяев Н.А.* О Софиологии // *Путь.* 1929, № 18, С. 98.

вают укорененность мифа в бессознательных пластах человеческой психики, выявляют его социальные функции. Более того, само философствование приобретает подчас черты своеобразного мифотворчества.

Проблема мифа волновала многих европейских мыслителей первой половины XX в., таких как М. Хайдеггер, М. Бубер, Э. Кассирер, А. Бергсон. Идеи этих мыслителей неизменно привлекали русских религиозных философов. С обстоятельными статьями о Мартине Бубере (1933, № 39)²⁵ и К. Ясперсе в «Пути» выступил Л. Шестов (1937, № 54). Н.Н. Алексеев в статье «Об идее философии и ее общественной миссии» сопоставил философию Бердяева с идеями М. Хайдеггера и К. Ясперса (1934, № 44). А сам Н.А. Бердяев выразил свое отношение к названным философам в ответе Н.Н. Алексееву (Там же. С. 44–49).

С.Л. Франк предложил в «Пути» критический анализ современных психоаналитических концепций, в том числе отозвался о книге З. Фрейда «Будущее одной иллюзии» и о работах К.Г. Юнга (1930, № 25). Ранее он написал ряд рецензий на современные издания по истории религии. Особого упоминания заслуживает рецензия на книгу Э. Дакэ «Первобытный мир, сказания и человечество» (1924), озаглавленная «Древние сказания о судьбе человека» (1928, № 9). С.Л. Франк сочувственно отмечает, в частности, мысль автора о том, что «в памяти человечества сохранилось воспоминание не только о начальной эпохе человеческой истории в обычном смысле, но и о заре и детстве мирового бытия вообще, и <...> это воспоминание, при всех позднейших искажающих наслоениях хранится в древних сказаниях и мифах» (Там же. С. 92). По наблюдениям С.Л. Франка, Э. Дакэ осмысляет миф как память человечества в двух смыслах:

как память в смысле сохраняемого преданием воспоминания об эмпирическом прошлом человечества и как «память» в платоновском смысле обнаружения в человеческом сознании дара проникновения в метафизические глубины, некогда близкие духу человечества, а позднее им утраченные (Там же. С. 91).

Важные соображения высказывает также С.Л. Франк в рецензии на следующую книгу Э. Дакэ «Жизнь как символ. Метафизика теории развития» (1924). Он пишет, например, о том, что «в лице мифов и сказок о животных, культа животных и тотемизма, человек сознает свое таинственное родство и исконную связь с животным миром; тотемизм есть как бы "первобытный дарвинизм", интуитивно осознанный и потому более верный, чем современный научный дарвинизм» (1929, № 15. С. 130).

Б.П. Вышеславцев опубликовал рецензии на работы К.Г. Юнга, Ш. Бодуэна и других психоаналитиков (1930, № 20; № 21; № 22). Он

²⁵ Статья Л. Шестова «Мартин Бубер» перепечатана в приложении к: Бубер М. Два образа веры. М., 1995.

неоднократно ссылается на К.Г. Юнга (и, в частности, на его теорию мифа) и в своих оригинальных работах (см. ниже).

Наиболее критических отзывов в «Пути» удостоилось так называемое «астрально-мифологическое» направление, ярким представителем которого являлся А. Древец²⁶. Как отмечал С. Безобразов, «под пером Древца евангельская история сполна растворилась в потоке религиозно-исторических образов и оказалась лишённую всякой достоверности. Этим путем идет и антихристианская полемика Советской России»²⁷.

Критический пафос авторов «Пути» был направлен главным образом против позитивистских тенденций современной западной науки, а не против марксистского подхода к религии, ибо сам «экономический материализм» осмыслялся ими как своего рода мифология и как таковая заслуживал не столько отрицания, сколько феноменологического анализа.

ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ НАУКИ И РЕЛИГИИ

Парадоксальным образом православные мыслители первой половины XX в. усматривали в языческой мифологии и первобытном мышлении черты, родственные своему мировосприятию. Как справедливо отмечает В.Н. Акулинин, им прежде всего «импонировала синкретичность мифа»:

Первоначальная слитность, нерасчлененность – вот идеал, к которому должна вернуться религия, на другом, правда, уровне (на уровне теософии, теургии, теофании). При этом сторонники «положительного всеединства» акцентировали тот факт, что в религиозном процессе происходила адаптация мифа, и этот процесс сопровождался его сакрализацией; бытие представало в двух планах – сакральном и обыденном. Они отталкивались от данного положения, и должный ход последующего развития религии представлялся им обратным, так как требования интегративности предписывали формировать такой идеал религиозного мироотношения, при котором вся мировая совокупность предстанет как абсолютно единая, всеединая²⁸.

Религиозные мыслители отмечали, что миф не знает различия между естественным и сверхъестественным, он оперирует не отчужденными понятиями, а самими реальностями²⁹.

²⁶ Салтыков А. О космическом ритме Евангелий // Путь, 1933, № 37. С. 77.

²⁷ Кассиан (Безобразов), архимандрит. Новый Завет в наше время (история и богословие) // Путь, 1938, № 55. С. 7.

²⁸ Акулинин В.Н. Философия всеединства: От В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому. Новосибирск, 1990. С. 61.

²⁹ Там же.

Русским философам был также важен «прагматический, практически-преобразовательный аспект мифа, полнее всего выражающийся в культе, ритуале»³⁰. Прагматизм мифа, осмысляемый как его действенная и практическая направленность, создавал «прецедент *активного* религиозного мироотношения» и позволял «прямо соотнести миф с религиозной философией»³¹.

Особое значение авторы «Пути» придавали различным формам религиозного опыта (в том числе мистике и оккультизму). Они последовательно выступали против всяких форм редукционизма и исторического релятивизма, полагая, что вера должна быть исследована как специфический феномен и не сводима к «бессознательному», внешним условиям человеческого существования или чему бы то ни было другому. Характерно, что С.Л. Франк сближал друг с другом фрейдизм и «экономический материализм», видя в том и другом различные проявления редукционизма (1930, № 25. С. 34).

Для русской религиозной философии характерно стремление интегрировать миф в систему философского знания. Впрочем, как отмечает В.Н. Акулинин, «говоря о мифологичности философии всеединства, необходимо иметь в виду, что речь идет не о мифе как таковом, но лишь об адаптации мифа, о его "особом толковании", хотя философы всеединства и сознательно стремились к утверждению первоначального мифа, не адаптированного последующей культурной традицией»³². Утверждая, что в основе философствования всегда лежит «метафизическая предпосылка, представляющая собой лишь выражение интуитивного мироощущения», С.Н. Булгаков полагал:

Философию можно назвать критической или идеологической мифологией и излагать историю философии не только как историю саморазвития понятия (по Гегелю), но и как историю религиозного самосознания³³.

В своей статье о Вл. Соловьеве Н.О. Лосский противопоставляет типы философствования, характерные для русской и западноевропейской традиции:

Духовные основы бытия исследует также и современная западноевропейская философия, выросшая на почве кантианства, нео-фихтеанства и нео-гегелианства. Она также обозначает их термином логос; однако в ее понимании логос есть совокупность отвлеченно-идеальных начал, математических принципов, категориальных форм и т.п., лежащих в основе мира, а веру в Логос, как живого личного бога, воплотившегося в человеке Иисусе Христе, она считает мифом. Наоборот, русская философия в лице

³⁰ Акулинин В.Н. Философия всеединства: От В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому. Новосибирск, 1990. С. 62.

³¹ Там же. С. 62.

³² Там же. С. 66–67.

³³ Булгаков С.Н. Трансцендентальная проблема религии // Вопросы философии и психологии. 1914. Кн. 125 (V). С. 766.

Вл. Соловьева и его преемников особенно дорожит учением о *конкретно-идеальных* живых началах (таких, как личный живой Логос, София, Адам кадмон и всякий индивидуальный человеческий дух) и учением о воплощении их. В самом деле, *отвлеченно-идеальные* начала сами по себе не способны определять и объединять мир; оформление бытия согласно отвлеченным идеям способны осуществлять лишь живые деятели, конкретно-идеальные начала <...> личности, действующие сообразно идеальным формам³⁴.

В рецензиях, опубликованных в «Пути», особое внимание уделяется мифу как средству философского познания. Так, например, излагая взгляды Л. Шестова, Н.А. Бердяев замечает: «Богопознание невозможно через понятие, оно возможно только через мифы»³⁵. В своей рецензии на книги М. Бубера Н.А. Бердяев также констатирует, что Бубер «хочет обосновать свое религиозное мышление на мифе. <...> Еврейский модернизм Мартина Бубера во всем противоположен еврейскому модернизму Германа Когена, который хотел очистить религию от мифа и подчинить откровение кантовскому идеализму, т.е. в конце концов проповедует “религию в пределах разума”» (1933, № 38. С. 87).

Подобную тягу к мифотворчеству авторы «Пути» отмечают не только в современной философии, но и в литературе и изобразительном искусстве. Так, например, В.В. Вейдле пишет о европейских художниках и поэтах, стремящихся к опрощению и сельской жизни в духе Ж.-Ж. Руссо:

И все они не только народное здесь находят, то самое, что на трезвом языке науки называется *mentalité primitive* у Леви Брюля или *primitive Gemeinschaftskultur* у Ганса Наумана, не только «возвращаются к земле», но и прорываются к тайной, всего более недостающей им стихии, ощущение которой заставило называть их новый реализм магическим или мистическим, хотя точнее его было бы назвать реализмом мифа³⁶.

На страницах «Пути» христианство рассматривается не как одна из религий наряду с другими, но как высшая, откровенная религия, а все остальные (в том числе и языческие) лишь как фазы «мифологического процесса», конечной точкой которого является историческое христианство. Эти идеи, апеллируя к «Философии мифологии и откровения» Шеллинга, развивал в 1910-е годы С.Н. Булгаков³⁷. Исходя из этого и решается проблема соотношения религии и науки, которую, по мысли Л.П. Карсавина, нужно строить «на религиозном учении, оправдывать и поверять ее ре-

³⁴ Лосский Н.О. Вл. Соловьев и его преемники в русской религиозной философии. I. Вл. Соловьев // Путь, 1926, № 2. С. 23–24.

³⁵ Бердяев Н.А. Древо жизни и древо познания // Путь, 1929, № 18. С. 91.

³⁶ Вейдле В. Возрождение чудесного // Путь, 1935, № 48. С. 54.

³⁷ Булгаков С.Н. Христианство и мифология // Русская мысль. 1911. Кн. 8. 2-я паг. С. 125–127.

лигиозною Истиною»³⁸. Естественно, что согласиться с такой постановкой вопроса светскому человеку трудно: в конечном счете она может привести к церковной цензуре или автоцензуре самого исследователя, а это вряд ли намного лучше, чем цензура политическая.

Различным аспектам соотношения религии и религиоведения посвящена статья Н.А. Бердяева «Наука о религии и христианская апологетика» (1927, № 6). «Основным, принципиальным вопросом, который стоит перед наукой о религии», по мнению философа, «является вопрос: есть ли религия некая первичная качественная реальность или эпифеномен каких-то других, не религиозных процессов, закономерная иллюзия или ошибка сознания?» (Там же. С. 53). Автор стоит на христианских позициях, однако полагает, что «мы не должны бояться свободы исследования и критики. Всякие внешние ограничения этой свободы, которые характерны для прошлого христианства, недостойны и порождают последствия прямо противоположенные. <...> И вот тут прежде всего необходимо установить, что плодотворно будет то исследование, которое признает реальность своего предмета» (Там же. С. 54). Необходимой предпосылкой для исследования религиозных явлений Н.А. Бердяев считает «чуткость к религиозной жизни человечества, сочувствие ей» (Там же. С. 55). «...Объективная философия должна признать, что религиозность познающего субъекта, его причастность религиозному опыту благоприятны для познания религиозного объекта. И она должна признать, что своеобразное качество религиозного переживания божественного предшествует тотемизму, фетишизму и пр., т.е. что есть религиозное а priori» (Там же. С. 55–56). Н.А. Бердяев отстаивает реальность мифа и мифотворческого процесса:

Большим достижением науки о религии было установление положения, что в *религиозном коллективе происходит мифотворческий процесс*. Это есть положительное завоевание и истории дохристианских религий и истории религии христианской. Мифотворческий процесс происходил и в первобытном клане, поклонявшемся тотему, и в христианской общине. Это объективное научное положение отнюдь не предрешает вопроса о том, связано ли мифотворчество с реальностями или оно иллюзорно, нереально. Я думаю, что философия религии должна прежде всего признать, что миф есть реальность, что мифологическое мышление более соприкасается с бытием, чем мышление через понятие. Наука не имеет никаких оснований и прав признать миф выдумкой, противоположной реальности (Там же. С. 64).

Основной недостаток современной истории религии Н.А. Бердяев усматривает в ее релятивизме:

С научным исследованием религии произошло удивительное явление. Религиозную жизнь начали научно исследовать после того, как переста-

³⁸ Карсавин А.П. Малые сочинения. С. 379.

ли верить в ее реальность. Наука о религии не верит в реальность своего предмета, она его считает иллюзорным. Исследователи религиозного опыта человечества в XIX и XX вв. не верят в относимость его к реальному бытию, в его подлинность. Задачей науки о религии оказывается исследование причин возникновения религиозных иллюзий, самообманов человека. Правда, ученые XIX и XX вв. не думают уже, как думали «просветители» XVIII в., что религию выдумали жрецы для корыстных целей, не думают настоящие ученые и того, что «религия есть опиум для народа». Представители науки о религии готовы даже признать, что религиозные иллюзии были очень плодотворны и играли положительную социальную роль в истории народов, что мифотворческий процесс помогал жить и способствовал духовному развитию. Но все-таки историки религии – принципиальные релятивисты, делали свое дело отрицательной апологетики, они совершали «разоблачение» и открывали бездну пустоты в истории человеческого духа. Раньше наивно думали, что человечество жило реальной, подлинной духовной жизнью. Потом стали думать, что духовная жизнь человечества иллюзорна, что она есть не первореальность, а эпифеномен, отражение каких-то жизненных процессов, качественно отличных от духовности. Пределом такого рода разоблачения, низвергающего духовную жизнь человечества в бездну пустоты, является теория экономического материализма (Там же).

С этих позиций Н.А. Бердяев оценивает французскую социологическую школу в лице ее крупнейших представителей – Э. Дюркгейма и Л. Леви-Брюля. Философ отмечает:

Некоторых историков религии беспокоит вопрос о совершенной нереальности, призрачности предмета их исследований. Так, Дюркгейм оканчивает свою примечательную и ценную книгу, посвященную исследованию элементарных форм религиозной жизни, выражением такого рода беспокойства. Неужели никакая реальность не соответствует религиозным верованиям и представлениям, неужели за всем этим скрывается лишь пустота? В качестве социолога не только по специальности, но и по миросозерцанию (социология для него заменила теологию), он признает такой первореальностью, которая почитается в религиозных верованиях, в тотемистическом культе, – общество. От общества зависит жизнь людей, оно источник питания, источник силы, оно несет свою благодать людям. Индивидуум должен подчиниться обществу, признать его священным. Без этого жизнь человеческого рода не может развиваться. И Дюркгейм как будто не замечает, что при этом предмет науки о религии остается не реальным, он есть лишь эпифеномен жизни общества, и что вся эта концепция в принципе тождественна экономическому материализму (Там же. С. 53–54).

Н.А. Бердяев полагает, что от «науки о религии периода отрицательной критики» ускользала «тайна внутренней религиозной жизни». Хотя миросозерцание Леви-Брюля, по мнению русского философа, и «стоит много ниже исследуемого им миросозерцания дикарей», заслуга французского ученого все же «в том, что он понял непонятность и чуждость умственной настроенности доцивилизованных современному логически-рационалистическому сознанию, чего не понимали Тэйлор и Фразер. Леви-Брюль считает умствен-

ную настроенность дикарей в корне мистической и основанной на *loi de participation*, т.е. на соучастии в предмете, на приобщении к нему» (Там же. С. 54).

Бердяев пытается примирить новейшие исследования в области религии и мифологии и свою философскую систему, ассимилировав первые ко второй. В статье «Два понимания христианства (к спорам о старом и новом в христианстве)» от отмечает:

Когда я читал последнюю книгу Бергсона «*Les deux sources de la morale et de la religion*»³⁹, то был поражен сходством того, что он говорит о двух источниках морали и религии с тем, что я говорил в своей книге «О назначении человека». <...> Бесспорно религия имеет два источника – социальный, или, как я говорил в своей книге, социальную обыденность и откровение, оригинальную интуицию, в которой происходит прикосновение к тайне бытия. <...> Тут есть частичная правда у Маркса, у Дюркгейма, у Леви-Брюля и социологической школы, а также у Фрейда и Юнга и школы психоаналитической (1932, № 36. С. 19).

Развернутую характеристику теоретической концепции Л. Леви-Брюля дает Л. Шестов в заметке «Миф и истина (К метафизике познания)». Заметка написана как рецензия на книгу Леви-Брюля «Примитивная мифология», которая, как отмечает Л. Шестов, «является как бы итогом целого ряда работ о жизни первобытных народов, выпущенных тем же автором и печатавшихся в течение многих лет» (1936, № 50. С. 58). Л. Шестов считает заблуждением распространенное мнение о том, что исследования Леви-Брюля относятся к узкой области социологии, а сам ученый «только верный, хотя и вполне самостоятельный и очень одаренный ученик знаменитого Дюркгейма»:

Последний том это недоразумение окончательно рассеивает. Леви-Брюль ставит себе чисто философские задачи и при том самые широкие, не страшась даже подойти к проблеме, которую философия, после Канта, особенно тщательно обходила – к метафизике познания. <...> Больше того – теперь видно, что все шесть огромных томов, написанных Леви-Брюлем на тему о душевной жизни первобытных народов – главным, если не исключительным образом подготавливали читателя к той постановке проблематики познания, выражением которой является последний том (Там же. С. 58).

Л. Шестов делает краткий обзор метафизической проблематики у Канта и в последующей философской традиции и резюмирует:

И вот Леви-Брюль <...> решается, вопреки всем философским традициям, на которых он и сам вырос и воспитался, противопоставить познанию миф, как источник истины. И при том, миф не культурных народов, привычный нам всем, приспособившийся к нам или приспособивший нас к себе и потому в каком-то смысле приемлемый, а миф наиболее перво-

³⁹ Русский перевод: Бергсон А. Два источника морали и религии. М., 1994.

бытных людей – народов Австралии и Новой Гвинеи. И не только потому, что он <...> лучше поддается изучению, но еще потому, что чем первобытнее народы, чем дальше от наших навыков мышлений, тем больше возможности проверить на его мышлении законность притязаний, сделанных на основании нашего опыта обобщений об основных принципах и источниках истины (Там же. С. 59).

Вслед за Леви-Брюлем Л. Шестов пишет о таких свойствах первобытного мышления, как равнодушие к противоречиям и отсутствию интереса к общим понятиям:

Леви-Брюль энергично возражает Вирцу, который, следуя Тайлору и его школе, объяснявшим непоследовательность и противоречие в представлениях первобытных людей слабостью их умственных способностей, считает, что только поэтому в их душе находит себе место наряду с действительным и естественным миром и «мир воображаемый» – сверхъестественный и что их убеждение в существовании сверхъестественного мира является результатом плохо продуманных и необоснованных суждений. <...> Гипотеза Тайлора, по мнению Леви-Брюля, произвольна и держится только уверенностью, что мы вправе приписать ориентацию нашего мышления папуасам или австралийцам (Там же. С. 59–60).

Л. Шестов сочувственно цитирует слова Леви-Брюля о том, что в глазах первобытных людей воображаемый мир «даже более реален, чем мир повседневного и обыкновенного опыта. *Он тоже является объектом опыта.* Но этот опыт есть опыт сверхъестественный и потому имеет высшее значение. <...> Там, где усматривается операция разумения, я констатирую чувство, иными словами опыт, очень отчетливо характеризуемый действием *аффективной категории сверхъестественного*» (Там же). Далее Шестов отмечает:

В этом «опыте» или, как в других местах выражается Леви-Брюль, в этих «непосредственных данных сознания» примитивных людей приходится, как это ни претит всем нашим умственным навыкам, искать источник и рождение мифа, заполняющего собой духовную жизнь первобытных людей. То, что нам кажется пределом безумия, величайшей нелепостью – в том первобытные люди видят истинную реальность, реальность *par exelence* (Там же).

Излагая вслед за французским ученым поверья папуасов маринд-аним, Л. Шестов констатирует, что «необычное с неотразимой силой влечет их к себе – и влечет именно как сверхъестественное, которое не подлежит объяснению, не должно быть объяснимо, т.е. сведено к естественному, – как к тому стремится человек нашей культуры (Там же. С. 61).

Л. Шестов сочувственно излагает мысли Леви-Брюля о происхождении тотемизма и возникновении мифов:

«Примитивным людям» не приходится искать объяснения поразивших их фактов, объяснение «у них заранее готово, если не в подробностях, то в принципе» (Там же).

В своей мистической ориентированности они всегда готовы признать за видимыми предметами и фактами нашего мира силы невидимые.

Вторжение этих сил они чувствуют каждый раз, когда что-либо необычайное или странное их поражает. В их глазах сверхприродное облекает, проникает и поддерживает природное. Отсюда текучесть природы. Мифы не объясняют ее, они ее только отражают. Она, эта сверхприрода, и дает содержание мифам, столь смущающим наш ум (Там же).

В «текучести природы» Леви-Брюль и вслед за ним Л. Шестов усматривают одну из характерных особенностей мировосприятия первобытных народов: в каждый момент любое живое существо может облечься в любую новую форму:

В мифе, как и в фольклоре, которому посвящена значительная часть второй половины книги Леви-Брюля и который, как он правильно замечает, совершенно невозможно отделить от мифа, его порождающего, бесконечно много рассказано о таких превращениях (Там же).

Л. Шестов одобряет и то, что Леви-Брюль повсюду «усматривает и с предельной убедительностью показывает нам, какое огромное, исключительное значение имеет миф в существовании первобытных людей. Вся жизнь их во власти мифа» (с. 62). Присоединяясь к критике анимистической теории, русский мыслитель цитирует слова Леви-Брюля:

Мифы и сказки первобытных людей, в которых идет речь о людях-животных и животных-людях, вовсе не притворяются, не делают только вид, что они не знают, какое расстояние отделяет человека от животного. Они в самом деле этого не знают. Стало быть, они ничем антропоморфизму не обязаны. Они возникли <...> задолго до него (Там же. С. 63).

Особое внимание вызывает у Л. Шестова мысль французского ученого о том, что нам следовало бы не подвергать критике мистическую ориентацию первобытного человека на основании выработанных нами критериев истины, а наоборот, «проверить свои собственные идеи о том, что есть истина, тем, что мы узнаем от “отсталых” <...> представителей человечества» (Там же). Л. Шестов цитирует в заключение высказывание Л. Леви-Брюля, в котором, по его мнению, «получила <...> выражение его самая задушевная, самая заветная мысль, которая привела его в мир первобытных людей, так мало до сих пор занимавших собой философски настроенных людей» (Там же. С. 64). Причину нашего интереса к мифам и сказкам Леви-Брюль усматривает «в рациональном характере цивилизации, которую создала и завещала нам классическая древность. Из опыта, признаваемого действительным, мало-помалу были исключены все не допускающие контроля и проверки данные, т.е. все данные мистического опыта, через которые открывается действие невидимых и сверхъестественных сил» (Там же; курсив Л. Шестова). Таким образом, у Леви-Брюля Л. Шестов находит подтверждение своей мысли, согласно которой философия должна от теории познания перейти к «метафизике познания», что «радикальным образом изменяет и наш подход к вопросам онтологическим» (Там же. С. 65).

КРИТИКА НЕОКАНТИАНСКОЙ
ФИЛОСОФИИ МИФОЛОГИИ

Русские философы всеединства вели многолетнюю полемику с философией Канта и неокантианством⁴⁰. В свете этой полемики следует воспринимать и их отношение к известной книге Э. Кассирера «Философия символических форм. Т. 2. Мифическая мысль» (1925)⁴¹. На страницах «Пути» первым откликнулся на появление этого сочинения С.Л. Франк; его небольшая рецензия озаглавлена «Новокантианская философия мифологии» (1926, № 4). Признавая заслуги Э. Кассирера, С.Л. Франк, тем не менее, отмечает и недостатки его труда, на котором «неизбежно должно было отразиться то простое и роковое положение, что – как слепой не может познать живопись и глухой или немзыкальный человек – музыки, – человек, лишенный непосредственного органа восприятия религиозной жизни (или утративший его), фактически не в состоянии уловить самого существа дела в этой области» (Там же. С. 190).

По словам С.Л. Франка, «методологический замысел Кассирера очень прост – но вместе с тем убедителен только для того, кто разделяет основное построение кантианства. Подобно тому, как существуют априорные формы сознания, делающие возможным научное знание, должны существовать и априорные формы сознания, из которых вытекает или на которых зиждется мифологическое и религиозное содержание человеческой мысли и жизни. Метод познания, как и принципиальная оценка мифологии и религии (которые для Кассирера, конечно, совпадают, так как понятие «откровение» естественно отсутствует в его системе, и даже о наличии чисто религиозной нужды и потребности человека он не догадывается) вытекают здесь из общей философской позиции кантианства – именно из его релятивизма» (там же). Осуществление замысла Кассирера, как полагает С.Л. Франк,

обнаруживает <...> его внутреннюю несостоятельность. Прежде всего обнаруживается общий порок «трансцендентализма» – непреодолимость для него *психологизма*: анализ религиозно-мифологического сознания, несмотря на все усилия Кассирера следовать чисто-объективной его феноменологии, – в силу заранее принятого или скорее инстинктивно укорененного убеждения в субъективности, иллюзорности мифологии, – все же сводится к чисто психологическому анализу и принципиального отличия «трансцендентального» метода от психологии *на деле* провести невозможно. Вместе с тем сказывается и другой порок кантианства – это философская недоговоренность или, скажем резче, бессознательная лживость: «трансцендентальный» метод совсем не свободен от «догматических» предпосылок; его

⁴⁰ Акулинин В.Н. Указ. соч.; Ахутин А.В. София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) // Россия и Германия: Опыт философского диалога. М., 1993. С. 207–247.

⁴¹ Русский перевод: Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. М.; СПб., 2002. Т. 2: Мифическое мышление.

тайной предпосылкой служит позитивизм, убеждение в безусловной объективности и достоверности именно научно-эмпирического знания и его одного (Там же. С. 191).

По наблюдениям С.Л. Франка, «категории» мифологического сознания Кассирер

отыскивает и устанавливает путем простого контрадикторного отрицания соответствующих научных категорий; если научный метод состоит в разложении «субстанций» на «функции», то мифическое сознание, напротив, гипостазировать или «субстанциализирует» все данные, если для науки пространство, время и число суть чисто-бескачественные формы отношения, то для мифического сознания каждое направление и каждый отрезок пространства, исторический момент времени, отдельное число приобретает качественно-индивидуальный смысл и т.п. Как ни верны такие чисто отрицательные определения, они, во-первых, совершенно недостаточны для проникновения в существо дела; и если иногда Кассиреру удается на этом пути кое-что уловить, <...> то часто он проходит мимо самых значительных явлений (напр., мистической символики чисел) без всякого понимания их существа. И, во-вторых, вопреки сознательно-возвышенному замыслу утвердить равноценность и качественную разнородность религиозно-мифического и научного сознания, он невольно сбивается – что психологически совершенно неизбежно, ибо соответствует *подлинной вере самого автора* – на плоское «просветительское» понимание, для которого религия и мифология есть просто плохая, примитивная наука. Ибо в науку-то Кассирер, *несмотря* на свой релятивизм, подлинно верит, в религию же – в силу своего релятивизма – не верит (Там же. С. 191).

Более развернутый и конструктивный характер имеет критический анализ концепции Э. Кассирера в статье Н.О. Лосского «„Мифическое“ и современное научное мышление» (1928, № 14). Являясь по форме отзывом на ту же книгу Э. Кассирера, статья Н.О. Лосского должна быть осмыслена как органическая часть его философского наследия, а концепция «мифического» мышления, излагаемая философом, – как производное от его философской концепции.

Еще в 1926 г. Н.О. Лосский опубликовал в журнале «Современные записки» статью «Интеллект первобытного человека и просвещенного европейца». Здесь Н.О. Лосский утверждает, что «характеристика интеллекта первобытных народов, данная Леви-Брюлем, содержит в себе, кроме эмпирических обобщений, основанных на бесспорно наблюдаемых фактах, еще и спорные, быть может, ошибочные толкования, обусловленные умонастроением (*mentalité*) европейца, склонного к позитивизму»⁴². Основным недостатком «большинства позитивно мыслящих философов и ученых» Н.О. Лосский считает то, что они «утратили способность видеть живую активность бытия», динамическую сторону мира⁴³.

⁴² Лосский Н.О. Интеллект первобытного человека и просвещенного европейца // Современные записки, 1926. Т. 28. С. 279.

⁴³ Там же. С. 283, 286–287.

Сравнив понятия, извлеченные Л. Леви-Брюлем из мировосприятия людей древности, с понятиями «просвещенного европейца», Н.О. Лосский сделал однозначный выбор в пользу первых, а не вторых. По его мнению, различие в восприятиях древнего человека и европейца «может быть объяснено тем, что первобытный человек видит в мире иное и более сложное содержание его, чем то, на котором сосредотачивается позитивно настроенный ум европейца» (Там же. С. 286). Впрочем, «философы, обладающие ярко выраженной способностью целостного видения мира, находят в мире живое, творчески деятельное бытие, а не мертвый порядок пассивных содержаний» (Там же. С. 287–288). В представлениях древнего человека о сверхвременной и сверхпространственной природе силы Н.О. Лосский усматривает «понятие идеального начала, идеи, как оно выработано в европейской философии Платоном» (Там же. С. 288). Статью, опубликованную в журнале «Путь», Н.О. Лосский начинает с изложения тех же общих соображений:

Первобытному человеку присуще миропонимание и даже восприятие мира, которое можно назвать *мифическим*. Современные исследования, среди которых первое место принадлежит трудам проф. Леви-Брюля, показали, что этот тип миропонимания имеет своеобразную систематическую структуру, общие основы которой повторяются в миропонимании первобытных народов всех времен и всех рас. <...> Многие существенные черты этого «мифического» мировосприятия <...> присущи также художественному восприятию мира, выраженному в поэзии и других видах искусства всех времен и народов, как первобытных, так и высоко культурных. Наконец, религиозное миропонимание, не только примитивное, но и высоко культурное, выражающее свое содержание в утонченных философии разработанных понятиях (например, христианское), сохраняет многие черты, присущие мифическому мышлению о мире. Отсюда ясно, что этот тип миропонимания и мировосприятия не есть случайное, преходящее явление: он глубоко укоренен в сущности человеческого духа и удовлетворяет важнейшие потребности его (1928, № 14. С. 31–32).

Н.О. Лосский характеризует замысел Э. Кассирера примерно в тех же словах, что и С.Л. Франк (см. выше), однако дает в более развернутом виде его критический анализ. Основное противоречие неокантианского подхода к мифологии, по наблюдениям Лосского, заключается в том, что в мифическом миропонимании Кассирер усматривает определенную конструкцию, способ построения мировоззрения.

Но конструкция ума не может быть живым существом: она есть *мертвый продукт*. Между тем мифическое восприятие есть видение всех предметов *живыми*, усмотрение всюду *динамической активности*, творчески порождающей события и вещи» (Там же. С. 34);

Не сумев вжиться в мифическое миропонимание, Кассирер не осуществил той задачи, которая так интересно намечена в начале его труда. В самом деле, можно было надеяться, что Кассирер откроет две системы категорий, которые обе необходимы человеку, обе удовлетворяют каждая по своему важным потребностям духа и могут быть примирены в одном и том

же сознании. В действительности же Кассирер получил две системы, несогласные и безвозвратно несогласимые друг с другом. <...> Кто усматривает, что религиозное миропонимание культурного и философски образованно-го человека сохраняет в себе черты, принципиально однородные с миропониманием мифическим, кто усматривает, что художественное восприятие мира имеет такой же характер, тот не удовлетворится этими результатами исследований Кассирера; такой мыслитель предвидит, что истина может заключаться лишь в гносеологическом учении, способном показать, что мифическое и научное миропонимание могут сочетаться в единое целое» (Там же. С. 39–40).

Такого результата, по мнению Лосского, следует ожидать прежде всего от гносеологии интуитивизма, т.е. прежде всего от учения самого Лосского. Философ сравнивает осмысление категории причинности и символики чисел, а также представление о целостности мира в мифическом миропонимании, гносеологии интуитивизма и позитивистской науке XIX в. и делает парадоксальный вывод:

Мифическое мировосприятие оказывается содержащим в себе богатую, разнообразную систему весьма многозначительных категорий. Они не опознаны умом первобытного человека, но все его мировосприятие безотчетно пронизано ими. Развитие духовной культуры сопровождается опознанием их и в одних умах отрицанием, а в других умах, наоборот, включением в разработанную систему философского мировоззрения. Есть системы, в которых наличествуют в особенной полноте все перечисленные выше начала: Бог, сверхвременные и сверхпространственные (субстанциальные) деятели, как носители жизни, творческая активность этих деятелей, объективная ценность и осмысленность всех сторон мира. Можно обозначить термином *конкретный идеал-реализм* <...> философское направление, в котором все принципиальные основы мифического мировосприятия наиболее сохранены. Совершеннейшие образцы такого идеал-реализма даны в системах Платона, Аристотеля, Плотина, Августина, Фомы Аквинского, Шеллинга, Гегеля, Вл. Соловьева и др.» (Там же. С. 50).

По мнению Н.О. Лосского, «категории современного научного миропонимания суть не что иное, как *выборка* из гораздо более *богатой*, но *неопознанной* системы принципов мифического мировосприятия» (Там же. С. 50–51).

Свое видение мифического мышления Н.О. Лосский развивает в книге «Типы мировоззрений» (1931) (см. особенно гл. 7 «Отвлеченный и конкретный идеал-реализм» и гл. 8 «Конкретный органический идеал-реализм как многосторонний синтез») и ряде других сочинений. Оценивая взгляды Н.О. Лосского, нужно иметь в виду критическое замечание В.В. Зеньковского о том, что в целом классификация типов мировоззрения у Н.О. Лосского имеет искусственный характер и «все системы у него объяснимы в своей внутренней логике из его собственного мировоззрения» (1932 № 32. С. 107–109). Хотя у Лосского встречаются интересные соображения об особенностях мифического мышления, все же в целом его характеристика относится скорее к конкретному идеал-реализму как мировоззрению самого Н.О. Лосского, а не первобытного человека.

АВТОРЫ «ПУТИ» О ПСИХОАНАЛИЗЕ
И АНАЛИТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

Критическому анализу теоретических взглядов З. Фрейда на страницах «Пути» посвящена статья С.Л. Франка «Психоанализ как мирозерцание» (1930, № 25). Позитивно оценивая интерес Фрейда к сфере бессознательного, к мифам и сновидениям, С.Л. Франк тем не менее усматривает предельный рационализм и редукционизм в том способе интерпретации явлений душевной жизни человека, который принят психоанализом, и даже проводит параллель между последним и марксизмом. Более привлекательный характер для С.Л. Франка имеют разыскания К.Г. Юнга (Там же. С. 47–48).

К идеям К.Г. Юнга неоднократно обращался Б.П. Вышеславцев. Как отмечает Н.К. Гаврюшин, «давний интерес к проблеме иррационального и широкое понимание задач философской антропологии сблизил Б.П. Вышеславцева с психоаналитической школой К.Г. Юнга. Он осваивает ее концептуальный аппарат, применяя его в дальнейшем к изучению опыта христианских подвижников. Со стороны юнгианцев Вышеславцев нашел положительный отклик, печатался в их периодических изданиях»⁴⁴.

В своей рецензии на русский перевод «Психологических типов» Юнга Вышеславцев писал об отличии идей Юнга от взглядов Фрейда и других представителей психоаналитической школы:

Есть только одна способность души, которая магически проникает в подсознание – это *сила образа*, сила воображения. Таково в сущности убеждение всей школы. Но Юнг дает свой поразительный анализ фантазии, образа, символа и мифа. Он показывает, что высшей сублимирующей силой обладает только *религиозный образ*. Юнг призывает, что образ Божий в душе человека есть образ, способный сосредоточить на себе всю нашу психическую энергию, способный охватить и разрешить своей объединяющей силой все противоречивые стремления подсознания. Религиозный образ он называет «объединяющим символом», придавая этому термину два значения: 1) символ есть «соединение» противоположностей, разрешение трагизма души; и 2) символ есть выражение непонятого, несказанного. Научная психология приходит здесь к изумительному результату: она устанавливает, что душа по природе религиозна, что «спасение» души от трагического хаоса заключено в религиозном символе, в «символе веры», в образе Божиим. Никогда еще позитивная наука не производила такой оценки религиозного чувства (1930, № 20. С. 112).

Опираясь на идеи Юнга, Б.П. Вышеславцев дает интересную характеристику мифа в начале своей статьи «Миф о грехопадении»:

Настоящий миф есть нечто гораздо более значительное и всеобъемлющее, нежели однократный исторический факт, миф содержит в себе бесконечное множество исторически-пережитых типических и существенных душевных конфликтов и ситуаций. Настоящий миф, как это прекрасно выяснил Юнг, представляет собою геологическое напластование подземных,

⁴⁴ Гаврюшин Н.К. Б.П. Вышеславцев и его «философия сердца». С. 57.

подсознательных слоев нашей души, и притом души коллективной, общенациональной и даже общечеловеческой» (1932, № 34. С. 3–4);

Миф содержит в себе бесчисленное множество исторических фактов, но он содержит и нечто большее: их истолкование, их разгадку, их *смысл*, их *сущность*. Миф о Кроносе, пожирающем своих детей, содержит в себе бесчисленное множество невозвратно исчезнувших дней, но он содержит и большее: он выражает *сущность времени*, как необратимого ряда. Здесь лежит ценность и мудрость символического мифа. Он есть недифференцированное единство религии, поэзии, науки, этики и философии, из которого развиваются и дифференцируются все эти ветви и цветы духа; и они снова потом объединяются в завершающем дифференцированном синтезе, которого ищет философия и развитая религия. По-видимому, последнее единство не выразимо иначе, как в символе и мифе. К такому пониманию мифа склонялся Шеллинг и к нему на иных путях возвращается современная мысль» (Там же. С. 4–5).

* * *

После 1986 г. в журнале «Вопросы философии» и других современных изданиях были перепечатаны десятки статей из «Пути». Увидели свет на родине и многие книги философов-эмигрантов, впервые опубликованные в «YMCA-PRESS». Историк науки впервые получает возможность восстановить целостную картину развития русской мысли, охватив в совокупности, во-первых, напечатанное в Советской России, во-вторых, написанное здесь, но не увидевшее своевременно свет по условиям времени, и, в-третьих, написанное и опубликованное тогда же русскими мыслителями, которые волею судеб оказались за рубежом.

Представители русской религиозно-философской мысли, которые печатались в журнале «Путь», развивали определенную линию философии мифа, для которой характерны следующие черты: апологетика мифа как формы сверхчувственного познания; построение философско-религиозного знания как своего рода новой мифологии; критика позитивистских и иных сциентистских взглядов на мифологию за их редуционизм и нечувствительность к формам мистико-религиозного познания.

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 в связи с этим свои взгляды. На страницах журнала «Путь» был высказан ряд оригинальных идей, касающихся отдельных мифологических образов и символов русской и других культур.

Русские мыслители, жившие в Париже и других городах Западной Европы, находились в сложном диалоге с новейшими течениями европейской мысли. Хотелось бы в заключение привести

конкретный пример такого диалога. В статье Н.А. Бердяева «Наука о религии и христианская апологетика» есть такое утверждение: «Миросозерцание самого Леви-Брюля стоит много ниже исследуемого им миросозерцания дикарей» (1927, № 6. С. 54). Думается, что несправедливость этого парадоксального тезиса была понятна и самому Н.А. Бердяеву. Впрочем, в своих заметках о «Золотой ветви» Фрэзера Л. Витгенштейн отзывался о великом английском этнологе еще более жестко, чем Бердяев о Леви-Брюле:

Фрэзер – дикарь в большей степени, чем любой из его дикарей, потому что они отошли от понимания обстоятельств, имеющих отношение к духовным данностям, не так далеко, как англичанин XX в. Его объяснения примитивных обрядов еще более грубы и невежественны, чем смысл самих этих обрядов⁴⁵.

Подобные совпадения в высказываниях русских мыслителей и их европейских современников лишний раз показывают, что речь должна идти не просто о «влияниях», но об общих тенденциях в развитии философской мысли, которые закономерно приводят к сходным результатам.

⁴⁵ Витгенштейн Л. Заметки о «Золотой ветви» Дж. Фрэзера // Историко-философский ежегодник. 1989. М., 1989. С. 251.

Миф в его историко- художественных преломлениях



Д.Э. Харитонович

МИФ КАК СЛАГАЕМОЕ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ,
ИЛИ ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ В ЗЕРКАЛЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ
ИСТОРИОГРАФИИ: ПОИСК ИСТОКОВ

С чего начинается Родина?
Песня из кинофильма «Щит и меч».

Идея этой статьи пришла мне в голову во время работы над редактированием и комментированием переводов различных национальных историй, выходящих в ряде издательств. Меня поразил значительный разноречивый в определении истоков, начал своей истории. Не только в «Повести временных лет» летописцы задавались вопросом: «Откуда есть пошла Русская земля?». Историки разных стран также могут вопрошать: «Откуда есть пошла Французская (Английская, Немецкая, Голландская, Бельгийская, Венгерская – нужное подчеркнуть) земля?». Мы привыкли – любая история начинается «с древнейших времен». Так известная каноническая «История СССР»¹ начиналась с питекантропов, плавно переходила к кроманьонцам, как две капли воды, если верить реконструкциям акад. Герасимова, походившим на славян², потом к государству Урарту³ и т.д. Наши исследователи так поступали и по отношению к зарубежным странам. В.В. Штокмар начинает свою «Историю Англии в средние века»⁴ с окончания ледникового периода, с отделения Британских островов от континента, и это же сделал известный не только писатель-фантаст, но и популяризатор науки Айзек Азимов в своей «Истории Англии»⁵, а также Кристофер Дэниел в книге «История Англии для путешественников»⁶. Но вот авторы кол-

¹ История СССР с древнейших времен до наших дней. М., 1966–1973. Т. 1–12.

² Там же. М., 1966. Т. 1. С. 27.

³ Пиотровский Б.Б. Урарту // Там же. С. 177–192.

⁴ Штокмар В.В. История Англии в средние века. 2-е изд. СПб., 2005. 1972.

⁵ Азимов А. История Англии. От ледникового периода до Великой хартии вольностей. М., 2007. Надо сказать, перевод не вполне точен. В оригинале книга называется *The Shaping of England*, т.е. «Создание (букв. «формирование») Англии».

⁶ Daniell C. A Traveller's History of England. L., 2006. В русском переводе название почему-то изменено: Дэниел К. Англия. История страны. СПб., 2007.

лективного труда «История Британии»⁷, вышедшего в 1990-е годы, начинают оную историю с экспедиции Цезаря в Британию, как это делал еще в XIX в. Чарлз Диккенс в своей «Истории Англии для юных»⁸. Писавший еще в позапрошлом веке. Дж.Р. Грин в своей «Истории Британии и английского народа»⁹ ведет рассказ с англосаксонского завоевания острова Британии. Весьма любопытно начало труда никак не историка, но человека немало потрудившегося на историю Великобритании – Уинстона Черчилля. Его «Рождение Британии» (1956) начинается со слов: «Летом 699 г. от основания Рима, то есть за 55 лет до рождения Христа, проконсул Галлии, Гай Юлий Цезарь, устремил свой взгляд в сторону Британии»¹⁰. Однако это только зачин, а далее сэр Уинстон переходит к описанию того, что было на этом острове в каменном, бронзовом и раннем железном веке. Но сам зачин этот весьма характерен: почему-то именно названная дата служит некой метой «начала» в сознании англичанина.

Первый том 8-томной «Истории Франции» под ред. Ж. Фавье, том, написанный директором Института германских исследований в Париже, немцем и страстным франкофилом и германофобом Карлом Фердинандом Вернером так и называется – «Истоки» с подзаголовком: «до тысячного года»¹¹, а начинается он с описания геологической истории Шестиугольника¹². Тогда как другую, тоже многотомную, «Историю Франции» под ред. М. Агилона, Ж. Дюби, Э. Ле Руа Ладюри и Ф. Фюре открывает созданный самим мэтром Жоржем Дюби в 1987 г. том, поименованный «Средние века. От Гуго Капета до Жанны д'Арк. 987–1460»¹³. С этим полностью согласен А. Азимов в своей истории Франции»¹⁴. А равно

⁷ Русс. перев.: История Великобритании. М., 2008.

⁸ Русс. перев.: Диккенс Ч. История Англии для юных. М., 2005.

⁹ Русс. перев.: Грин Дж.Р. История Британии и английского народа. Минск, 2007. Т. 1–2.

¹⁰ Черчилль У. Рождение Британии. Смоленск, 2005. С. 6.

¹¹ Werner K.-F. Les origines a l'an mil // Histoire de France / Sous dir. J. Favier. P., 1998. Т. 1.

¹² Не только во французской, но и в отечественной литературе Франция, поименованная из-за своей формы Шестиугольником, называется греческим словом «Гексагон». Из патриотических соображений употребляю только русский термин. Кроме того, слово «Гексагон» уж больно похоже на слово «гексоген».

¹³ Дюби Ж. История Франции. Средние века. От Гуго Капета до Жанны д'Арк. 987–1460. М., 2000.

¹⁴ Азимов А. История Франции. От Карла Великого до Жанны д'Арк. М., 2007. Надо сказать, что название и, особенно, подзаголовок не соответствуют содержанию, да и даны переводчиком. Во-первых, у Азимова в оригинале все то же слово «shaping». Во-вторых, книга начинается со смерти последнего Каролинга на троне Восточно-Франкского королевства, Людовика Ленивого, и восшествия на престол упомянутого Гуго Капета. Карл Великий упоминается на с. 7 один раз (указывается, что Людовик был прапраправнуком Карла), а на с. 8 – дважды, и это все.

недавно написанная (2002) популярная «Средневековая Франция»¹⁵, охватывает период 987–1348 гг., от того же Гуго Капета до Великой Чумы. А в XIX в. некогда более чем знаменитый Франсуа Гизо в написанной по читавшимся им лекциям в 1843 г. «Истории цивилизации во Франции»¹⁶ начинает отсчет Франции от V в., от завоевания римской Галлии франками.

Такой разнбой привлекает внимание. Мне представляется, что за поиском истоков лежат некие не всегда осознаваемые причины, побуждающие исследователей, а за ними и популяризаторов, а за ними, может быть, политиков и идеологов искать эти самые истоки.

Марк Блок, может быть, самый крупный историк первой половины XX в., резко возражал против «идола истоков». Он задавался вопросом: а что такое «истоки» (эти самые *les origines*). «Означает ли оно только "начала" (*les débuts*)? <...> Надо ли, напротив, понимать под истоками причины (*les causes*)?»¹⁷. Сам он связывал все многочисленные исторические труды, начинавшиеся со слов «Истоки» или «Происхождения» (напр. Эрнеста Ренана «История происхождения христианства» или Ипполита Тэна «Происхождение современной Франции») с тем, что XIX в., когда эти труды появились – эпоха сэра Чарльза Дарвина и «Происхождения видов». Для Блока причины (истоки) появления определенного типа исторических трудов лежат вне собственно науки истории¹⁸.

Я с этим абсолютно согласен. Тот же Блок предостерегал от опасности смешения понятий «начала» и «причины». Но, сдается мне, есть и объективные причины (а не «начала») этого смешения, также, возможно, лежащие вне исторической науки. А.Я. Гуревич неоднократно призывал изучать не только историю ментальностей, но и ментальность историков.

Читатель вправе спросить: все это, может быть, и так, но при чем здесь миф? Поясню: в данной работе миф понимается как феномен сознания, как особая форма мышления, присутствующая не только в первобытной архаике, но и в нашей культуре, наличествующая не только в массовом сознании, но и в сознании ученых, где мифомагическое мышление тоже может соседствовать с научным. Я бы выделил две особенности мифомагического мышления. Во-первых, «*постулатность*», т.е. наличие утверждений, не требующих доказательств (именно поэтому многие исследователи даже не утруждают себя доказательствами того, почему они избрали ту или иную точку отсчета), а во-вторых, *ориентация на*

¹⁵ Поло де Болье М.-А. Средневековая Франция. М., 2006.

¹⁶ Русс. перев. сделан с 6-го издания 1873 г.: Гизо Ф. История цивилизации во Франции. М., 1877–1881. Т. 1–4.

¹⁷ Bloch M. Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien. P., 1961. P. 6. Русс. перев.: Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. М., 1973. С. 20.

¹⁸ Там же.

поиски «начал». В рамках мифомышления указать на происхождение феномена, значит объяснить этот феномен. Это относится и к историческим мифам, под которыми я здесь имею в виду самые что ни на есть мифы в собственном смысле слова, т.е. повествования о началах времен, бытовавшие в Древности и Средневековье. Исторические мифы восходят к космогоническим мифам. «Связь исторического начала с мифологическим, истории и мифа несомненна уже для космологических текстов. Ряд их особенностей оказал существенное влияние на структуру и содержание раннеисторических текстов. Среди этих особенностей: построение текста как ответа на вопрос»¹⁹.

Старинные истории всегда восходят к «началу». Образцом для таких историй весьма долгое время служила «История» Тита Ливия²⁰, который начинает историческое (а не поэтическое, как Вергилий) повествование с пересказа мифа об Энее. Средневековые хронисты ведут свое повествование иногда с сотворения мира, как Отгон Фрайзингенский в XII в. в своей «Истории о двух градах»²¹, но также любят устанавливать связь между Троей и своим отечеством. Так поступает Григорий Турский²² в VI в. и т.н. Псевдо-Фредегар²³ в VII в. Историк из Британии (видимо, из Уэльса) в написанной ок. 831 г. «Истории бриттов» возводит население острова Британия и название самого острова к Бритту, правнуку Энея²⁴. В XIII в. исландец Снорри Стурлусон возводит род конунгов скандинавских государств к Одину, который оказывается не богом, а выходцем

¹⁹ Топоров В.Н. История и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1980. С. 572. В.Н. Топоров в качестве примера таких вопросов приводит тот же (только полностью, а не в виде почти пересказа), что и автор настоящих строк в начале своего текста: «Се повести временных лет. Откуда есть пошла русская земля. Кто в Киеве начал перве княжити и откуда русская земля стала есть» (Там же. С. 573).

²⁰ Тит Ливий. История Рима от основания Города. М., 1989–1994. Т. 1–3.

²¹ *Ottonis episcopi Frisingensis Historia de duobis civitatibus*. Monumenta Germaniae Historica (MGH). Scriptores rerum Germanicum. Hanoverae, 1912.

²² Турский Г. История франков. М., 1987. Впрочем, ряд исследователей утверждает, что рассказ о троянском происхождении франков был вставлен позднейшими переписчиками, знакомыми с трудом Псевдо-Фредегара (см. след. примеч.).

²³ *Fredegarii et aliorum chronica*. MGH. Scriptores rerum merovingicarum II. Hanoverae, 1888.

²⁴ Нений. История бриттов // Монмутский Гальфрид. История бриттов. Жизнь Мерлина. М., 1984. Кстати, Гальфрид в XII в. дает то же имя первому британцу (возможно, он заимствовал это у Нения), но в форме Брут, и именно в таком виде прародитель жителей Британии войдет в позднейшие романы. Надо также отметить, что еще до рассказа об острове Британия и о Бритте, Нений дает крохотный раздел «О шести веках мира» (Там же. С. 172), где, не говоря ни слова о родной земле, приводит хронологию от сотворения мира до момента написания сего труда.

из Асгарда, который не обитель богов, как в древнескандинавской мифологии, а та самая Троя²⁵.

А теперь перейдем к науке истории и историкам XIX–XX вв. и посмотрим, что они принимают за начала. Упомянувшийся первый том «Истории Франции», написанный К.-Ф. Вернером открывается общим введением, автором которого является редактор всей серии Жан Фавье. Второе предложение этого введения гласит: «Сотня поколений прошла на французской земле с начала исторических веков (*des siècles historiques*)»²⁶. Кстати, в прямом противоречии с собственно автором данного тома К.-Ф. Вернером, начинавшим историю Франции 350 млн. лет назад, Ж. Фавье отводит ей всего-то два с половиной тысячелетия. Полагаю, что здесь работает разделение исторического процесса на историю и доисторию. Народ, страна, государство становятся историческими, когда появляются первые упоминания о них в письменных источниках, например, о галлах в греческих текстах V в. до н.э. И Британия выплывает из мрака неизвестности, когда Цезарь заговорил о ней²⁷. То есть моя страна, мой народ становятся историческими, когда о них заговорят, когда они станут известны миру.

Теперь о пресловутых «причинах» и «началах». А.Я. Гуревич писал: «Исторические знания представляют собой одну из важнейших форм самосознания общества. Оно не может дать себе отчета о самом себе, если игнорирует историю или имеет ложное представление о ней»²⁸. Так вот, корни указанного смешения понятий «начала» и «причины» лежат здесь. Национальная идентичность есть важнейшая черта общественного сознания²⁹, и пресловутые истоки этой идентичности ищутся в истории. Но само слово «история» имеет два значения: историческое знание и исторический процесс. И если первое озабочено поиском начал, то во втором общество ищет именно причины. Ищет, чтобы ответить на вопрос, звучащий в названии одной из картин Гогена: «Кто мы?»

²⁵ Младшая Эдда. М., 1970; *Стурлусон Снорри*. Круг Земной. М., 1980. И ныне некоторые любители исторических сенсаций из числа поборников идеи гиперборейской цивилизации согласны с мнением Снорри, но помещают Асгард не в какой-то там Малой Азии, а на Днепре (или, еще лучше, на Дону), так что родоначальниками разных династий оказываются не какие-то там греки, а славяне, ары-русы. Сознательно не делаю ссылок на литературу, дабы не создавать рекламы этой, прошу прощения за резкое слово, чепухе.

²⁶ *Favier J.* Préface // *Histoire de France*. Т. 1. Р. III.

²⁷ Антология «Англия. Автобиография» (Русс. перев. М., 2008) начинается именно с отрывка из «Записок о гальской войне», посвященного Британии.

²⁸ *Гуревич А.Я.* Европейское Средневековье и современность // *Европейский альманах*. М., 1990. С. 137.

²⁹ Ужасно не хочется говорить об «актуальности» темы национальной идентичности, но что поделаешь. Тот же А.Я. Гуревич часто повторял, что мы задаем прошлому вопросы, подсказанные настоящим.

Откуда мы пришли? Куда мы идем?». А для этого надо знать, кто есть «мы», в том числе и в первую, может быть, очередь, а откуда мы взялись такие.

Посмотрим, какие принципы кладутся в поиск этих истоков.

Начнем, пожалуй, с попытки классификации оных принципов. Пока что мне видятся таковых четыре, каждый из которых служит для обоснования национальной идентичности. П е р в ы й я бы назвал территориальным. История страны, «наша» история есть история ее территории. «Мы» – это те, кто живем и жили всегда на этой территории, ибо именно территория и ее особенности определяют нас самих. Упомянутый К.-Ф. Вернер не зря начинает рассказ с герцинского и альпийского (это геологическая терминология) периодов в истории Земли, ибо как раз тогда образовались все черты пресловутого Шестиугольника, а именно эти черты – горы, реки, низменности, побережья – во многом определяют историю Франции. Ярким примером подобного подхода может служить последняя, узвы, неоконченная работа Ф. Броделя, переведенная у нас под названием «Что такое Франция?», но названная автором «L'identité de la France», особенно первая книга с подзаголовком «Пространство и история»³⁰.

Подобный подход присущ не только французской исторической традиции (при этом Ф. Бродель и К.-Ф. Вернер принадлежат к разным научным школам). Вот «История Швеции»³¹. Она сразу за Предисловием начинается с врезки (в данном издании это именуется тематической статьей) «Сколько лет Швеции?»³², где рассказывается о том, как 14 000 лет назад начал таять ледник и как к 4 000 г. до н.э. сложились очертания современной Швеции.

В т о р о й принцип я бы назвал этническим, понимая всю условность этого термина. «Наши» истоки – это истоки «нашего» народа. История страны есть история народа. Но какой народ «наш»? Приходится либо отстаивать расовую чистоту – мы никогда ни с кем не смешивались, – либо, ежели нынешний этнос явно составлен из ряда иных, пытаться определить, какой из этих иных главный. Что в нынешнем английском народе от первых насельников, возможно, принадлежавших к гипотетическим палеоевропейцам, что от строителей Стоунхенджа, вероятно, принадлежавших к иберийским народам, что от бриттов, что от англов, саксов и ютов, что от викингов-датчан, что от нормандских, а равно анжуйских и аквитанских пришельцев? Кто подлинные родоначальники французского народа: «наши предки галлы»³³, римляне или франки? К.-Ф. Вернер подробно анализирует перипетии поисков национальных истоков,

³⁰ Braudel F. L'identité de la France: Espace et histoire. P., 1986. Русс. пер.: Бродель Ф. Что такое Франция? М., 1994. Кн. 1.

³¹ Мелин Я., Юханссон А.В., Хегенборг С. История Швеции. М., 2002.

³² Мелин Я. Сколько лет Швеции? // Там же. С. 18–19.

³³ С этой фразы начинались французские учебники истории в период Третьей (1870–1940) и Четвертой (1946–1958) республик.

ставя их в контекст перипетий политических, но в стремлении доказать что история Франции есть история мирного слияния всех этих народов, рисует слишком уж благостную картину, этакий «путь, прямой как Невский проспект»³⁴. У него получается, что галлы позвали римлян, дабы защититься от разбойников-германцев и мирно подчинились им (всякие там восстания – это внутривнутриполитическая борьба), а потом по просьбе римских властей, каковые были не в силах защищаться от готов и бургундов, пришли франки, законные наследники римлян³⁵.

Т р е т ь и й принцип (впрочем, его можно считать разновидностью второго) таков: история страны есть история ее народа, определяемого по языку. Еще Гердер в конце XVIII в. считал, что «гений народа более всего открывается в физиогномическом образе его речи»³⁶. Виднейший представитель романтической школы в историографии, французский историк Жюль Мишле в середине XIX в. в своей «Истории Франции» датировал начало Франции IX веком, когда появился французский язык, «история Франции начинается с французского языка. Язык – это главный отличительный признак народного духа»³⁷.

И, наконец, ч е т в е р т ы й, последний принцип, который я бы назвал государственным. Когда появляется наше национальное государство, появляется и наша национальная идентичность. Поэтому Дж.Р. Грин начинает свой рассказ с истории германцев, англов и саксов на континенте, далее идет разговор о возникновении англосаксонских королевств, хотя бы и до объединения (ведь не исключаем же мы из истории государства Российского удельный период, он же, как полагалось говорить совсем недавно, «период феодальной раздробленности»).

С легкой руки еще Огюстена Тьерри³⁸ началом Франции считается воцарение «национальной» династии Капетингов. И вот Ж. Дюби, А.-М. Поло де Болье отсчитывают собственно историю Франции (не королевства и королевств – Нейстрии, Австразии, Бургундии – Меровингов, не империи и королевств – Восточно-Франкского, Западно-Франкского, королевства Лотарингии – Каролингов) с 987 г., с восшествия на престол Гуго Капета.

³⁴ Здесь прямая аллюзия на автобиографическую работу: *Гуревич А.Я.* «Путь прямой, как Невский проспект», или Исповедь историка // *Одиссей. Человек в истории.* М., 1994. Выражение это А.Я. Гуревич употребляет в ироническом смысле.

³⁵ *Werner K.-F.* Op. cit. Ch. 2.

³⁶ *Herder И.Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 239.

³⁷ Цит. по: *Бартлетт Р.* Введение. Образ Средневековья // *Панорама Средневековья. Энциклопедия средневекового искусства.* М., 2002. С. 17.

³⁸ *Тьерри О.* Письма по истории Франции. Письмо двенадцатое. Об изгнании второй франкской династии // *Тьерри О. Избранные сочинения.* М., 1937. С. 247–260.

Венгерский историк Ласло Контлер назвал свою книгу «История Венгрии. Тысячелетие в центре Европы»³⁹. Он, конечно, посвящает несколько страниц истории Паннонии до прихода мадьярских племен, говорит о степных уграх, кочевавших в Южном Приуралье, но рубежной датой является так называемое «обретение Родины», т.е. завоевание означенной Паннонии ханом Арпадом и создание там государства. Так что «есть пошла Мадьярская земля» в 895 году.

Для великого голландца (нидерландца?) Йохана Хёйзинги проблема начал его страны стоит весьма остро. Так называемые исторические Нидерланды и королевство Нидерланды, гражданином которого он был (и в борьбе за свободу которого нацистские оккупанты отправили его в лагерь для интернированных) – одно и то же или нет? Можно ли искать истоки его в Бургундском государстве, столь ярко и пластично описанном им в «Осени Средневековья»⁴⁰? Основательно ли именовать Республику Соединенных Провинций Голландией? Можно ли отсчитывать историю его родины от Нидерландской революции (он склоняется к мысли, что да – см. «Культура Нидерландов в XVII в.»⁴¹). И что такое Бельгия (см. его «Об исторических жизненных идеалах»⁴², но также «Историю Бельгии» Анри Пиренна⁴³, который начинает ее отнюдь не с провозглашения Бельгийского королевства в 1830 г., а с племени белгов, столкнувшихся с Римом)?

Впрочем, многие из указанных выше авторов не только ищут истоки (мы говорили, что мифомагическое и научное мышление могут сосуществовать в одном сознании), но и готовы утверждать, что государства создаются медленно, иногда столетиями. Правда, завершение этого долгого процесса тоже является в определенном смысле «началом». Для О. Тьерри «начало» Франции есть объединение Севера и Юга, земель к северу и к югу от Луары. «До XII в. короли, обосновавшиеся на севере от Луары, ни разу не сумели, хотя бы на полстолетия, заставить признать свою власть в областях,

³⁹ Контлер Л. История Венгрии. Тысячелетие в центре Европы. М., 2002.

⁴⁰ Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. 3-е изд. М., 2002.

⁴¹ Хёйзинга Й. Культура Нидерландов XVII в. // Хёйзинга Й. Культура Нидерландов XVII в. Эразм. Письма. (в печати).

⁴² Хёйзинга Й. Об исторических жизненных идеалах // Хёйзинга Й. Человек играющий. Статьи по истории культуры. М., 2003. См также примеч. 38 к данной работе Хёйзинги (Там же. С. 444–445). И о нидерландской, и о бельгийской идентичности, выводимой как раз из Бургундского государства, он размышляет в: *Huizinga J. L'Etat bourgignon, ses rapports avec la France et les origines d'une nationalité néerlandaise // Le Moyen Age. P., 1930. P. 178–191.*

⁴³ *Pirenne H. Histoire de Belgique. Bruxelles, 1900–1932. T. 1–7.*

расположенных на юг от этой реки»⁴⁴. Объединение происходит ввиду не только военного, но и иного завоевания. «Это завоевание, которое можно назвать административным, завершилось с XII по XVII в., когда оно, видимо, закончилось и когда на всем пространстве Галлии был только один король и чиновники, зависящие от его воли»⁴⁵.

Но и здесь, при «растягивании» сложения своего Отечества на века, не обязательно принимать только территориальный принцип. Любопытно, что А. Азимов завершает «формирование» Англии принятием Великой хартии вольностей. Именно этим актом Англия получила свою особенность, свою идентичность, принципиально отличающую ее от иных стран. «В Англии восторжествовал принцип, который не был знаком никакой другой европейской стране того времени: закон выше короля»⁴⁶. Для писателя и популяризатора науки в «начале» лежат некие не столько даже политические, сколько нравственные принципы: «Живительный ветер свободы, чье первое робкое дуновение ощущается на страницах Великой хартии вольностей, дарит свое дыхание многим народам мира и в конце концов охватит их всех»⁴⁷.

Выяснить, почему тот или иной историк принимает тот или иной принцип – дело дальнейших исследований. Но предположение о том, что в основе этого лежит мифомышление, кажется мне заслуживающим внимания.

⁴⁴ *Тьерри О.* Письма по истории Франции. Письмо девятое. Когда в действительности была создана монархия // *Тьерри О.* Указ. соч. С. 215.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ *Азимов А.* История Англии. С. 299.

⁴⁷ Там же. С. 300. Я пишу здесь о воззрениях историков, а не анализирую историческую реальность, поэтому сознательно не касаюсь вопроса о том, насколько Великая хартия вольностей есть некая декларация прав и свобод, а насколько она является документом, закрепляющим привилегии знати. Спор об этом в научных кругах не окончен донныне. Так, *Е.В. Гутнова* полагает, что этот документ носит «феодално-олигархический характер» (*Гутнова Е.В.* Западноевропейский регион в XI–XV вв. // *История Европы: В 8 т. Средневековая Европа.* М., 1992. Т. 2. С. 273. Характеристику этого историка см.: *Гуревич А.Я.* Историк среди руин: Попытка критического прочтения мемуаров *Е.В. Гутновой* // *Гуревич А.Я.* История – нескончаемый спор. М., 2005. С. 758–795.

М. Брога

БОЛЬШЕВИЗМ И СТРУКТУРЫ «МИРОВОЙ ДУШИ»: ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА КАК МИФ

По сравнению с постренессансным сознанием Запада, которое – не без обнаруживающихся порой, особенно в обыденном мышлении, проявлений непоследовательности, амбивалентности, камуфляжа и мистификации – принципиально отказывается от уходящей своими корнями в древние космические религии архаической перцепции мира, в русском сознании многочисленные архаические содержания не только стали относительно более живучими, но во многих случаях закрепились, найдя для себя религиозную, культурную, идеологическую и политическую санкцию. Их центральным проявлением и частым основанием, как представляется, является подвергающееся различным метаморфозам и спецификациям, сохраняющееся там на протяжении столетий восприятие собственного сообщества и территории как особой священной реальности – «мировой души», а государственной власти как «души России», присутствующее в мышлении русских, в их национальных устремлениях и религиозно-политических формулах и позициях. Одной из этих формул была идея *Москвы – Третьего Рима*¹, другой, на которой прежде всего будут сосредоточены нижеследующие замечания, – идея *большевистской России (Советского Союза) как колыбели общечеловеческого коммунистического сообщества*.

«РОССИЯ – МИРОВАЯ ДУША»

Хотя русские привыкли акцентировать неопределенность, неизведанность, непонятность, загадочность и таинственность «русской души», уже само слово *душа* – столь охотно издавна используемое в размышлениях на тему России – насыщено богатым, отнюдь не произвольным архетипическим содержанием. Отличаемая от разума и духа, душа – «женщина» – является чем-то телесным, выходящим за пределы рационально-духовного, чем-то, что непосредственно связано с эмоциональной сферой, нравственностью. Она расположена как бы в центре бытийности человека и является основанием для потенциального единства мира, преодолевая

¹ Ср.: Broda M. Idea Moskwy-Trzeciego Rzymu i struktury «duszy świata» // Polska i jej wschodni sąsiedzi / Red. A. Andrusiewicz. T. 5. Rzeszyw, 2004. S. 379–387.

изоляция и взаимную отчужденность². «Душа» означает не просто жизнь, но ее активный элемент, обнаруживает наличие и силу *sacrum* (святости), является ее проявлением. Она придает действительности единство в его святости и полноте³. Становясь центром микро- или макромира, источником его изменений и трансформации, душа обнаруживает, однако, и некоторую способность к саморазрушению: склонность к делению и плюрализму, которые сопровождают всякое овеществление, процессы создания и репродукции⁴.

Следует помнить, что в сфере архаического восприятия и понимания действительности, ее сущности, генезиса и характера существующего порядка вторжение (явление) святости переживается как «устроение мира», а существование, «открытое миру», является в то же время – и даже прежде – «существованием, открытым небу»⁵. «Истинный мир находится всегда посередине, в центре, ибо именно там совершается прыжок с одного уровня на другой, единство между тремя космическими сферами»⁶. Этот «центр мира», объединяя три мира: низший – хтонический или адский, срединный – земной или явленческий, а также высший – небесный, «выводит подземную жизнь к небу»⁷. Поэтому, с тем чтобы оставаться в «центре мира», связываются как надежды на преодоление принципиальных ограничений человеческого существования и контакт с божественным (или даже достижение божественного), так и интенсифицированное чувство угрозы регресса, нового погружения в хаос, падения в мир смерти⁸. Поскольку населенная данным сообществом территория – «наш мир» – представляет собой остающийся в связи с небесным *sacrum* космос, постольку остальное является не космосом, а чем-то вроде угрожающего ему «потустороннего мира», хаосом, чуждой территорией, населенной чудовищами и демонами⁹, пространством, требующим организации и освящения.

Опыт глубины *русской души и души России* переживается как контакт с сакральной действительностью, ему придается – независимо от предпринимаемых иногда попыток вторичной рационализации, «офилософствования» или «онаучивания» – мистико-религи-

² Ср.: *Флоренский П.* Понятие Церкви в Священном Писании // Флоренский П. Сочинения. М., 1994. Т. 1. С. 461 и далее; *Рябов О.* «Умом Россию не понять...». Гендерный аспект «русской загадки» // *Женщина в русском обществе*, 1998, № 1. С. 34 и далее.

³ Ср.: *Leeuw van der G.* *Fenomenologia religii*. Warszawa, 1978. S. 326–327.

⁴ Ср.: *Cirlot J.-E.* *Slownik symboli*. Krakow, 2000. S. 119.

⁵ Ср.: *Брота М.* Русские вопросы о России. М., 2005. С. 32–37, 43–46, 74–89 и далее.

⁶ *Eliade M.* *Sacrum, mit, historia*. Wybór eseju. Warszawa, 1993. S. 70.

⁷ *Cirlot J.-E.* *Slownik...* S. 119.

⁸ *Eliade M.* *Sacrum...* S. 69.

⁹ *Idem.* P. 60 и далее.

озный смысл. С другой стороны, что также следует уже из самого эксплицированного выше смысла понятия *душа*, явление *сущностной русскости*, русская миссия, соответствующий ей способ национального бытия, состояние ожидаемого осуществления и т.п. не могут ограничиваться триумфом чисто духовным или изложением лишь нравственных и интеллектуальных доводов, а должны содержать и материальный аспект: *всестороннее и целостное проявление силы*. Всегда (а также и во времена смуты) они сопровождаются надеждой на актуализацию (реактуализацию) – и увековечение ситуации, в которой «...Господь не только спасал Россию от гибели, но постепенно умножал ее силу и сделал ее могущественнейшей и славнейшей державой среди всех народов земли»¹⁰.

Роль, которую на микрокосмическом уровне исполняет душа, (когда, перевешивая другие составляющие человеческого существования, оживляет, объединяет и преобразует антропологическое целое), на уровне макрокосмическом придается России¹¹, – поскольку та, реализуя свою потенциальность, исполняет роль *мировой души*. Особой способностью и посланничеством обеих становится роль посредника между остальными аспектами бытия: преодоление изоляции, противоречия между духом и материей, ценностями и интересами, эсхатологией и брэнностью, открытие универсальной перспективы, делающей возможным преодоление односторонности, примирение противоположностей, достижение единства и полноты. Как верил Ф. Достоевский, русский инстинктивно угадывает «общечеловеческую черту даже в самых резких исключительностях других народов; тотчас же соглашает, примиряет их в своей идее, находит им место в своем умозаключении и нередко открывает точку соединения и примирения в совершенно противоположных, сопернических идеях двух различных европейских наций...»¹². В этой роли его не может заменить никто другой, ибо «лишь одному только русскому духу дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей и снять все противоречия их»¹³, вследствие чего призыванием России является провозглашение идеи всеобщего объединения мира и всеобщей любви людей. Учитывая «всечеловеческий» характер «русской души», размышление над ней, переживание ее «тайн» или отгадывание вписанной в нее загадки приобретают – что обнаруживает следующий аспект идеи «России – мировой души» – общечеловеческую ценность. «...Отчего ж тогда, – символически вопрошает Валентин Распутин, – десятки и сотни умнейших людей Европы ис-

¹⁰ *Серафим (Соболев)*. Русская идеология. СПб., 1992. С. 10.

¹¹ Ср.: *Михайлов М.* Дух – душа – тело в западноевропейской и русской философии // Отечественная философия: русская, российская, всемирная: Материалы V Симпозиума историков русской философии. Нижний Новгород, 1998. С. 377.

¹² *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 55.

¹³ Там же. Л., 1983. Т. 25. С. 199.

кали утешение и видели надежду в России? Почему душу, хоть и загадочную, ищут здесь? Не потому ли, что, несмотря на все свои недостатки, отвечает русский человек главному замыслу вообще о человеке?»¹⁴

Исполнение Россией роли «мировой души» приводит, однако, в то же время в движение – скрытые или понимаемые как инициационный вызов – самоотрицающие процессы и механизмы. Чем шире в историческом мире делаются попытки реализовать универсалистскую, объединяющую или ведущую миссию России, тем больше приходится бороться с множественностью, гетерогенностью, сопротивлением, центробежными тенденциями и т.п. Внешняя конфликтность и элементы распада переносятся в таком случае внутрь, а действия, направленные на их преодоление, исчерпывают силы России. Периодически совершаемые в России, в особенности в очередные периоды смуты, попытки подведения исторических итогов бывают поэтому крайне драматичны.

МОСКВА – ТРЕТИЙ РИМ

Среди сохраняемых и возрождаемых русским православием и политической традицией архаических содержаний, лежащих в основе идеи Москвы – Третьего Рима, центральное место принадлежит именно категориям «души» и «мировой души». Переживанию русской действительности в категориях «души» и России как «мировой души», конкретизации его в форме идеи Москвы – Третьего Рима способствовал весь набор взаимосвязанных и взаимоукрепляющих своеобразных свойств православия, и прежде всего эсхатологический максимализм, космизм, мистический реализм и связанные с ним теократические тенденции, бинаризм, мессианство и ориентацию на тоталитарность¹⁵.

Свойственный духовности восточного христианства «эсхатологический максимализм» выражает непосредственное предчувствие и желание Пришествия, укрепляет усилия, направленные на поиск возможного выхода за пределы ставшего несостоятельным мира, избавления от него или окончательное его изменение, побеждающее зло¹⁶. Учитывая выраженный космизм восточной духовности, более сильно подчеркнутый элемент Божией имманентности в мире, макроантропоморфное восприятие мира, а также центральное значение категории «обожения», Упадок, Воплощение и Избавление имеют здесь мощное космическое измерение, когда обновление человека становится обновлением космоса. Освящение природы

¹⁴ Распутин В. От каких несчастий мы произошли? // Аргументы и факты, 1998, № 42.

¹⁵ Ср.: Брота М. Русские вопросы о России. С. 75–89.

¹⁶ Ср.: Evdokimov P. Prawosławie. Warszawa, 1964. S. 24 и след.; Klinger J. O istocie prawosławia. Warszawa, 1983. S. 172; Meyendorff J. Teologia bizantyjska. Historia i doktryna. Warszawa, 1984. S. 192.

закладывает основы ее демистификации и избавления от рабства природному детерминизму. Увеличивается пространство человеческой ответственности, оно охватывает весь мир, ибо только с помощью человека космос может принять Благодать¹⁷.

Отношение к истории с позиций эсхатологии создавало определенную имманентность рая и Царства Божьего здесь и сейчас. Русской религиозной традиции было свойственно видение совершенного мира, осуществленного в конкретном земном царстве, противопоставленном всему остальному миру¹⁸. Ощущение своей миссии в противлении всему остальному миру, вплоть до его окончательного изменения и обращения на путь истинный, а также эсхатологический финализм нашли свое отражение в перифрастическом названии Москвы – Третьего (и уже последнего) Рима. Поиск абсолютного добра и абсолютной свободы способствовал невосприимчивости к условным ценностям, отрицанию компромиссных позиций и решений, усиливал остроту противопоставления между лежащим во зле, грехе, страдании и несправедливости миром и его будущим, «обожествленным» обликом¹⁹. В структурах бинарного мышления, отрицающего компромисс между избавлением и проклятием, реальностью и идеалом, не оставалось места для аксиологически нейтральных сфер жизни, которые не должны были быть обязательно «святыми» или «грешными», «хорошими» или «плохими», «Божескими» или «сатанинскими»²⁰. Мистический реализм в сочетании с теократической идеей пропитывал всю эмпирику действительности, связывая ее с мистической сферой, укрепляя тенденцию к сакрализации разных эмпирических форм²¹.

В наиболее широко понимаемой идее Москвы – Третьего Рима имеет место яркое проявление самых общих содержаний, связываемых с «мировой душой»: сакральность, преодоление изоляции, отчуждения и конфликта чистого разума с материальностью, соединение духовности с моралью и материальностью, способность проявить силу, понять материальное как проявление духовности и *sacrum*, осознать себя центром мира, стремиться к расширению своих пределов, быть местом соития брэнного с божественным, стать

¹⁷ Ср.: *Evdokimov P.* Kobieta i zbawienie świata. Poznań, 1991. S. 43; *Струве Н.* Православие и культура. Москва, 1992. С. 62 и след.; *Fedotov G.P.* The Russian Religious Mind. Vol. 2. Cambridge, Mass., 1946. S. 9–15.

¹⁸ Ср.: *Hauke-Ligowski A.* Od «Świętej Rusi» do Imperium Rosyjskiego // *Znak*. 1982. Nr 6 (331). S. 483–487; *Люкс Л.* Россия между Западом и Востоком: Сб. статей. М., 1993. С. 17 и след.; *Riasanovsky N.V.* Nicolas I and Official Nationality in Russia. 1825–1855. Berkeley, 1956. P. 96 и след.

¹⁹ Ср.: *Лосский Н.О.* Характер русского народа. Frankfurt, 1957. Кн. I. С. 3 и след.; *Стыцзыński М.* Amor futuri albo eschatologia zrealizowana. *Studia nad myślą Mikołaja Bierdiajewa*. Łydz, 1992. S. 224–226.

²⁰ Ср.: *Хомяков А. С.* Сочинения. М., 1911. Т. 3. С. 337 и след.; *Bierdiajew M.* Nowe Średniowiecze. Warszawa, 1936. S. 181.

²¹ Ср.: *Зеньковский В. В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1. С. 39–45.

источником развития и изменения действительности, придать ей единство, святость и полноту и т.п. Внимание к результатам того, как исполняет Россия миссию Третьего Рима свидетельствует о наличии процессов, отражающих архетипическое содержание, характерное для «мировой души»: лишь номинально целое бытие, тенденции к парцелляции, наличие определенных черт небытия²².

Универсальное содержание «мировой души» в православно-русском контексте подвергаются определенной конкретизации. Наиболее явным и значимым представляется связанная с отрицанием христианством циклической концепции времени и эсхатологическим максимализмом православия ориентация на окончательность объединяющего посланничества России: «два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти!»²³. Идея Филофея содержит, правда, момент иницирующий – «подобает тебе, царю, сие [царство. – М. Б.] держати со страхом Божиим, убойся Бога, давшаго ти сия, не уповай на злато, и на богатство, и славу...»²⁴, но исключает возможность взятия на себя миссии Москвы (России) другими политическими центрами. Проявлением силы *sacrum* становится – согласно духу византийской теократической идеи – мощь московской царской власти, начало Царству Божьему дает русская земля, его развитие определяет объединяющая и освящающая мир миссия России. Политическая мощь, территориальный размах, растущее влияние страны являются в данном случае не только следствием исполнения ею взятой на себя миссии, но также и неотъемлемым условием ее реализации.

РОССИЯ/СОВЕТСКИЙ СОЮЗ – КОЛЫБЕЛЬ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО КОММУНИСТИЧЕСКОГО СООБЩЕСТВА

Необходимым элементом, и в то же время условием осуществления идей «Россия – мировая душа» и «Москва – Третий Рим», всегда была вера в преодолевающий государственные и национальные границы характер этих идей и связанное с нею чувство обязанности по отношению к другим человеческим сообществам. Вера в общечеловеческое, пролетарское, интернационалистское и т.п. измерение и общезначимость своих действий оставалась неотъемлемым элементом сознания и идеологии русских коммунистов.

²² Об этом свидетельствует, например, сильное и постоянное чувство угрозы единству России или даже ее существованию: «Быть ли нам, русским?» – вопрос Солженицына имеет симптоматичный характер. Ср.: Солженицын А. И. Россия в обвале. М., 1998. С. 152.

²³ Послания Филофея. Послание великому князю Василию об исправлении крестного знамения и о содомском блуде // Памятники литературы древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века. М., 1984. С. 436.

²⁴ Там же. С. 440.

Ленин после октябрьского переворота провозглашал, что единственным смыслом удержания большевиками «факела социализма» в России является то, «чтобы он возможно больше искр продолжал давать на усиливающийся пожар социалистической революции»²⁵, которая скоро охватит мир. Основной задачей большевиков он считал необходимость «всесторонне и всемерно использовать зажженный в России факел всемирной социалистической революции для того, чтобы <...> перенести революцию в более передовые и вообще во все страны...»²⁶. В то же время то, как большевики видели осуществление обозначенной ими истины и обосновывали его, свидетельствовало о наличии в содержании их деятельности феноменов «русской души» и «души России», выраженных в претензии на духовно-материальную мощь: «Историческую справедливость Октября, – говорилось в дни его 60-й годовщины, – доказывает факт существования и развития социалистического общества СССР, превратившегося в мощную экономическую, социально-политическую и духовную силу»²⁷. Акцентировался также момент главенства большевистского дела в мире: «Октябрь и ленинизм занимают в политической и идеологической жизни современности центральное место»²⁸.

Архаическое видение «мировой души» и противопоставление ей еще не преображенной и борющейся за первенство «остальной» действительности сопровождается характерным способом обоснования права на первенство, объяснимое тем, что большевистскую Россию атакуют все силы зла и тьмы: «Недаром все атаки врагов социализма направлены сегодня прежде всего против ленинизма»²⁹. Эта борьба выражалась в никогда не прекращавшейся критике внутренних отщепенцев и внешних врагов и в противопоставлении себя всему остальному миру³⁰. Насколько православная идея России как единственного истинно христианского царства консервировала целый ряд существенных содержаний архаической идеи «Россия – мировая душа», настолько же большевистская идея, связывавшая с большевистским государством зародыш будущего общечеловеческого коммунистического сообщества, включала в себя некоторые содержания и генерировала соответствовавшие им позиции обеих предыдущих.

Идея Филофея выражала не только принятие Москвой наследия Константинополя, но и обосновывала новую периодизацию истории, в рамках которой единственная носительница Истины –

²⁵ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 37. С. 9.

²⁶ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 38. С. 89.

²⁷ Konstantinow F. Wielki Październik i filozofia marksistowsko-leninowska // Studia Filozoficzne. 1977. Nr 10. S. 19.

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

³⁰ Ср.: Cunningham M. Wiara w świecie bizantyjskim. Warszawa, 2006. S. 141.

Москва – становилась истинным, указывающим путь другим государствам последним центром мира³¹. Усилия, предпринимаемые большевиками и сопровождавшие их идеологические конструкции дают яркие примеры повторения подобных по своей сути операций:

История поставила теперь перед нами ближайшую задачу, которая является *наиболее революционной* из всех *ближайших* задач пролетариата какой бы то ни было другой страны. Осуществление этой задачи, разрушение самого могучего оплота не только европейской, но также (можем мы сказать теперь) и азиатской реакции сделало бы русский пролетариат авангардом международного революционного пролетариата³².

С квазиэсхатологическим характером большевистского проекта будущего коммунистического сообщества было связано принципиальное подчеркивание его создателями и сторонниками окончательности «вечно живой» и единственной Истины, якобы лежащей в его основании и указывающей путь всему остальному человечеству. «Коммунистическое общество, – читаем мы в последнем предложении сталинского «Диалектического материализма», – которое победит в конце концов во всех странах, в своем непрестанном восходящем развитии будет всегда руководствоваться творческим, развивающимся марксистско-ленинским философским учением»³³ – сегодня, завтра, всегда...

Как мы помним, особую миссию «русской души» и России («мировой души») видят в их способности быть посредниками в международном обмене идеями, открывающем универсальные перспективы развития с возможным достижением единства и полноты взаимодействия. Большевизм – в особенности ранний, ориентированный на мировую революцию и венчающее всеобщую историю коммунистическое объединение всех обществ и культур – обнаруживал явные черты идеологического суррогата подобных идей³⁴. Идеи и дела большевиков, как представлялось тем, которые в них верили или стремились верить, – были направлены на слом, казалось, нерушимых прежде дихотомий российской жизни – славянофильство/западничество, теория/практика общественной жизни, интеллигенция/народ, Россия/Европа и т.п. Партию большевиков стали рассматривать как «эффективный инструмент – рычаг, с помощью которого Россия сможет подняться и который поможет разбить это слабое звено в империалистической цепи, что, в свою очередь, ускорит мировую революцию. Таким образом объединяются западный марксизм, теория исторического развития

³¹ Ср.: Митрофанов А. Россия перед распадом или вступлением в Евросоюз. М., 2005. С. 226.

³² Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 28.

³³ Materializm dialektyczny. Warszawa, 1954. S. 442.

³⁴ Ср.: Sarkisyanz E. Russland und der Messianismus des Orients. Tübingen, 1955. S. 406.

Западной Европы и русские мечты о Третьем Риме, призванном сыграть ключевую роль в процессе революционного искупления человечества»³⁵. Считалось, что вместе с Октябрем 1917 г. «история человечества вышла на новый путь – путь перехода к социализму в мировом масштабе»³⁶.

С точки зрения архаической перцепции мира имели место диаметрально противоположные перспективы в возможных последствиях действия власти: либо выход из глубочайшего хаоса, единство и порядок, либо превращение прежнего порядка в небытие, разложение и хаос. Симптоматичным является высказывание Ленина о руководстве революционной партией широкими массами, в котором он одобрительно приводит слова Плеханова, являющиеся, по убеждению большевистского вождя, «единственно возможным ответом на этот вопрос»: «Тогда существовал хорошо организованный и прекрасно дисциплинированный центр, существовали вокруг него созданные им организации разных разрядов, а что было вне этих организаций, было хаосом, анархией»³⁷. Здесь следует вспомнить об устоявшихся и освященных традицией концептах, согласно которым русский народ, погруженный корнями в хаос, живет на своих вершинах в апокалиптическом ожидании, желая абсолютного и не соглашаясь с относительным³⁸.

В архаическом мышлении процесс достижения результата амбивалентен, он может привести к открытию скрытых богатств и раскрыть потенциальные возможности феномена, а может дать прямо противоположный эффект – отрицание искомого³⁹. В большевизме подобная двойственность была характерна в отношении партии и ее руководства к народу: отрицательным было и, с одной стороны, погружение партии в пролетарскую стихию – неспособную к произвольному формированию иного сознания, чем буржуазное, а это означало потерю шансов на социалистическую революцию, и, с другой стороны, отрыв партии от рабочего класса, шире – от трудящихся масс, что обрекало ее на бессилие и также укрепляло господство буржуазии. Положительное же решение указанных задач – сохранение связи с рабочим классом, использование потенциала революционного пролетариата и его союзников, внедрение в него организации и научного марксистско-ленинского сознания – открывало возможность преодоления принципиальных ограничений

³⁵ *d'Encausse H.C.* Le malheur russe. Essai sur le meurtre. P., 1988. S. 383–384.

³⁶ *Fiedosiejew P.* Rewolucja Październikowa... S. 5.

³⁷ ³⁷ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 242.

³⁸ Ср.: *Соловьев В.М.* Тайны русской души. Вопросы, ответы, версии. М., 2001. С. 117.

³⁹ Ср.: *Cirlot J.E.* Słownik... S. 217, 296–297; *Broda M.* Narodnickie ambiwalencje. Między apoteozą ludu a terrorem. Łódź, 2003. S. 170–180.

истории – достижения вершин коммунистического рая. Поэтически выразил это Владимир Маяковский:

партией/
 стройки/
 в небо взмечем,/

держа/
 и вздымая/
 друг друга⁴⁰.

В большевистский период коммунистическая партия, и прежде всего ее центральное руководство и очередной лидер, фактически становилась культивируемым суррогатом и конкретизацией интуиций, концептов и представлений, идентифицирующих центральную власть с «душой России» – оживляющей, объединяющей, динамизирующей и освящающей, вызывающей страх и уважение, являющейся объектом веры, доверия и надежды, источником истины и легитимизации общественного порядка. Гипертрофированный характер и масштаб властных полномочий, решений и действий партийного Центра находил свое обоснование, становясь понятным, даже необходимым в рамках квазиархаической перцепции мира, где (за пределами сферы деятельного присутствия и воздействия, оживляющего, организующего и объединяющего космос *sacrum*) простиралась зона тьмы, хаоса, враждебных сил, лжи, разложения и смерти.

В масштабе российского государства и/или империи большевистский период еще больше усиливал рассматриваемую тенденцию. Между властью – «душой России» – и тем, что ею не являлось, слагались отношения, аналогичные тем, которые существовали между Россией – «мировой душой» – и остальной вселенной. Эта остальная вселенная всякий раз понималась (что в то же время легитимизировало распространение политического *sacrum*) как ожидавшая своего «освящения» сфера *profanum* или даже своего рода анти-*sacrum* (сатанинского, еретического, сектантского, антирусского, антиленинского, буржуазного, контрреволюционного...), тяготевшего к злу, язычеству, небытию и смерти, стремившегося уничтожить святость, истину и добро. Каждое проявление самостоятельности по отношению к центральной власти воспринималось как угроза единству и полноте, как вестник близкого разложения и становилось вызовом для власти, чем-то таким, что было необходимо подчинить себе и преодолеть/уничтожить.

Несмотря на несомненную метаморфозу, которой подверглись и без того сильные в России тенденции к сакрализации власти, они не исчезли и даже были в определенном смысле усилены большевизмом. Отказ подданных от послушания властям веками рас-

⁴⁰ Маяковский В.В. Владимир Ильич Ленин // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 6. С. 267.

сматривался здесь не только как политическое преступление, но как святотатство⁴¹. В религиозно-идеологической перспективе главной задачей царей становилось осуществление Божьей правды на земле. Большевистское государство фактически продолжало культивировать рассматриваемую традицию, в рамках которой власть – на этот раз коммунистической партии, ее центрального руководства и вождя, приобретает форму идеократии, вначале в самой организации революционеров, а затем и во всем государстве. «*Теперь*, – писал еще задолго до переворота в России В. Ленин, – мы стали организованной партией, а это и означает создание власти, превращение авторитета идей в авторитет власти...»⁴². По мнению Сталина, необходимой составляющей авторитета власти становится вера в вождя, а партия, которая не имела бы такой веры, «не могла бы существовать»⁴³.

Бинарным схемам, типичным для архаического (и православного) мышления, был созвучен исключаящий существование нейтральной середины ленинский тезис о двух лишь взаимоисключающих и противопоставленных типах идеологии, а также о двух типах диктатуры, которые могут сформироваться во время революционной ситуации в капиталистическом обществе: буржуазном и пролетарском: «...вопрос стоит *только так*: буржуазная или социалистическая идеология. Середины тут нет (ибо никакой третьей идеологии не выработало человечество, да и вообще в обществе, раздираемом классовыми противоречиями, и не может быть никогда внеклассовой или надклассовой идеологии)»⁴⁴. Теория классовой борьбы, составляющая фундамент большевистской идеологии, предполагала «представление о существовании двух миров: мира Правды – социализма и мира Кривды – капитализма, империализма, войны»⁴⁵, экстраполируя это представление на все области общественной и культурной жизни. Борьба первого со вторым становилась универсальным способом решения всех человеческих проблем. В структуре дихотомических оппозиций механизм политической и общественной интеграции становился комплекс «врага». Метафора «врага» и «враждебного окружения родины социализма» не только легитимизировала новый общественный порядок вообще, но и легитимизировала его таким, в котором фундаментальными структурными элементами были армия и силы безопасности как институты и инструменты непрерывного террора⁴⁶. В обществе шла

⁴¹ Ср.: *Верт Н.* История советского государства. 1900–1991. М., 2003. С. 7.

⁴² Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 355.

⁴³ Цит. по: *Symotiuk S.* Stalin jako komik // Res Publica. 1989. Nr 4. S. 82.

⁴⁴ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 39–40.

⁴⁵ Ахиезер А. и др. Социокультурные основания и смысл большевизма. Новосибирск, 2002. С. 390.

⁴⁶ Ср.: *Гудков Л.* Негативная идентичность: Статьи 1997–2002. М., 2004. С. 559, 600–603.

постоянная, ни на минуту не прекращавшаяся работа по раскрытию и разоблачению, а фактически по созданию очередных врагов, формированию их злокозненного облика в общественном сознании, включая детское⁴⁷.

Мотив окончательной, решающей битвы и грядущего после нее конца времен был глубоко укоренен в русской культуре и ментальности. С одной стороны, он уходил корнями в присутствующую в структурах архаического сознания и его разнообразных исторических метаморфозах манихейскую концепцию действительности, понимаемой как борьба двух космических стихий – Света, Добра, Правды и Тьмы, Зла и Кривды. С другой, – он опирался на сопутствующую православию идею Царства Божьего, олицетворяющего окончательный триумф Справедливости над несправедливостью, триумф Добра над злом, Правды над ложью⁴⁸. Как провозглашали строки «Интернационала», оживляя апокалиптическую идею Армагеддона, окончательной, решающей битвы между силами добра и зла, «это есть наш последний и решительный бой», после которого «воспрянет род людской». В указанном контексте приходится признать симптоматичными слова из приказа маршала Тухачевского перед штурмом Варшавы в 1920 г.: «...решается судьба мировой революции. Через труп белой Польши лежит путь к мировому пожару. На штыках понесем счастье и мир трудящемуся человечеству»⁴⁹.

Неотвратимость и окончательность начавшегося в октябре 1917 г. якобы перехода от дореволюционного прошлого к социалистическо-коммунистическому Будущему находили свои идеологические обоснования в структурах религиозно-мифического мышления. Коммунистическое видение времени напоминало религиозное его видение: «Христос был среди нас, ушел, но вернется. <...> Бесклассовое общество в свое время существовало (первобытное общество), но мы вернемся к нему (в коммунизме)»⁵⁰; в коммунистическом общечеловеческом сообществе нетрудно обнаружить земной, хотя и свободный от прежних ограничений, детерминаций и противоречий, субститут Божьего рая. Коммунистические ожидания не могли обойтись без квазинаучных попыток их рационализации. Финальность коммунистической фазы развития обосновывалась марксистско-ленинской теорией социально-экономического развития, указывавшей на отсутствие принципиальных ограничений развития и самоотрицающих механизмов в социалистическо-коммунистической системе производства: ибо «основным экономическим законом социализма», описывающим имманентную ему тенденцию развития, должно было быть всестороннее удовлетво-

⁴⁷ Ср.: Ахиезер А. и др. Указ. соч. С. 398–403.

⁴⁸ Ср.: там же. С. 119.

⁴⁹ Цит. по: Суворов В. Последняя республика: Почему Советский Союз проиграл вторую мировую войну? М., 2004. С. 39–40.

⁵⁰ Цит. по: Kula M. Religijopodobny komunizm. Krakyw, 2003. S. 29.

ние постоянно растущих потребностей общества путем служащего этому и не тормозимого никакими частными классовыми интересами развитие его производительных сил⁵¹. С помощью противопоставления этого «закона» «основному закону капитализма», направленному на максимизацию капиталистической прибыли, путем эксплуатации, разорения и пауперизации большинства населения собственной страны, путем закабаления и грабежа других народов, а также милитаризации и войны, объяснялось и обосновывалось, в свою очередь, фундаментальное отличие брэнного настоящего от творимого большевиками «Светлого Будущего»⁵².

Ленинское отождествление теории и действительности демонстрировало некоторое родство с пониманием человека и мира как «иконы» и с концепцией «обожения» человека и мира. Традиционная «русская идея» – это не только концепция (картина) России, ее судьбы и предназначения, но и концепция России как носительницы истинной идеи (иконы) Божьей вместе с доверенной ей миссией воплощения этой иконы во всем мире. В секуляризированной, но типологически близкой версии Россия реализовала такую «икону» в советский период.

Все было (правда, не обожено) «ленинизировано/сталинизировано»: улицы, города, учреждения, акции и т.д. приобрели имя именно Ленина/Сталина. Партии и организации, т.е. коллективы и отдельные люди, также оказались «ленинскими/сталинскими», «советскими»⁵³.

Идеологизация и мифологизация действительности, в особенности социальной действительности, сопровождалась в то же время моментом ее политического присвоения.

ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ОБРАЗ МИРА КАК МИР

В каждой из рассматриваемых выше исторических метаморфоз идеи «Россия – мировая душа» характер русской, а затем советской идеи (и связанного с ней посланничества, обязанности и полномочий России) понимался как неотъемлемый элемент и условие действительного ее осуществления. В данном случае судьба соловьевской Мировой души вырастала до статуса коллективного культурного архетипа⁵⁴.

Осуществление «русской идеи», ориентированное на реализацию в социальном, культурном и политическом мире будущего «всеединства»⁵⁵, каждый раз охватывало другие сообщества, нации и

⁵¹ Ср.: *Stalin J.* Ekonomiczne problemy socjalizmu w ZSRR. Warszawa, 1952. S. 44.

⁵² Ср.: *Idem.*

⁵³ *Фарыно Е.* Идея – русская идея – идейный // Идеи в России. Idee w Rosji. Ideas in Russia / Pod red. A. de Lazari. Łydz, 2000. T. 3. S. 176.

⁵⁴ Ср.: *Зеньковский В.В.* Указ. соч. Т. 2. Ч. 1. С. 45–47.

⁵⁵ Ср.: *Љpidlik T.* Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka. Warszawa, 2000. S. 225–239, 430.

государства, включая их в схемы, определяемые русской (советской) «миссией». Главенство России/СССР одновременно предполагало периферийность других, а естественная в истории частная направленность собственных устремлений и ценностей прикрывалась их желаемым универсалистским характером. При этом на задний план отодвигалась проблема амбивалентности ситуации: русский хранитель Истины и его страна – «неизвестная, неисследованная, <...> непонятая и непонятная»⁵⁶ – продолжали таковыми быть для других, как и большевики, носители «истинного пролетарского классового сознания», не доступного – без их посредничества – пролетарской массе. Суть состояла в том, что Центр должен был быть для периферии непонятным, но обязательно необходимым. Априорно ситуация характеризовалась противопоставлением и недиалогичностью, выдаваемыми за обязательные предпосылки будущей диалогичности и единства.

В каждой же конкретной ситуации предполагалось, как необходимое условие воплощения идеи в жизнь, наличие субъекта – носителя идеи и его способность воплощать ее, принципиально изменяя действительность через «обожение», «большевизацию» и т.п., снижая при этом ограничения, противоречия, частности в стремлении придать миру единство, гармонию и полноту. Только в таких условиях распространение насаждаемой идеи не будет сопровождаться неизбежными для «непреображенного» мира самоотрицающими механизмами: истощением сил, односторонностью развития, перенесением внутрь внешних конфликтов, стимулирующей центробежных факторов, отрицательным отношением к другим сообществам и т.п.

Однако вера в реальность перемены не всегда могла очевидным образом найти достоверное обоснование в категориях профанного знания. В случае православной идеи «Москва – Третий Рим», включающей русскую миссию в процесс реализации Божьего замысла, все было известно и заранее предопределено. Иначе обстояло дело с большевистской идеей, программно антирелигиозной, отрицающей Божье присутствие в мире. Но она также имела (и не только среди верящих в нее масс, искавших в коммунистической идеологии суррогат религии, способной заполнить духовную пустоту и неспособность к другому пониманию и объяснению мира) своих хранителей, носителей и защитников, что фактически означало замаскированный наукообразной большевистской фразеологией возврат к религиозному мышлению, к архаическому сознанию.

Эта архаизация не была произвольной или случайной. В переживаемой исторической действительности социальная «материализация» большевистских идей неизбежно порождала амбивалентность. С одной стороны, она приводила в движение саморазрушительные

⁵⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1978. Т. 18. С. 41.

процессы и механизмы, с другой, – благодаря силе воздействия и эффективности проявлений, – выступала средством легитимизации предпринимаемых действий и неотъемлемой составляющей ожидаемого положительного результата. Преодоление (происходящее фактически лишь в сфере субъектного сознания) антиномичности ситуации становилось возможным, очевидным и само собой разумеющимся, именно в сфере архаического восприятия мира, объединяющего *sacrum*, силу, бытие, власть и истину.

В сфере архаического мышления опыт силы, а значит, власти вписывается в более общий опыт святости, с властью связывается посредничество между дольным и горним мирами. Власть обнаруживается через силу, способную как уничтожить все то, что сопротивляется ее воле, так и установить порядок, уберечь мир от погружения в хаос. Установление порядка в таком случае понимается как становление мира и истины, выражающей этот порядок и позволяющей человеку найти себя в нем. Способность удержать и возродить онтологический порядок – «наш мир» – или установить новый порядок связывается с действием святости, являющейся источником силы, согласия, закона и правды. Причем святость означает как силу, так и просто действительность, противопоставленную всему неистинному и нереальному или псевдореальному. Опыт истины предполагает и включает в себя возвращающее идентичность, возрождающее победительное преобразование, триумф правды и жизни в правде – «истинное бытие».

Погруженность в область вышеизложенных идей и связанных с ними амбиций и ожиданий представляется равнозначным пребыванию в сфере мифа. Мифологизация и сакрализация власти фактически освобождает ее от обязательности основополагающих определений, ограничений и особенностей, характерных для исторически известных властных институтов и структур. Периодически повторяющиеся кризисы мифологизируемой власти, связанные с потерей конкретными идеями их силы воздействия, а также с разложением коллективной веры в них, и такое же периодическое возрождение подобных идей в якобы новых формулах с попыткой их конкретизации поддерживает историческую жизнь рассматриваемой мифологемы в ее идеологическом аспекте, сохраняя ее социально-политические функции.

Идеологизация, политизация и институционализация действий, связанных с попытками социального воплощения мифологизируемых идей, предполагают интенционально реализующую и легитимизирующую ее действительность. Попытки воплощения их в жизнь требуют идеологической обработки конкретных масс, которые в течение какого-то времени с пониманием и одобрением воспринимают насаждаемые идеи, которые в таких случаях обретают характер «высшей реальности», в отличие от «псевдореальности» оппозиционных им настроений, в результате возникает ситуация очередной амбивалентности. С одной стороны, реализации мифа

способствует типичная для нового времени тенденция к восприятию его как картины мира, и вера в то, что «все именно так и есть, как есть для нас, перед нами»⁵⁷. С другой стороны, потребность обосновать исключительность приверженцев, носителей и реализаторов мифологизируемой идеи требует создания донаучной концепции мира, в рамках которой можно было бы утверждать и доказывать, что именно им открыты тайны Бытия. И не важно, кто является действительным творцом происходящих перемен: Бог, Бытие, История, Человечество, Россия, Пролетариат и т.п. или же те, кто пока располагают силой, необходимой для реализации своих целей, приписывают себе эксклюзивное право на толкование смысла и руководство делом Универсального Преобразования.

Как было сказано выше, существует целый ряд причин, позволяющих распознать в большевистской идее, рассматривавшей Россию (Советский Союз) как зародыш общечеловеческого коммунистического сообщества, очередную после русско-православной идеи «Москва – Третий Рим» попытку воплотить в жизнь архаическую идею «Россия – мировая душа». Социально важным, интеллектуально интересным и эвристически плодотворным делом, как мне представляется, было бы задуматься над вопросом, не является ли «русская вовлеченность» в структуры архаического опыта, который концептуализирует мир вообще, и собственную территорию и социум в частности в качестве «мировой души» неотъемлемой составляющей и других, исторических и современных, формул «русской идеи» со всеми сопутствующими этому амбивалентностями последствий.

Если это так, то смысл инициационного вызова, перед которым стоят русские и Россия, состоит 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 может идти о способности к такой интерпретации архетипических позиций русской идентичности, которая позволила бы России и русским избежать ситуации а) неверного выбора, б) непонимания со стороны «периферии» и регулярно повторяющегося саморазрушения.

⁵⁷ Heidegger M. Holzwege. Frankfurt a./Main, 1950. S. 82.

В.К. Кантор

ЛЮБОВЬ К ДВОЙНИКУ.
ДВОЙНИЧЕСТВО – МИФ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ?

МИФ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ
КАК ИСТОРИОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМА

Крушение Российской империи заставило изгнанных за рубеж мыслителей заново продумать те мифы, которые двигали общественную жизнь страны до революции. Почему я говорю о мифах как двигателе социума? Дело в том, что разумом во все века живут единицы, способные к рациональному взгляду на мир, к интеллектуальному усилению свободы. В обыденном сознании существует внушенная еще эпохой Просвещения идея, что мифы определяли ранний период жизни человечества, что с развитием философского сознания, сознания научного мифы уходят. Проблема, однако, заключается в том, что преодоленные на философском уровне мифы в самых разных обликах господствуют даже среди образованных людей. Уже в 1919–1920 гг. Бердяев писал:

Помимо мифов, которые уходят в глубину прошлого, различные исторические эпохи насыщены элементами мифотворчества. Каждая великая историческая эпоха, даже и в новой истории человечества, столь неблагоприятной для мифологии, насыщена мифами, – так, например, великая французская революция, которая была недавно, при ярком свете рационалистического дня. История о ней насыщена мифами, был создан миф о великой французской революции¹.

Разумеется, русская революция не отставала в этом смысле от французской. Вообще, XX в. – век торжества мифологического сознания. Самые разительные примеры такого господства – нацистский и коммунистический мифы. М.К. Мамардашвили называл это господством «алхимической идеи»².

Но пережившие страшную революцию русские мыслители, быть может, первыми поняли опасность кумиров-мифов, определявших жизнь и сознание людей, толкнувших их на борьбу с империей, приведших к гибели державу. Надо сказать, что Российская империя после происшедшей в начале XIX в. десаκραлизации власти, связанной с переживанием идей французского просвещения,

¹ Бердяев Н.А. Смысл истории. М., 1990. С. 18.

² Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М., 1995. С. 113.

с явным упадком религиозности образованного общества (что выразилось в мистических движениях, завлекших даже императора Александра I), в эпоху Николая I прибегло к весьма известной мифологеме — триаде «православие, самодержавие, народность». Триаде, которую велено было понимать как реальность. Некоторое время она работала, потом стала разваливаться, да к тому же вытесняться мифами, утвердившимися в сознании российской интеллигенции. А «для мифического субъекта», — писал Лосев, — миф «есть подлинная жизнь, со всеми надеждами и страхами, ожиданиями и отчаянием, со всей ее реальной повседневностью и чисто личной заинтересованностью»³. Впрочем, мифологическое сознание — и это стоит отметить — грозило проснуться и уже просыпалось на рациональном и живущем разумом Западе. Поэтому Семен Франк с удивлением замечал в Европе, что русские изгнанники понимают многое больше и лучше в идейных процессах, чем их западные соседи:

Когда теперь мы, русские, материально и духовно обнищавшие, все потерявшие в жизни, ищем поучения и осмысления у вождей европейской мысли, у которых большинство из нас привыкло раньше учиться, мы, заранее склонные, к смирению, всегда чуждые национального самомнения и менее всего способные на него в эту несчастную для нас эпоху, с изумлением узнаем, что собственно учиться нам не у кого и нечему и что даже, наученные более горьким опытом наших несчастий, испив до дна чашу страданий, мы, пожалуй, сами можем научить кое-чему полезному человечество. Мы по крайней мере уже тем опередили его, что у нас меньше осталось иллюзий и призрачных верований. Мы чувствуем себя среди европейцев, как Сократ среди своих соотечественников, у которых он хотел чему-нибудь научиться, пока не признал, что он — мудрее всех, потому что он, ничего не зная, по крайней мере отдает себе отчет в своем неведении, тогда как все остальные, ничего не зная, не знают даже своей собственной духовной нищеты!⁴.

Стоит, однако, пару слов сказать о том, как я понимаю миф, ибо трактовок этого понятия столь много, что перечислить их весьма трудно. Скажем, современный немецкий исследователь называет девять весьма основательных концепций мифа: 1. Аллегорическая и эвгемерическая интерпретация мифа; 2. Интерпретация мифа как «болезни языка»; 3. Интерпретация мифа как поэзии и «прекрасной видимости»; 4. Ритуально-социологическая интерпретация мифа; 5. Психологическая интерпретация мифа; 6. Трансцендентальная интерпретация мифа; 7. Структуралистская интерпретация мифа; 8. Символическая и романтическая интерпретация мифа; 9. Интерпретация мифа как нуминозного опыта⁵.

³ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 396.

⁴ Франк С.Л. Крушение кумиров // Франк С.Л. Сочинения. М., 1990. С. 136 (далее ссылки на это издание даны в тексте: КК и стр.).

⁵ Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 40–74.

Я хотел бы предложить свое рабочее толкование мифа. Оно мне важно, ибо помогает мне рассуждать в пределах той проблематики, которой я занимаюсь. *Миф*, на мой взгляд, *это воображаемое представление о реальности, которое воспринимается как реальность*. Тот, кто изучает мифы, в них, скорее всего, не верит. Он поэтому не может не воспринимать их как вымысел. Но для древних людей (как и для нас) миф был вымыслом, который осознавался как реальность, причем объективная реальность, где исключалось различие знака и значения, образа и вещи, означающего и означаемого. Ибо, как пишет современный исследователь, «миф, если он только в самом деле есть, – не обман и не игра. Миф по-настоящему есть только тогда, когда к нему относятся как к реальности»⁶. Мы могли не принимать идеи советского социализма, это было воображаемое представление о реальности, которое все жители страны были обязаны воспринимать, а многие и воспринимали как самую что ни на есть реальность. Мы жили вне истории, ибо миф не знает истории, его время – вечность, он цикличен. Но еще стоит отметить одну важную особенность мифа, которая понятна прошедшим советскую жизнь, о которой написал М.К. Мамардашвили:

Миф, ритуал и т.д. отличаются от философии и науки тем, что мир мифа и ритуала есть такой мир, в котором нет непонятого, нет проблем. А когда появляются проблемы и непонятое – появляются философия и наука⁷.

Соловьев, начиная с первой статьи «Мифологический процесс в древнем язычестве» (1873), пытался противопоставить мифологическому пониманию мира понимание религиозно-философское. Именно мифологическое сознание было тем, что пытались преодолеть религиозные мыслители России. Кумиры, идолы – это иллюзия бессмертия и вечности, в Библии – это символ преходящего, временного. Так Владимир Соловьев писал:

Религия запрещает нам почитать ограниченные предметы вместо бесконечного Божества; такие обожествленные предметы она осуждает как идолы и служение им как идолопоклонство. Точно так же в нравственной и социально-политической жизни, если частные интересы какой бы то ни было группы людей ставятся на место общего блага и преходящие факты идеализируются и выдаются за вечные принципы, то получают не настоящие идеалы, а только идолы. И служение этим сословным, национальным и прочим идолам, как и идолам языческих религий, непременно перейдет в безнравственные и кровавые оргии⁸.

В Моисеевых десяти заповедях вторая гласила: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на

⁶ Курганов Е. Анекдот. Символ. Миф. СПб., 2002. С. 90.

⁷ Мамардашвили М.К. Необходимость себя. Введение в философию. М., 1996. С. 13.

⁸ Соловьев В.С. Идолы и идеалы // Соловьев В.С. Национальный вопрос в России. М., 2007. С. 466–467.

земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им» (Исх. 20, 4-5). Вера в кумиры – это остаток язычества. Борьба с ними сложна и малопродуктивна, но необходима. Падают они лишь в ситуации самоизживания, когда им на смену идет либо другой кумир, либо вера в Бога.

МИФ ДВОЙНИКА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Тема двойничества – 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. Мережковский в своей трилогии решил эту проблему как явную антитезу. Хотя можно вспомнить и персидскую историю, изложенную греком Геродотом, о маге Смердисе, выдавшем себя за повелителя. Из этого, правда, мало что последовало. 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 (Шекспир и пр.), как правило, комичны. Двойник не однокорен, 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 я бы напомнил прежде всего шекспировского «Гамлета», где младший брат Клавдий убивает короля, чтобы полностью занять его место. Это не получается, ибо ему мешает юный принц. Разумеется, это тема романтиков (Гофман). Но это не тема карнавальной маски, скажем, Зевса, принявшего облик мужа, или злого духа, в облике любимого соблазнившего женщину. Это как бы частный случай двойничества, ибо соблазнитель не претендует на полное замещение собой героя.

С Достоевским появляется и утверждается миф, что русская интеллигенция без конца порождает двойников, что она пронизана двойничеством, ибо раздвоена по природе, будучи зависима от Запада. Тут не без Запада, ибо идеи оттуда. Но Запад не мог стать двойником русской интеллигенции. Запад можно было критиковать, бранить, учиться у него, но не опекать как всегда двойник опекает младшего. Можно сказать, что этот элемент был в отношении к Западу, который хотели превзойти, но тогда надо считать, что именно Россия выступала двойником и любви к герою – т.е. Западу – у нее не было. Но эту обидную для отечественной культуры проблему я здесь рассматривать не буду.

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, там непременно либо нагнетается, либо и впрямь разражается катастрофа.

Но почему я назвал статью «Любовь к двойнику»? Во-первых, двойника любили сами герои. Г. Голядкин-старший любит г. Голядкина-младшего. Во-вторых, далее двойника любят и оправдывают другие участники романного действия, а главное, его оправдывают читатели, т.е. своеобразные alter ego героев. Осуждается, скажем, герой (Иван Карамазов), но оправдывается Смердяков, как существо запутанное Иваном. Потом постараюсь показать реального исторического двойника интеллектуальной России. Двойники являются в ситуации неполадок в обществе, как лжехристы, антихристы, когда беды и мор. Как сказано в Евангелии от Матфея:

Иисус сказал им в ответ: берегитесь, чтобы кто не прельстил вас, Ибо многие придут под именем Моим, и будут говорить: «Я Христос», и многих прельстят. Также услышите о войнах и о военных слухах. Смотрите, не ужасайтесь, ибо надлежит всему тому быть, но это еще не конец: Ибо восстанет народ на народ, и царство на царство; и будут глады, моры и землетрясения по местам; Всё же это – начало болезней. Тогда будут предавать вас на мучения и убивать вас; и вы будете ненавидимы всеми народами за имя Мое; И тогда соблазнятся многие, и друг друга будут предавать, и возненавидят друг друга; И многие лжепророки восстанут, и прельстят многих; И, по причине умножения беззакония, во многих охладееет любовь; Претерпевший же до конца спасется (Мф. 24, 4-13).

Итак, неполадки в культуре, в обществе, порождают двойников. В России революционная ситуация возникает сразу после декабристов, опрометчиво разбудивших лихо, о котором они не думали, лихо персонифицировалось в облике Герцена. А было вот что. Для краткости сошлюсь на Панченко, повторившего вслед за Гумилевым мысль о надоме русской культуры XIX в., но увидевшего этот надлом культурологически:

Началась национальная болезнь. <...> Появляются очень странные вещи. <...> В литературе появляется тема двойничества, патриарх этой темы – Гоголь, а классик – Достоевский. Он при Николае пишет своего «Двойника», который, кстати, Белинскому очень не понравился. Вот «Бедные люди» – пожалуйста, это прекрасно: «Ах, какие несчастные! Ах, какие бедные, замученные, задавленные!» Здесь все ясно, просто, даже примитивно. А «Двойник» – это что такое? Господин Голядкин-старший и Голядкин-младший? Как говорят извозчики и Петрушка – слуга в «Двойнике»: «Добрые люди живут по честности, добрые люди без фальши живут и по двое никогда не бывают». Это раздвоение человека Достоевский связывает с бесовством, потому что врач Рутеншиц (перевернутое «шпиц-рутен») в конце становится бесом. Двойничество проявлялось и в противопоставлении Москвы Петербургу. Достоевский возводит вообще двойничество именно к Петербургу: «Не знаю, прав ли я, но я всегда воображал

себе Петербург, если позволяет сравнение, младшим балованным сыном человека старинного времени. Сынок отдан в люди, сынок должен учиться всем наукам, сынок должен быть молодым европейцем. Он так заспешил, что над молодой прытью его невольно задумается...» «Младший – олицетворение подлости»? – пишет Достоевский. Это значит, по мнению наших классиков – а это наши духовные наставники, – что подлость если не зародилась (она была всегда, конечно, начиная с Каина), то растекалась по русской земле. И куда ни кинь – всюду двойничество!⁹

Попробуем для начала выделить типологически схожие черты двойничества. В традиции мировой литературы двойник – это тот персонаж, который, что называется, *подставляет* главного героя, *паразитирует* на его внешности, его благородстве, его происхождении и т.п. Короче, является явным антагонистом и врагом *близкого автору* героя, судьба которого составляет предмет забот того или иного произведения. Таковым злодеем был у самого Достоевского в его «петербургской поэме» «Двойник» господин Голядкин-младший. Он оказался и находчивее, и решительнее, и изворотливее, и подлее Голядкина-старшего, которого он затирал, обходил на всех поворотах и довел, наконец, до сумасшествия, выкинув в дом умалишенных и заняв его место. Таков преступный и кровавый Викторин в «Элексирах дьявола» у Гофмана, едва не погубивший душу монаха Медардуса. Такова тень в пьесе Евгения Шварца «Тень».

Даже когда двойник оказывается вроде бы порождением сознания главного героя как в романе Стивенсона «Странный случай с доктором Джекилем и мистером Хайдом», все равно он побеждает своего, так сказать, *родителя*, убивая его. Но никогда не подчиняется главному герою. Это закон, которому следует любой двойник.

Вернемся к роману, с которого тема двойничества в русской культуре стала очевидной. К «Двойнику» Достоевского, где фиксирован важный момент отношения героя к своему двойнику. Герой ему без конца помогает, а двойник оборачивает эту помощь, разумеется, себе в пользу, но что еще важнее, выворачивает ее так, что унижает героя. *Помощь героя двойнику ведет к унижению героя. Но существенно, что герой наделяет двойника немислимыми добродетелями и собирается с ним вместе строить будущую жизнь.* Не представляя даже, что двойник затем и появляется, чтобы уничтожить героя, ибо у него есть собственные планы на себя.

Уже не раз отмечалось, что сюжетная линия романа развивается таким образом, что герой берет Голядкина-младшего под свое покровительство, наслаждаясь якобы зависимостью двойника и давая ему временами свободу в действиях в том, в чем угодно хозяину-прототипу. Ущемленному чувству самолюбия и гордости господина Голядкина-старшего льстило преклонения и восхищение младшего друга-двойника, именно поэтому герой пропустил тот момент, когда двойник начал становиться на его место, захватывая и внимание людей, признания которых сам Голядкин-старший не добился и ко-

⁹ Панченко А. Николай I // Звезда, 2007, № 6. С. 184.

торыми был отвергнут. Прочитав письмо победившего в схватке за реальную жизнь двойника, Яков Петрович Голядкин-старший лишается рассудка.

Поначалу Достоевский сам в растерянности от своего открытия. Как это социально более слабый, стоящий на более низкой ступени социальной лестницы с такой легкостью справляется с героем. Конечно, какая-то чертовщина за этим. Отметим момент, когда впервые появляется двойник: поздний вечер, слякоть вдруг переходящая в метель, застилающую не только глаза, но и воспаленный разум. Метель для русской культуры – разгул бесовской стихии. В метели, как мы помним, является Гриневу Пугачев. Именно в такой почти магической бесовской ситуации происходит явление двойника, которого нечто сотворило из воздуха, потом мы понимаем что сотворило сознание героя. Героя, мечтавшего построить лучшую жизнь с помощью двойника. Ведь вместе они – сила, полагает герой, но лишается последнего прибежища в результате. Любопытна нечувствость к теме двойничества у Бахтина, поглощенного проблемой карнавала, масок, шутовской смены верха и низа:

Пародирующие двойники стали довольно частым явлением и карнавализованной литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского – почти каждый из ведущих героев его романов имеет по несколько двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова – Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина – Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова – Смердяков, черт, Ракин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собою)¹⁰.

Карнавальным весельем у Достоевского не пахнет. Пахнет «бесовщиной»¹¹. Как правило, появление двойника приводит у Достоевского к трагедии. Двойник уничтожает героя. А смена верха низом происходит не в карнавале с его по-европейски строго выверенными рамками, а в реальной социальной действительности. Странно, что Бахтин этого не заметил.

Конечно, двойничество – это художественное открытие, но такое художественное, которое весьма активно коррелирует с социальной проблематикой, взятой, разумеется, в контексте «большого времени». И здесь нам не обойтись без краткого взгляда на два события, важные для понимания проблемы. Панченко назвал эпоху Николая I эпохой, породившей массу оппозиций двойнического типа, среди которых Москва и Петербург, славянофильство и западничество, цари и странники. Стоит добавить и оппозицию *русское образованное общество и европейская культура*, где русские категорически не хотели выступать в роли двойников. Тем более, что хватало и внутреннего двойничества. Панченко не упомянул, что знаменитая триединая уваровская формула («православие,

¹⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 216.

¹¹ См. мою статью «Карнавал или бесовщина» в журнале «Вопросы философии» (1997, № 5. С. 44–57).

самодержавие, народность») тоже относится к этой – николаевской – эпохе. И самое любопытное в этой формуле, что в ней вообще отсутствует образованное общество, которое отныне должно было оправдывать свое право на существование перед народом. А народ априорно, с одной стороны, становился носителем государственного и религиозного смысла, с другой – являлся страдающим и униженным младшим братом, своего рода Голядиным-младшим, которого отныне надлежало опекать. Чем и занялась русская литература. Иными словами, возникла еще одна оппозиция с чертами двойничества, а именно: русское образованное общество и русский народ.

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ МИФА ДВОЙНИЧЕСТВА

Трагические герои Достоевского, к тому же еще герои-идеологи, возникли в результате очень сложных духовных взаимодействий внутри русской культуры. Понять их происхождение – значит, увидеть, как российские общественно-духовные структуры получили вторую жизнь в романной поэтике великого писателя. В 40-е годы XIX столетия в России едва ли не впервые за всю ее историю начинается напряженный и – главное – открытый культурно-философский диалог, просыпается рефлексивное общественно-историческое самосознание. Кружки и салоны становятся частью нормальной столичной жизни. А там можно было высказываться, не предавая свои тексты печати. Опыт А. Радищева и П. Чаадаева был печально поучителен. Но в эти годы впервые возникает центральная проблема русской мысли. Юные любомудры пытались понять место России «в общем порядке мира» (П. Чаадаев), как религиозном, так и социокультурном. При этом, что было явной духовной новацией, произошла смена ориентиров – вместо французов интеллектуальными учителями становятся немцы. Любопытно, что «француз» Пушкин радовался этому обстоятельству, хотя и называл немецкую ученость – туманной. Русские полемисты строили свои концепции, опираясь на сложнейшие философские системы, бывшие на тот момент высшей точкой западноевропейской мысли.

Имена Гёте, Шиллера, Гегеля, Шеллинга, братьев Шлегелей становятся родными для русской культуры. Обращение именно к немецкой философии в попытке самосознания было совсем неслучайно. Будучи сами окраинной Европы и европейскими маргиналами, немцы искали *общеευропейский* смысл развития, чтобы ухватить ведущую тенденцию западной цивилизации. Немецкая философия, писал Н. Берковский, обдумывала, приводила в логический порядок немецкие дела в связи с делами всей Европы. Именно в этом и видел важность немецкой философии Пушкин.

Не раз прототипами героев Достоевского называли и Чаадаева, и Бакунина, и Герцена, и Грановского. Это были люди, прошедшие школу немецкой философии и ставшие в результате ферментом российских духовных борений, провоцирующих движение русской

идейной и социальной жизни. Этот тип интеллектуалов, выразивший самые болезненные проблемы российского развития, прежде всего столкновение западных смыслов с незападной традицией, под пером Достоевского оказался ключом к прогностическому анализу российской и европейской истории. Его романы, его герои, описанные им конфликты, стали в свою очередь художественно-философским объяснением будущих катаклизмов Европы в XX в.

Чтобы понять интерес писателя к героям-интеллектуалам, надо, наконец, отчетливо осознать, что общественное движение, в том числе и к христианской истине, а не просто к народу, или к народу лишь как носителю христианской истины¹², Достоевский связывал с развитием образованности в России. После возвращения с каторги он сформулировал это кредо и потом мало изменял ему:

Но где же точка соприкосновения с народом? Как сделать первый шаг к сближению с ним, – вот вопрос, вот забота, которая должна быть разделяема всеми, кому дорого русское имя, всеми, кто любит народ и дорожит его счастьем. А счастье его – счастье наше. Разумеется, что первый шаг к достижению всякого согласия есть грамотность и образование. Народ никогда не поймет нас, если не будет к тому предварительно приготовлен. Другого нет пути, и мы знаем, что, высказывая это, мы не говорим ничего нового. Но пока за образованным сословием остается еще первый шаг, оно должно воспользоваться своим положением и воспользоваться усиленно. Распространение образования усиленное, скорейшее и во что бы то ни стало – вот главная задача нашего времени, первый шаг ко всякой деятельности¹³.

Соединение с народом – грамотность и образование, т.е. превращение народа в интеллигенцию, в образованное общество. Отсюда его интерес к грамотеям из народа – таким, как Макар Долгорукий. Однако положительно прекрасные герои его романов, выразители православного идеала (князь Мышкин, старец Зосима, Алеша Карамазов) – отнюдь не люди из народа, а представители образованного общества¹⁴. Я здесь немного забегаю вперед, но акценты

¹² Сошлюсь здесь на К. Леонтьева: «Мужика он любил, не потому только, что он мужик, не потому, что он человек рабочий и небогатый; нет – он любил его еще больше за то, что он *русский* мужик, за то, что *религиозен*. <...> У Достоевского народ хорош не потому только, что он простой народ и бедный народ, а потому, что он народ *верующий*, православный» (Леонтьев К.Н. Достоевский о русском дворянстве // Леонтьев К.Н. Избранное. М., 1993. С. 304–305).

¹³ Достоевский Ф.М. Объявление о подписке на журнал «Время» на 1861 г. // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т. 18. С. 36–37. В дальнейшем все ссылки в тексте даны на это издание.

¹⁴ Во многом следовавший Достоевскому великий русский философ В.С. Соловьев вполне прояснил эту позицию: «Противники культуры, воображающие, что существование необразованных праведников доказывает что-нибудь в пользу их мнения, закрывают глаза на то, что мы имеем здесь примеры необразованности лишь весьма относительной. <...> Отчего сам Богочеловек мог родиться только тогда, когда настала “полнота

стоит расставить заранее, чтобы яснее была мысль. Сошлюсь здесь на европейца, чеха, влюбленного в Россию, свидетельство тем более важное, что в нем отсутствовали идеологические преференции: «Достоевский <...> защищал "книжных людей", "бумажных людей" (в романе "Подросток"), ибо, спрашивает он, чем объяснить, что они так по-настоящему мучаются и кончают трагически»¹⁵.

Стоит напомнить, что В.И. Ленин считал только себя и свою партию выразителями народных нужд, а потому называл интеллигенцию «говном»¹⁶, и далее в сталинские лагеря интеллигенция отправлялась с клеймом «враги народа». Таким образом, едва ли не центральным для Франка становится вопрос, во имя чего (или во имя кого) жертвовала собой, шла в революцию российская интеллигенция. Ответ страшноватый, ибо зачеркивал по сути дела центральный миф русской культуры — миф о страдающем народе, младшем брате, труженике земли русской, кормильце (в других вариантах — «народ-богоносец»), все эти «Дубинушки», все надежды на то, что народная свобода приведет Россию к счастью. Это было самозаклание недавно народившихся в России людей мысли во имя народа, который их не знал и знать не хотел. Франк пишет:

Если попытаться как-нибудь все же определить положительное содержание этой столь пламенной и могущественной веры, то для нее нельзя отыскать иного слова, кроме «народничество». «Народниками» были все — и умеренные либералы, и социалисты-народники, и марксисты, теоретически боровшиеся с народничеством (понимая последнее здесь в узком смысле определенной социально-политической программы). Все хотели служить не Богу, и даже не родине, а «благу народа», его материальному благосостоянию и культурному развитию. И главное — все верили, что «народ», низший, трудящийся класс, по природе своей есть образец совершенства, невинная

¹⁴ (окончание)

времен"? Отчего Он явился лишь в VIII-м веке после основания вечного *города*, в пределах великого римского *государства*, среди *культурного* населения Галилеи и Иерусалима? Когда твердят общее место о "галилейских рыбаках", то забывают, во-первых, что "паче всех потрудился" для христианства (как по сознанию самой церкви, так и по сознанию ее врагов) ученый книжник и образованный римский гражданин Павел, сославшийся на эллинских поэтов и на римские законы; во-вторых, и рыбаки-апостолы вовсе не были дикарями и невеждами, а были воспитаны на Книге Законов и Пророков; и, наконец, в-третьих, для исполнения своего дела они должны были еще научиться писать по-гречески» (Соловьев В.С. Значение государства // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 553–554.).

¹⁵ Масарик Т.Г. Борьба за Бога. Достоевский — философ истории русского вопроса // Масарик Т.Г. Россия и Европа. Эссе о духовных течениях в России. СПб., 2003. Кн. III. Ч. 2–3. С. 73.

¹⁶ В письме А.М. Горькому от 15 сентября 1919 г. Ленин писал: «Интеллектуальные силы рабочих и крестьян растут и крепнут в борьбе за свержение буржуазии и ее пособников, интеллигентов, лакеев капитала, мнящих себя мозгом нации. На деле это не мозг, а говно» (В.И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969. С. 379).

жертва эксплуатации и угнетения. Народ – это Антон Горемыка, существо, которое ненормальные условия жизни насильственно держат в нищете и бессилии и обрекают на пьянство и преступления. <...> Интеллигент чувствовал себя виноватым перед народом уже тем, что он сам не принадлежал к «народу» и жил в несколько лучших материальных условиях. Искупить свою вину можно было только одним – самоотверженным служением «народу». А так как источник бедствий народа усматривался всецело в дурном общественном строе, в злой и порочной власти, то служить «народу» <...> это значило стать революционером (КК, 120-121).

Интересно, что миф народопоклонства перешел к революционерам из охранительного лагеря, с тенденцией насилия над образованными слоями, о чем с тревогой говорили русские мыслители. «Народопоклонничество», – писал В.С. Соловьев, – является «взглядом ложным в своих теоретических основах и далеко не безвредным в своих практических применениях»¹⁷. С этим основным кумиром русской общественности связаны неразрывно и другие кумиры, о которых писал в этой книге Франк, ибо народное сознание как в России, так и в Европе каждого соприкасавшегося с народом втягивало в мифологическую орбиту. Сошлюсь на мысль К. Ясперса:

Древний мифический мир медленно отступал, сохраняя, однако, благодаря фактической вере в него народных масс, свое значение в качестве некоего фона, и впоследствии мог вновь одерживать победы в обширных сферах сознания¹⁸.

Понятно, что идолом, уже отброшенным, преодоленным на тот момент эмигрировавшей интеллигенцией, философ назвал кумир революции, воспринимавшейся долго как путь к «освобождению народа». Но вот революция свершилась и оказалось, что «кумир, которому поклонялись многие поколения, которого считали живым богом-спасителем, которому приносились бесчисленные человеческие жертвы, – этот кумир, которому сейчас тупые фанатики или бессовестные лицемеры вынуждают еще поклоняться, во имя которого расстреливают людей, калечат русскую жизнь, издеваются над истинной религией, – именно в силу этого потерял свою власть над душами, изблещен как мертвый истукан. Живые души в ужасе и омерзении отступились от него. Большевики со своей точки зрения вполне правы, когда обвиняют русскую революционную интеллигенцию в "предательстве". Они не понимают лишь или не хотят понять глубокой трагедии, оправдывающей эту измену. Интеллигенция в момент осуществления высших своих надежд, в момент наступления чаемого в течение более полувека "царства Божия" – именно наступления революции и торжества ее идеалов – вдруг поняла, что бог-спаситель ее заветной веры есть

¹⁷ Соловьев В.С. Идолы и идеалы. С. 468.

¹⁸ Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. М.И. Левиной. М., 1991. С. 34.

ужасное, всеистребляющее чудовище или мертвый истукан, способный вдохновлять лишь безумных и лишь на безумие и убийственные дела» (КК, 123).

Так структурировалось двойничество народа и интеллигенции.

ПРОБЛЕМА РУССКОГО ЕДИНСТВА И ДВОЙНИЧЕСТВА

Проблема соединения интеллигенции и народа в каком-то смысле равна проблеме нахождения единства между Москвой и Петербургом, т.е. преодоления двойничества культуры, увиденного в этом контексте А. Панченко. Это та самая мечта, о которой в «Петербургских письмах. 4338» (1835, 1840) писал В.Ф. Одоевский, предвидя возникновение единого мегаполиса на основе Москвы и Петербурга. Творчество Одоевского, «русского Фауста», Достоевский знал весьма хорошо. Эпиграф к «Бедным людям» он взял именно из Одоевского. Создание единого города на основе двух прежних столиц приводит, по мысли Одоевского, к тому, что Россия становится средоточием и вершиной будущей цивилизации. Об этом и Достоевский мечтал.

У Д. Чижевского есть работа о двойничестве. Он полагал, «проще всего в своей схематике тема двойника дана в "Подростке"»¹⁹. Правда, Чижевский обращает внимание в основном на слова самого Версилова о его психологической раздвоенности, хотя и видит в проблеме онтологическую существенность:

Судорожные искания «места», своего места героями Достоевского являются выражением той бесконечной жажды конкретности, своей реализации в живом «где-то», человека, утратившего свою онтологическую существенность. Конкретное «где-то» – необходимый элемент этического акта, но при «потере себя» оно начинает играть несоответственно значительную и центральную роль²⁰.

Но онтологическая существенность предполагает и реальное бытие двойника. Должен решить эту проблему, конечно, русский Фауст, связь с которым образа Версилова может быть вполне прослежена. Достоевский не случайно вводит в текст романа эпизод с сочинением мальчиком Тришатовым оперы по гётевскому «Фаусту», отсылая нас тем самым к проблематике великой трагедии, давая как бы некую подсветку образу Версилова. Об этом слишком прямолинейно, но в целом справедливо сказано в статье М. Педько: «В образе Андрея Петровича Достоевский воплотил глубокие гётевские смыслы противоречивости Фауста»²¹. Подобно

¹⁹ Чижевский Д.И. К проблеме двойника (Из книги о формализме в этике) // О Достоевском: Сб. статей / Под ред. А.Л. Бема. Прага, 1929. С. 17.

²⁰ Там же. С. 32.

²¹ Педько М.В. Опера Тришатова в романе Ф.М. Достоевского «Подросток»: гетевские смыслы в литературном и музыкальном контексте // Вестник молодых ученых, 2004, № 5. Сер. Филологические науки.

Фаусту Версиров соблазняет русскую Гретхен – Софию. Но это соблазнение отягощено наличием у героини мужа – впоследствии двойника Версирова.

Но как возникает этот персонаж-двойник? Словно бы ниоткуда. Жил себе строгих правил женатый дворовый человек, и вдруг его жена влюбляется в барина, начитавшегося гуманных книжек вроде «Антон-Горемыки» и желающего жить по совести. Барин во всем признается Макару, плачет у него на плече и полностью меняет его жизнь. Макар Иванович – ментальное создание поэта Версирова, как мужик Марей – фантазм Достоевского, как тютчевская Россия, которую исходил «в рабском виде Царь Небесный» – выдумка поэта. Сам Тютчев и недели в деревне прожить не мог. Макар не действует, а произносит значительно благоглупости, которым наученные Версировым внимают благоговейно его родственники. Как и Смердяков, Макар скорее всего импотент. Он не мог быть реальным мужем Софьи. Первый ее ребенок – Аркадий – сын Версирова.

Странник – Макар, странник в результате действий барина, скиталец – Версиров, но по собственному желанию, в поисках истины носивший вериги. Интересны иногда проблески понимания реального соотношения дел, но как-то вскользь, ибо исследователям мешает идеологически устоявшаяся трактовка образа:

История морального падения и в перспективе морального возрождения Аркадия, соотнесенная с душевной историей Версирова, имеет свои два полюса. Один полюс – это авантюрист Ламберт, крайний полюс падения, до которого докатыгаются и Аркадий, и Версиров. Другой полюс – это странник Макар Долгорукий, полюс «благообразия», которого страстно жаждет Аркадий и которое живет в душе Версирова (курсив мой. – В.К.)²².

Вслушаемся: «полюс благообразия, которое живет в душе Версирова». Макар по сути дела – отраженный свет Версирова. А еще жестче – его двойник. Если Версиров – хриstopодобен, как замечает Т. Касаткина, говоря о «возможности осуществления Версирова как хриstopодобного героя»²³, то его двойник может нести, хотя может и не нести, другие коннотации.

Стоит привести высказывание Мережковского в крови революции 1905 года совсем иначе увидевшего мужика Марей. Вот слова Мережковского о Достоевском и его фантазме:

Он думал, что «неправославный не может быть русским», а ему нельзя было ни на минуту отойти от России, как маленькому Феде, напуганному вещим криком «волк бежит!», нельзя было ни на минуту отойти от мужика Марей. Маленький Федя ошибся: этот вещий крик раздался не около него, а в нем самом; это был первый крик последнего ужаса: Зверь идет, Антихрист идет! От этого ужаса не мог его спасти мужик Марей, русский

²² Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М., 1967. С. 205.

²³ Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле слова». М., 2004. С. 424.

народ, который, сделавшись «русским Христом», двойником Христа, сам превратился в Зверя, в Антихриста, потому что Антихрист и есть двойник Христа²⁴.

Но, кстати, не забудем соловьевского Антихриста, гуманиста и филантропа. Отличие Антихриста от Христа одно: Христос миром не принят, он трагичен, а антихрист принят.

Вряд ли Макара Долгорукого можно назвать антиподом Христа. Но вот известную несамостоятельность увидеть можно. Впрочем, в «Братьях Карамазовых» есть замечательное рассуждение в связи со Смердяковым о мужике, который, задумавшись, может село спалить, а может в Иерусалим спастись пойти. А может, добавляет писатель, и то, и другое вместе. Не зря столько времени пробыл он среди каторжников, и «дерзновенность» мужика была ему вполне вятной. Но в «Подростке» Макара просто персонифицирует религиозные представления Версилова.

При неустойчивости главного героя он обрастает двойниками, которые могут предъявить ему свою устойчивость. Вспомним молодого Версилова, когда он сошелся с Софьей и искренно каялся перед Макаром, закручивая для всех новую жизнь:

Человеку, который приехал с «Антоном Горемыкой» разрушать, на основании помещичьего права, святость брака, хотя и своего дворового, было бы очень зазорно перед самим собою, потому что, повторяю, про этого «Антон Горемыку» он еще не далее как несколько месяцев тому назад, то есть двадцать лет спустя, говорил чрезвычайно серьезно. Так ведь у Антона только лошадь увели, а тут жену! <...> Уж одни размеры, в которые развилась их любовь, составляют загадку, потому что первое условие таких, как Версиров, – это тотчас же бросить, если достигнута цель. Не то, однако же, вышло. Согрешить с миловидной дворовой вертушкой (а моя мать не была вертушкой) развратному «молодому щенку» (а они были все развратны, все до единого – и прогрессисты и ретрограды) – не только возможно, но и неминуемо, особенно взяв романическое его положение молодого вдовца и его бездельничанье. Но полюбить на всю жизнь – это слишком. Не ручаюсь, что он любил ее, но что он таскал ее за собою всю жизнь – это верно (13, 10-12).

Однако любил, как выясняется дальше, той высшей любовью, которая связывает мужчину с женщиной более сильно, чем самая яростная страсть. Отношение Версилова к Софье строилось в контексте исканий русских юных философов-идеалистов, начитавшихся немецкой философией:

Во всем этом была своего рода наивность, потому что все это было совершенно искренно. Человек, который шел гулять в Сокольники, шел для того, чтоб отдаваться пантеистическому чувству своего единства с космосом; и если ему попадался по дороге какой-нибудь солдат под хмельком или баба, вступавшая в разговор, философ не просто говорил с ними, но опре-

²⁴ Мережковский Д.С. Пророк русской революции // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов / Изд. подгот. В.М. Борисов, А.Б. Рогинский. М., 1990. С. 100.

делял субстанцию народную в ее непосредственном и случайном явлении. Самая слеза, наVERTывавшаяся на веках, была строго отнесена к своему порядку: к «гемюту» или к «трагическому в сердце»...²⁵

Софья стала для него символом России, символом вечной женственности, если угодно, в русском и православном (не как Татьяна Ларина) ее воплощении, софийность. Она-то в конце концов и обещает ему устойчивость. Куда бы ни ходил, возвращается к ней. Но именно в этом личном переживании отвлеченных немецких формул открывался смысл русской мысли и русского бытия.

Вдумаемся, почему Версиров не отказывал от дома Макару, позволял реальной своей жене, матери своих детей, общаться с бывшим, но остававшимся законным мужем. Тот в качестве странника, носителя, как говорил Достоевский, народной (христианской) святости, праведника, без которого и надеяться в России не на что было бы, очень привлекал Версирова. Повторю вопрос: почему? Теоретические схемы конструировались в жизни, он искал реального воплощения своего христианского идеала, как славянофилы, как Тютчев, как сам Достоевский, – и находил этот идеал в отпавшем им же странствовать дворовом слуге. Очевидно, не очень доверяя себе, что он сам может выдержать этот искус отказа от светской жизни и ее благ, «раздать все» по совету Христа, и Макар для него – символ этой возможности нравственной жизни страны. Но уже после смерти Макара он формулирует идею, в которой обозначен для России новый носитель святости, тип «боления за всех». Версиров имеет в виду себя и подобных ему носителей «высшей русской идеи». Достоевский не раз писал, что христианство предполагает свободу и ответственность. Свободный человек Версиров принимает на себя всю меру ответственности. Двойник из народа перестает ему быть нужным.

Когда Версиров разбивает икону, он пытается преодолеть фальшь своих отношений с Макаром Ивановичем, который на самом деле является его двойником, порожденным его поведением, фантазией и пр. Человеку свойственно желать избавиться от двойника, неважно несет тот зло или добро. Иван Карамазов не сумел избавиться от своего двойника Смердякова (кстати, читавшего перед смертью книгу знаменитого православного мыслителя «Святого отца нашего Исаака Сирина слова»). Зависимость Ивана от двойника привела к катастрофе, где уже неясно, кто виноват. Нужно же, полагает писатель, даже в своих ошибках брать ответственность на себя. И Версиров ее берет.

Кажется, в этом контексте раздвоенности России на Москву и Петербург (как и на народ и образованное общество) возможно прочтение и двойного образа расколотой иконы (писатель ведь не рассказывает, кто или что именно на ней изображено). Можно, конечно, вообразить, что там св. Андрей и св. Макарий (это вариант

²⁵ Герцен А.И. Былое и думы // Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 19–20.

Касаткиной), но оснований для подобного рода догадки текст романа не дает. Одним из аргументов святости Макара Долгорукого становится в том числе толкование имени Макар: «блаженный, счастливый» (греч.). Но Достоевский был знатоком русского фольклора в не меньшей степени, чем святцев. В фольклорном прочтении имени Макар говорится скорее о его ущербности. Заглянем в специальный словарь. Там имя «Макар» ассоциируется с бедным, несчастным человеком, крайним неудачником. Приведем пословицы: «На бедного Макара все шишки валятся» или «Не рука Макару калачи есть». В XIX в. «макарами» в народной речи прозывались плуты, а «макарыгами» – попрошайки²⁶. Напомню и то, что герой первого романа писателя «Бедные люди» Макар Девушкин был как раз из тех Макаров, на которых все шишки валятся. Вряд ли Достоевский не учитывал значение имени героя из своего первого и наиболее признанного критикой романа. Макар Долгорукий тоже слаб, бессилен, не способен к активному христианскому и жизненному действию.

Нельзя не заметить, что Версиров слушавший старца с вниманием, но как бы выполняя свой долг, на похороны его не пошел, а пришел в тот день к Софье – разбить икону. При этом в тексте романа сказано о разбитии иконы на две ровные половинки следующей:

Когда Татьяна Павловна перед тем вскрикнула: «Оставь образ!» – то выхватила икону из его рук и держала в своей руке. Вдруг он, с последним словом своим, стремительно вскочил, мгновенно выхватил образ из рук Татьяны и, свирепо размахнувшись, из всех сил ударил его об угол изразцовой печки. Образ раскололся ровно на два куска... И далее Версиров добавляет: «Не прими за аллегория, Соня, я не наследство Макара разбил, я только так, чтоб разбить... А все-таки к тебе вернусь, к последнему ангелу! А впрочем, прими хоть и за аллегория; ведь это непременно было так!..» (13, 409).

Версиров осужден близкими, осужден литературоведами. В мнении окружающих трагический герой по своим моральным качествам всегда кажется ниже своего двойника. Ведь как неприятен для сослуживцев г. Голядкин-старший и как им мил младший!

Я бы прочитал эту аллегория как указание на невозможность единства образованного общества и народа, причем не простого народа, а того, близкого к образованным, в которых Г.П. Федотов видел создателей духовных стихов, слой промежуточный между дворянством, церковью и крестьянством. Именно этот слой определял умонастроение простого народа. Но путь Версирова трагичен, это путь одиночки, который сам создал (почти придумал) святость народа, но сам этим путем следовать не мог. Версиров определяет и направленность будущей образованной России – Подростка, кото-

²⁶ А в словаре Даля, который Достоевскому тоже был хорошо известен, Макары – это «плуты», «нищие», т.е. семантика имени довольно устойчива. Особенно выразительна формула: «Я тебя туда спроважу, куда Макар телят не гонял» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1981. Т. 2. С. 290).

рый пишет, что «появление этого человека в жизни моей, то есть на миг, еще в первом детстве, было тем фатальным толчком, с которого началось мое сознание. Не встретиться он мне тогда – мой ум, мой склад мыслей, моя судьба, наверно, были бы иные, несмотря даже на predeterminedный мне судьбою характер, которого я бы все-таки не избегнул». Подростка интересуют *идеи* отца.

Какие же идеи у этого главного героя, почему я называю его трагическим? В чем трагизм Версилова, этой квинтэссенции русских интеллектуалов? Тут, не отходя далеко от религиозно-философских концепций Тютчева, которые, быть может, и вправду основа версильевского образа, обратимся к социальной сути идей героя Достоевского. Здесь можно вспомнить не только Тютчева, но и Герцена с его утверждением важности культурного слоя русского дворянства для русской истории. Напомню его мысль:

С петровского разрыва на две Руси начинается наша настоящая история; при многом скорбном этом разъединении, отсюда все, что у нас есть, – смелое государственное развитие, выступление на сцену Руси как политической личности и выступление русских личностей в народе; русская мысль приучается высказываться, является литература, является разномыслие, тревожат вопросы, народная поэзия вырастает из песней Кириши Данилова в Пушкина... Наконец, самое сознание разрыва идет из той же возбужденности мысли; близость с Европой ободряет, развивает веру в нашу национальность, веру в то, что народ отставший, за которого мы отбываем теперь историческую тягу и которого миновали и наша скорбь и наше благо, – что он не только выступит из своего древнего быта, но встретится с нами, перешагнувши петровский период. История этого народа в будущем; он доказал свою способность тем меньшинством, которое истинно пошло по указаниям Петра, – он нами это доказал!..²⁷

Таким образом, прокламируется необходимость «европеизма» не только для движения вперед, но и как фактор, способствующий развитию национального самосознания, а сами западники воспринимаются как представители народа, с которым они вскоре объединятся. Именно о европеизме как центре русской мысли говорит и Версильев: «Нас таких в России, может быть, около тысячи человек; действительно, может быть, не больше, но ведь этого очень довольно, чтобы не умирать идее. Мы – носители идеи, мой милый!» Что же это за идея?

Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола. Я не про войну лишь одну говорю и не про Тюильри; я и без того знал, что всё пройдет, весь лик европейского старого мира – рано ли, поздно ли; но я, как *русский европеец* (курсив мой. – В.К.), не мог допустить того. <...> Как носитель высшей русской культурной мысли, я не мог допустить того, ибо высшая русская мысль есть всепримирение идей. И кто бы мог понять тогда такую мысль во всем мире: я скитался один. Не про себя лично я говорю – я про русскую мысль говорю. Там была брань и логика;

²⁷ Герцен А.И. Письма из Франции и Италии // Герцен А.И. Указ. соч. Т. 5. С. 24–25.

там француз был всего только французом, а немец всего только немцем. <...> Тогда во всей Европе не было ни одного европейца! Только я один, <...> как русский, был тогда в Европе *единственным европейцем*. Я не про себя говорю – я про всю русскую мысль говорю» (13, 374-376).

Заметим, что у Макара Долгорукого *идей* нет. А мысль Версилова повторил Достоевский в речи о Пушкине.

Тут, разумеется, не только Тютчев и Герцен. Это установка всей русской мысли, включая и славянофилов. Скажем, центральной историософской идеей Тютчева была идея о России как второй Европе. Да и сам он был бесспорный русский европеец. Можно вполне поддержать пожелание исследовательницы, что необходимо «утвердить поэта и мыслителя Федора Тютчева одним из прототипов образа Андрея Версилова, “русского европейца” и “истинного поэта” (вот она последняя черточка, увенчивающая сравнение типа и прототипа!)»²⁸. Достоевский постоянно подчеркивает, что дело не в Версиллове-персонаже, а в принципиальной установке русской мысли – стать центром и выразителем самого духа Европы, ее квинтэссенции. Таков, скажем, смысл идеологии XV в. «Москва – Третий Рим», утверждавшей, что именно Московия является хранительницей истинного христианства, т.е. сути европеизма. Об этом же писал и знаменитый славянофил Хомяков, любивший западную Европу как прекрасное прошлое Европы, но будущее Европы видевший в России: «Мы – центр в человечестве европейского полушария, море, в которое стекаются все понятия»²⁹. Конечно, это иной уровень размышлений, нежели у Макара Долгорукого.

ТИП ВСЕМИРНОГО БОЛЕНИЯ ЗА ВСЕХ

Именно выход на европейскую духовную авансцену знаменовали собой русские мыслители 1840–1850-х годов. Россия в их лице поднялась на уровень европейской рефлексии. Более того, они внесли в мировую культуру и утвердили то, что до сих пор не существовало в качестве жизненной составляющей этой культуры (или презиралось, как византийская, изрядно, кстати, обворованная Западом) – восточноевропейский вариант христианства. Напомню мысль Тютчева:

В течение веков европейский Запад совершенно простодушно верил, что кроме него нет и не может быть другой Европы. Конечно, он знал, что за его пределами существуют еще другие народы и государства, называющие себя христианскими; во время своего могущества Запад даже затрагивал границы сего безымянного мира, вырвал у него несколько клочков и

²⁸ Гачева А.Г. Тютчев и Версиров (Еще к вопросу об источниках образа «русского европейца») // Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев). М., 2004. С. 336.

²⁹ Хомяков А.С. Несколько слов о философическом письме // Хомяков А.С. Соч.: В 2 т. Работы по историософии. М., 1994. Т. 1. С. 450.

с грехом пополам присвоил их себе, исказив их естественные национальные черты. Но чтобы за этими пределами жила *другая, Восточная Европа, вполне законная сестра христианского Запада, христианская, как и он* (курсив мой. – В.К.), правда не феодальная и не иерархическая, однако тем самым внутренне более глубоко христианская; чтобы существовал там целый Мир, Единый в своем Начале, прочно взаимосвязанный в своих частях, живущий своей собственной органической, самобытной жизнью, – вот что было невозможно допустить, вот что многие предпочли бы подвергнуть сомнению, даже сегодня <...> Долгое время такое заблуждение было извинительным; веками движущая сила этой жизни дремала посреди хаоса: ее действие было замедленным, почти незаметным; густая завеса скрывала неспешное созидание нового мира... Наконец времена свершились, рука исполина сдернула завесу, и Европа Карла Великого оказалась лицом к лицу с Европой Петра Великого...³⁰

Стоит акцентировать вроде бы второстепенный образ романа – немца Крафта, влюбленного в Россию, трагически переживающего ее тогдашний разлад: «Все точно на постоялом дворе и завтра собираются вон из России; все живут только б с них достало...» Но идея русскости в ее, так сказать, чистом виде вне исторического и европейского контекста, как показывает писатель, заставляет переживать слишком остро временные неудачи и недостатки России, что приводит героя к гибели. По справедливому соображению исследовательницы, «Крафт концентрирует в себе трагическое самоощущение русскости, доходящее до экстатического катастрофизма как бы поглощающего самого героя без остатка. Собственно, в лице Крафта Достоевский словно прослеживает, что может статься с человеком, истово отдающего всего себя переживанию судьбы России и ее исторической миссии»³¹. Немец Крафт кончает с собой, отдав всего себя идее русскости и вдруг почувствовав вторичность России. Вообще тема немецкой русофилии, тема немцев, желающих видеть в России идеальную и высшую общественную структуру здесь любопытна, передача этой (скорее всего своей) любви немцу говорит об интеллектуальной и художественной трезвости писателя. Мысль Достоевского проста, но чрезвычайно важна в сцеплении образов романа: упиваться идеей собственной национальной исключительности – черта не русская, ибо основа русскости – это всечеловечность. Характерно, что образ немца-руссофила Крафта появляется в романе как контраст с идеей русского европеизма, выраженной в Версилове.

Но именно в русской Европе рожден был тип человека по пафосу своему подобный первохристианам, которые осмеливались брать на себя все грехи мира. Версилов говорит Подростку:

³⁰ Тютчев Ф.И. Россия и Германия // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч. и писем: В 6 т. М., 2003. Т. 3. С. 118.

³¹ Бойко М.Н. Процесс самоопределения героя в русском романе второй половины XIX в. // Искусство и цивилизационная идентичность. М., 2007. С. 260.

– Да, мальчик, повторю тебе, что я не могу не уважать моего дворянства. У нас созданся веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, – тип всемирного боления за всех. Это – тип русский, но так как он взят в высшем культурном слое народа русского, то, стало быть, я имею честь принадлежать к нему. *Он хранит в себе будущее России* (курсив мой. – В.К.). Нас, может быть, всего только тысяча человек – может, более, может, менее, – но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу. Скажут – мало, вознегодуют, что на тысячу человек истрачено столько веков и столько миллионов народу. По-моему, не мало (13, 376).

Что это означало – эта позиция? Принятие на себя ответственности за весь мир, чувство столь же наднациональное, сколь и укорененное в высшем слое русского образованного общества. Можно сказать, что чувство это навеяно имперской мощью России. Возможно, отчасти так и есть. Но было бы вульгарно находить прямую связь между социально-политической ситуацией и духовной. Что же касается позиции Достоевского, то в этом романе он, скорее всего неожиданно для себя, спел панегирик русскому образованному обществу. Желая проклясть, благословил. Ситуация, известная из Библии. Когда-то Моавитский царь Валак призвал пророка Валаама, чтобы тот проклял народ Израилев. Но «взглянул Валаам и увидел Израиля, стоящего по коленам своим, и был на нем Дух Божий» (Числа, 24, 2). И Валаам трижды благословляет тех, кого должен был проклинать. Аналогичную ситуацию мы видим почти во всех романах Достоевского. Любопытно, что странник Макар Иванович перед смертью (как бы уже духовными очами) так видит Версилова: «Хотел было я и вам, Андрей Петрович, сударь, кой-что сказать, да Бог и без меня ваше сердце найдет» (13, 330). Его трагические герои – искатели, проходящие «сквозь горнило сомнений» (как сам Достоевский), а стало быть, и носители духа Божия. Это была попытка установления не общинного, не коллективного, а очень личного соприкосновения с Божественным смыслом. И писатель понимал трагизм этих людей – абсолютно одиноких внутри своей страны.

Годом позже после выхода романа он отрефлектировал в «Дневнике писателя» эту ситуацию. В февральской тетради «Дневника писателя» за 1876 г. Достоевский выговорил весьма важную формулу:

А потому и я отвечу искренно: напротив, это мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться пред правдой народной и признать ее за правду, даже и в том ужасном случае, если она вышла бы отчасти и из Чегьи-Минеи. Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети, двести лет не бывшие дома, но воротившиеся, однако же, все-таки русскими, в чем, впрочем, великая наша заслуга. Но, с другой стороны, преклониться мы должны под одним лишь условием, и это *sine qua non*: чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой. Не можем же мы совсем перед ним уничтожиться, и даже перед какой бы то ни было его правдой; наше пусть остается при нас, и мы не отдадим его ни за что на свете, даже, в крайнем случае, и за счастье соединения с народом. В противном случае пусть уж мы оба погибаем врознь.

Да противного случая и не будет вовсе; я же совершенно убежден, что это *нечто*, что мы принесли с собой, существует действительно, – не мираж, а имеет и образ, и форму, и вес (22, 45).

Пусть «оба погибает врознь»! Страшные слова, страшное предчувствие, что народ оттолкнет русское образованное общество, что приведет к общероссийской катастрофе. И вместе с тем необходимо отстаивать свою интеллектуальную правду, особенно если она ведет к Христу.

Вспомним удивление и ужас русских христианских мыслителей, увидевших в революцию далекость народа от христианства. В 1918 г. С.Н. Булгаков резюмировал устами одного из персонажей своего знаменитого сочинения «На пиру богов» (вошедшего позднее в сборник «Из глубины»):

Как ни мало было оснований верить грезам о народе-богоносце, все же можно было ожидать, что церковь за тысячелетнее свое существование сумеет себя связать с народной душой и стать для него нужной и дорогой. А ведь оказалось то, что церковь была устранена без борьбы, словно она не дорога и не нужна была народу, и это произошло в деревне даже легче, чем в городе. <...> Русский народ вдруг оказался нехристианским...³²

Двойник, рожденный ментальностью великих русских писателей, оказался, как и положено двойнику, совсем не тем, за кого его принимали. Сын священника, большой русский писатель Варлам Шаламов, вспоминал: «Поток истинно народных крестьянских страстей бушевал по земле, и не было от него защиты. Именно по духовенству и пришелся самый удар этих прорвавшихся зверских народных страстей»³³.

Достоевский задавался вопросом, сможет ли русский человек «черту переступить»? И вот, «переступив черту» христианства, всколыхнулась и пошла гулять по необъятным просторам России российская вольница, российская стихия. Этот процесс закономерно завершился возникновением жесточайшей сталинской диктатуры. И в этой ситуации уже можно говорить о явлении антихриста, рожденного народной стихией, выступавшего от лица народа и его именем уничтожавшего русских интеллектуалов как «врагов народа». Как замечательно было показано у Шварца, Тень погибает только после гибели Героя-ученого. Уничтожив российских интеллектуалов, народ подписал себе смертный приговор. Об этом сразу после революции написал Розанов:

«Мужик-социалист» или «солдат-социалист», конечно, не есть более ни «мужик», ни «солдат» настоящей. Все как будто «обратились в татар», «раскрестились». Самое ужасное, что я скажу и что очевидно, – это исчезновение самого русского народа³⁴.

³² Булгаков С.Н. На пиру богов // Булгаков С.Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 609.

³³ Шаламов В. Четвертая Вологда // Шаламов В. Несколько моих жизней. М., 1996. С. 346.

³⁴ Розанов В.В. Апокалипсис нашего времени. М., 2000. С. 313.

Сегодня тем более нет того социально-культурного феномена, который в духе XIX в. можно было бы назвать народом. Остались ностальгические мифы о народной мудрости. Но в мировой культуре по-прежнему существуют достижения русской мысли и русского искусства.

Характерна привившаяся в советской науке и сохранившаяся донныне подозрительность к «сильным героям» Достоевского, их всегда так или иначе требуется принизить, ибо личность, как считается и как утвердилось в отечественном достоевведении, никогда не права, прав народ. Сама тема Достоевского словно требует подобного жертвоприношения. Вот, к примеру, рассуждения специалиста высокого класса:

В одной из ранних записей к будущему роману Достоевский характеризует прообраз (? – В.К.) Версилова как «героический тип», который «выше публики и ее живой жизни» (т. 16, с. 7). В окончательном тексте сам Версиров говорит о «богатырстве», о том, что оно «выше всякого счастья» (т. 13, с.174). <...> Достоевский здесь разрабатывает и в значительной степени развенчивает архетип героя (как можно развенчать архетип? – В.К.). В ранних записях этот «героический тип» уже рисуется сотканым из противоположностей. <...> Он жаждет дела и не имеет настоящей веры, делает зло и раскаивается – все из-за отсутствия почвы³⁵.

Но интересно, есть ли в мировой культуре хоть одна героическая личность без противоречий и слабостей? Прометей, сдавший Зевсу? Тесей, предавший Медею? Геракл, сгоревший в огне от ревности? Александр Македонский, убивший лучшего друга? Илья Муромец, пускавший каленые стрелы по маковкам церквей? Да сам Христос, в конце концов, оторвавшийся от почвы, от народа, требовавшего Его распятия, распятия Спасителя, Христос, взмолвившийся о том, чтоб чашу страданий пронесли мимо Него? Не говорю уж о том, что внимательное чтение романа не находит ни одного злого дела за Версировым, хотя подозрений много. Но все они распадаются к славе героя. Безумная страсть Версирова к Ахмаковой? Но даже и тут злого дела он не совершил. Не вспомнить ли, кстати, и безумную страсть самого Достоевского к Аполлинарии Суслевой, когда он умчался в Европу за любовницей, оставив на родине тяжело больную жену? Наверно, и он грешен, уж во всяком случае «соткан из противоречий», пользуясь выражением Мелетинского. А разбитие иконы – деяние слишком спорное, чтобы можно было отнести к очевидно злему делу. Было иконоборчество, был великий религиозный философ Владимир Соловьев, в юности выбросивший в окно иконы... Если же говорить об «отсутствии почвы» у Версирова (хотя ему дана София), то и в этом случае надо не бояться сказать, что герой как раз преодолевает почву, он ее одухотворяет, иначе он не герой, во всяком случае, не трагический герой. Герой всегда противоречив, если это только не назначенный сверху герой-символ.

³⁵ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М., 1994. С. 106.

Русские мыслители и писатели, трагические герои своей эпохи, были своего рода демиурги, творившие интеллектуальные смыслы России, определявшие ее культурные приоритеты. Но повлиять на народ не сумевшие, не успевшие. Они были отвергнуты своим народом, как когда-то Христос своим. А ненависть к буржуазной Европе стала определяющей в Советской стране и так далеко от европеизма русских интеллектуалов. Характерно, что Достоевский в своей речи о Пушкине повторяет основные тезисы своего героя Версилова:

Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите. О, всё это славянофильство и западничество наше есть одно только великое у нас недоразумение, хотя исторически и необходимое. Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей (26, 147).

И дело было не в дворянстве как социальном слое, как полагал К. Леонтьев³⁶. У Достоевского речь шла о другом, о возникновении культурного типа России, тип этот возник в дворянстве прежде всего в результате некоего духовного усилия по переработке культурных смыслов мировой, в основном европейской цивилизации. Этот тип и представлял Россию в мире. Беда и историческая трагедия была в том, что наработанные им смыслы были отринуты, а их носители изгнаны из страны, так что смыслы эти ушли из русской жизни. Но вот они вернулись, во многом определяя не политику, не социальную жизнь, а то, что они и должны определять – нашу духовную жизнь.

³⁶ Напомню его мысль: «Глубоко верный *русский* инстинкт подсказал Достоевскому, что дворянство русское нужно, что нужен особый класс русских людей, более других тонкий и властный, более других изящный и рыцарственный ("чувство чести"), более благовоспитанный, чем специально ученый, и т.д. <...> Не такое, разумеется, какое в "Подростке", а *какое-то* все-таки нужно <...> Если из того убеждения, что дворянство нужно, он не вывел нигде, что необходимы и политические *привилегии* для его сохранения, то это ничего не значит; не успел, случайно не додумался» (Леонтьев К.Н. Указ. соч. С. 305–306).

О.Р. Демигова

ЭСТЕТИЗАЦИЯ КАК СТРАТЕГИЯ МИФОТВОРЧЕСТВА: ЭМИГРАНТСКИЙ ВАРИАНТ

ЭСТЕТИКА МИФОТВОРЧЕСТВА

Миф в данной работе понимается как эстетическая реальность и в этом смысле типологически сопоставим с предложенной М. де Серто трактовкой мифа как «разрозненного речевого обихода, который кристаллизуется вокруг разрозненных практик данного общества и символически артикулирует эти практики»¹. Стремление к мифологизации есть одно из неотъемлемых свойств человеческого сознания в его функции чувственно-оценочного восприятия/отражения действительности, актуализирующееся как на индивидуальном уровне, так и на уровне сообщества в целом, поэтому представляется возможным говорить о некоей типологии механизмов формирования и законов функционирования мифа как феномена (само)сознания индивида и социума.

В самом общем виде можно утверждать, что «по социальной вертикали» миф формируется на трех уровнях: сообщества в целом, отдельных социальных групп, отдельных индивидов. Очевидно, что вектор движения двуедин: как сверху вниз, так и снизу вверх. Столь же очевидно, что движение происходит по известной спирали, каждый новый виток которой представляет собой качественно новый уровень (авто)мифотворчества, являясь результатом эстетизации более высокого порядка.

«По горизонтали» миф выполняет ряд весьма существенных функций: аксиологическую (функцию утверждения собственной ценности), телеологическую (определения значимых для сообщества/индивида целей) и основанную на них двуединую функцию объединения-разграничения. Иными словами, миф в значительной степени способствует *самоидентификации* индивида и/или сообщества и – в пределе – их выживанию как таковых. Последнее становится особенно значимым в ситуациях общественных катаклизмов разного рода (война, революция, смена власти, смена общественного уклада, экономический кризис, эмиграция и т.п.).

¹ Серто М. *ge*. Хозяйство письма // НЛО, 1997, № 28. С. 31; См. также предложенное В. Кантором понимание мифа как «воображаемого представления о реальности, которое воспринимается как реальность»; Кантор В. Русская революция, или вера в кумиры (Размышления над книгой С.Л. Франка «Крушение кумиров»). Слово/Word, 2009. № 62. <http://magazines.russ.ru/slovo/2009/62/ka7.html>.

Структурообразующим основанием, своего рода осью любого мифа является шкала значимых для индивида/сообщества в зависимости от цели момента ценностей, т.е. мифотворчество не только онтологически обусловлено, но и телео- и аксиологически задано. Поскольку цели сообщества не есть величина постоянная, система ценностей, которая, с одной стороны, лежит в их основании, а с другой – в зависимости от них формируется, также есть величина динамическая, и, стало быть, мифотворчество представляет собой непрерывный процесс, каждый «момент» которого амбивалентен, являя собой завершение предшествующего этапа и начало последующего.

На временной шкале миф может быть направлен как в прошлое, так и в будущее². В первом случае идеализированное (т.е. эстетизированное в пространстве положительных коннотаций) прошлое выступает как эталон, на который следует равняться сейчас; во втором – соответствующей обработке подвергается настоящее в расчете на восприятие потомков. Как правило, оба процесса протекают симультанно: эталон-прошлое задает эталон-настоящее, призванное служить эталоном в будущем.

Наконец, миф есть квазиреальность, в которой определенным образом находит отражение реальность как таковая, т.е. миф всегда формируется и функционирует на границе реального и воображаемого (желаемого). При этом первое неизбежно эстетизируется с проекцией на будущее («для потомков»). Второе выступает в роли аксиологического ориентира, некоего полагаемого должным горизонтом, своего рода Идеала, недостижимого по определению, но задающего аксиологическую и определяющую ее телеологическую парадигмы как на уровне социума в целом, так и на индивидуальном уровне.

В приложении к русской эмиграции первой волны, само бытие которой было в известной мере квазибытием³, «фактор квази»

² См., например, весьма критические замечания Г. Кузнецовой, касающиеся мифологизации И. Шмелевым прежней России («Его потонувшая в пирогах и блинах Россия – ужасна») и творимого И. Фондаминским, Г. Федотовым и Ф. Степуном мифа «Нового града» («Миф, которым живут трое взрослых, почти пожилых людей» (*Кузнецова Г. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М., 1995. С. 225, 271; записи от 23 октября 1931 и 4 апреля 1933 гг.*). Впрочем, это не мешает ей творить собственный миф о Бунине.

³ «Квазибытие» в данном случае следует понимать в том смысле, что территориально и административно эмиграция существовала в ситуации *вне и между: вне границ, вне своей территории, вне родины, между чужими (и нередко чуждыми) народами, вне и между законодательными институтами и мн.др.*, что было одним из определяющих факторов эмигрантского (само)сознания; накладываясь на представления об архетипической судьбе изгнанников, экстраполируемой эмигрантами на себя, и о *миссии эмиграции*, этот фактор выступал в роли мощнейшего катализатора мифологизации. Кроме того, радикально изменились представления о времени

удваивается, что, среди прочего, имеет результатом повышенный по сравнению с обычным уровень мифологизации.

Эмигрантский миф складывался параллельно с советским мифом. Смыслообразующей осью, на которую нанизывался каждый из них, была Россия и русская культура, однако представления о последних оказывались диаметрально противоположными, как диаметрально противоположными были стратегии выстраивания мифа. Эмигрантский миф, *основываясь* на этих представлениях, имел своей целью представить эмиграцию как хранильницу унесенных с собой ценностей; советский, *отталкиваясь* от них, формировал образ строителей новой культуры вместо разрушенной прежней. Миф, таким образом, выступал как инструмент (само)утверждения сообщества посредством отрицания противника. Кроме того, в каждом случае формировался и своего рода контрмиф: в эмиграции – об СССР, в СССР – об эмиграции. При этом контрмиф об СССР далеко не всегда был резко негативным – с известной долей допущения можно говорить об эстетизации двух типов: положительной, в рамках которой реалии советской действительности переживались как приметы героической эпохи построения нового общества, и отрица-

3 (окончание)

и истории и их ощущение: единственной точкой отсчета стала оппозиция *до–после переворота*, и время для одной части эмиграции остановилось, для другой – пошло вспять, для третьей – исчезло; время и история из категорий непрерывных сделали в эмигрантском сознании дискретными. В результате триада *прошлое – настоящее – будущее* неизменно и неизбежно оказывалась в бытии и самоощущении эмиграции ущербной, со значительным преобладанием первой и отсутствием одной из двух или обеих последующих составляющих. Так, пока были живы надежды на скорое падение советской власти и возвращение в Россию (период «сидения на чемоданах»), эмиграция жила непрерывающимся *ретроспективным переживанием* (проживанием заново) прошлого и представлениями о будущем, которое, в свою очередь, было не чем иным, как прошлым, долженствующим быть искусственно перенесенным в будущее, освобожденное от советской власти; настоящему (жизни в ее ежедневном *проживании* «здесь и сейчас») осознанно или неосознанно отводилась второстепенная роль. Когда сделалась очевидной невозможность возврата, эмигранты, вынужденные «посмотреть жизни в лицо» и физически обустроить жизнь в единственно возможном для них настоящем (в реальной данности *зарубежного бытия*), основывались, тем не менее, на уходящем корнями в прошлое жизнеустройстве во всех его бытовых и пр. проявлениях, поскольку осознавали себя *хранителями* прошлого, призванными передать хранимое неким эвентуальным потомкам. Наконец, после окончания Второй мировой войны, «прошлое» удвоилось: на *представления* о собственно российском прошлом, которое к тому времени для многих превратилось в невоплотимую мечту и которого выросшее в эмиграции поколение почти или вовсе не знало, наложились *воспоминания* о прожитых в эмиграции межвоенных десятилетиях, бывших для обоих поколений единственным общим настоящим и ставших для них единственным общим *реально прожитым* прошлым.

тельной. Иными словами, параметры эстетизации были достаточно широки: от героизации до демонизации. Весьма примечательно, что сведения о советской жизни в обоих случаях черпались не из непосредственно проживаемой «здесь и сейчас» бытийной данности, а из периодической печати; отношение же к СССР формировалось на границе воспоминаний о прошлом (российской действительности до октябрьского переворота и «перевернутом мире» первых лет советской власти) и представлений о должном, различном, а иногда диаметрально противоположном у представителей разных поколений и общественных групп⁴. Сходным образом, и контрмиф об эмиграции складывался как в резко негативном, так и в выражено позитивном направлении. Свидетельством положительной бытийной актуализации обоих контрмифов могут служить как неизменный интерес эмигрантов к СССР и рост просоветских настроений в 1930–1940-е годы, что привело часть эмиграции к сотрудничеству с советской властью в межвоенные десятилетия и вызвало к жизни

⁴ См., например, весьма дальновидные высказывания Н.С. Трубецкого в письмах к П.Н. Савицкому от 11 декабря и 23 апреля 1934 г. соответственно: «Ведь кроме того, что попадает в книги, журналы и газеты, что одно и является доступным нам материалом, имеется бесчисленное множество мелких фактов и наблюдений, «носящихся в воздухе» там (т.е. в Советской России. – О.Д.) и совершенно недоступных нашему учету»; «В Париже видал много молодежи, между прочим своего ученика, <...> который теперь там живет. <...> Он несколько раз пробовал ходить на собрания «Клуба пореволюционных течений», но потом бросил, потому что там говорят о каких-то ему неизвестных и неинтересных вопросах; вроде «частного сектора» и «уравниловки»; и далее о парижской молодежи: «Советская же Россия для них совсем чужая страна, не только практически, но и теоретически, т.к. они никогда даже и советской беллетристики не читали. <...> Если будет война СССР с Японией, то для них это – война двух экзотических стран, двух малосимпатичных народов, «большевиков» и японцев, из коих последние все-таки симпатичнее, потому что они хотя и желтые, но живут более «по-нашему», по-европейски. <...> Разумеется, все это касается только молодежи западно- и средневропейских эмигрантских колоний. В лимитрофах, где кроме эмиграции есть и местное русское население и где связь с Россией органичнее, дело обстоит, конечно, совершенно иначе»; см. также его рассуждения о сущностном различии «приходящих к большевизму» вульгаризаторов евразийства и советских граждан в письме тому же адресату от 19 июня 1934 г.: «Настоящие советские граждане («новые люди») о политических и идеологических вопросах серьезно никогда не думают. У них не только нет убеждений, но прямо даже отсутствует тот орган, который заведует идеологической функцией человеческого интеллекта. О всех «так называемых вопросах» думают и говорят только, поскольку от этого зависит личная судьба или интересы конкретного дела, которым данный человек занят. <...> Поскольку какой-нибудь Писарев еще искренне интересуется вопросами советской современности как таковыми, постольку он не советский человек, а эмигрант» (Соболев А.В. О русской философии. СПб., 2008. С. 411, 393, 394, 398; курсив мой. – О.Д.).

феномен возвращения после Второй мировой войны, так и более или менее явно выраженная антисоветская ориентация советских граждан, одним из результатов которой стало формирование в советском пространстве мифа об эмиграции, противопоставлявшегося советской действительности в исключительно положительном смысле. Впоследствии, при столкновении с *реальностью* бытия (советского в первом случае и эмигрантского – во втором) это привело многих к жестокому разочарованию и жизненной трагедии, как любое крушение мифа, переживаемое экзистенциально.

Показательно, что в отдельных точках происходило неизбежное взаимоналожение, а иногда – прямое столкновение эмигрантского и советского мифов, в результате чего вполне закономерно возникали разного рода дискурсивные несостыковки («дискурсивный зазор»). На уровне индивидуальной репутации это приводило к тому, что один и тот же персонаж предстал в эмигрантском и советском восприятии в совершенно разных обликах; например, известный литературный критик Марк Слоним, имевший в эмигрантском сообществе репутацию «большевизана» по причине выраженной ориентации на код советской культуры (предпочтение новой орфографии, нескрываемое предпочтение советской литературы эмигрантской и т.п.), в советской печати именовался не иначе как «белогвардейцем» только потому, что оказался эмигрантом – это обстоятельство в глазах советской критики перевешивало его явные симпатии к стране «новых людей». Очень интересный пример такого зазора – запись Г. Кузнецовой от 19 марта 1931 г. о визите «господина и дамы» «прямо из Ленинграда», об их рассказах о жизни в СССР и, в частности, об А. Толстом, «который отлично живет, у него своя дача, прекрасная обстановка, он *жалеет здешних*. «А мы их *жалеем*, – сказал И.А.»⁵ (курсив мой. – О.Д.). Заслуживает внимания эксплицированное в записи противопоставление *мы – они* и единство, обретаемое *своими* в отрицании *чужих*.

Однако в собственно эмигрантском пространстве эмигрантский миф не был единым: в каждом центре рассеяния, в каждой эмигрантской организации, в каждом поколении складывался свой миф, собирающий вокруг себя *своих* и отторгающий (отрицающий) *чужих*. Думается, отчасти по этой причине не удалась ни одна из попыток создать единую – по этническому, политическому, профессиональному, конфессиональному признаку – общеэмигрантскую организацию, хотя созданные на основе всех указанных признаков организации существовали в каждом центре⁶. Так же как общеэмигрантский миф – по крайней мере, на уровне интенции – складывался в противовес советскому, внутриэмигрантские мифы обра-

⁵ Кузнецова Г. Указ. соч. С. 211, 212.

⁶ Один из примеров – попытка создать общеэмигрантский Союз писателей, оказавшийся мертворожденным детищем, при том, что в основных центрах рассеяния – Берлине, Париже, Праге, Белграде, Варшаве достаточно успешно функционировали местные писательские союзы.

зовывали свои оппозиции: столица – провинция⁷, «отцы» – «дети», «общественники» – «эстеты»; при этом внутри каждого из них образовывались свои, более мелкие оппозиции, основанные на различии идеологических, политических, эстетических и др. пристрастий⁸. Иными словами, объединялись не только и не столько в утверждении своих позиций, сколько в отрицании чужих.

Вместе с тем, все многообразие малых и больших мифов вполне поддается определенной типологизации и в самом общем виде может быть сведено к двум инвариантам: *миф-идеализация*, основным инструментом которого служила эстетизация положительного порядка, и *миф-развенчание*, основанный на эстетизации порядка отрицательного. И те, и другие, создававшиеся на бытийном уровне, получили воплощение в дневниковом, мемуарном и эпистолярном творчестве эмигрантов, причем одни и те же события и персонажи в текстах разных авторов выступают объектами как первого, так и второго. В связи с этим весьма показательна просьба Адамовича, выраженная в одном из писем 1947 г. – едва ли не самого сложного и до сих пор малоизученного периода в эмигрантской истории – к А. Бахраху: «Пожалуйста, рвите мои письма, а то когда-нибудь мои исследователи и комментаторы их напечатают – и будет скандал»⁹. Не менее показательны его рассуждения о мемуарах А. Жида:

Он все свои желания и стремления хотел сделать всем открытыми, чтобы не рисоваться ни в чем решительно, чтобы его судили каким он был. <...> Если это так, то тут есть почти героическая откровенность. <...> Даже факт издания всяких писем и дневников Жида можно подвести под то же объяснение: хочется, – значит незачем скрывать. <...> Но плохо, что «хотелось». Толстому не хотелось¹⁰.

Миф-идеализация естественным образом допускает подразделение на идеализацию действительности и идеализацию субъекта (подразделение, впрочем, в достаточной мере условное, поскольку во многих случаях они трудно отделимы друг от друга; один из наиболее известных примеров – мемуарная диалогия И. Одоевцевой).

⁷ Заслуживает внимания принадлежащее Трубецкому противопоставление столицы и провинции в условиях эмиграции по сравнению с прежними российскими условиями: «<...> отрывки переписки с лимитрофными русскими трогательны, но в то же время как-то безнадежно серы. Все-таки провинция есть провинция, ничего не поделаешь. Прежде русский провинциал с духовными запросами имел возможность съездить в столицу или хотя бы выписывать столичные журналы. А теперь столицы нет. Это грустно. Но, конечно, заменить то, чем была для провинциала столица, невозможно» (Соболев А.В. Указ. соч. С. 444).

⁸ Подробнее об указанных оппозициях см.: Демидова О. Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003. С. 13–64.

⁹ Архив русской и восточно-европейской истории и культуры (Бахметевский; далее – БАР) Колумбийского университета. Собр. Бахраха. Письмо от 1 августа 1947 г.

¹⁰ Там же. Письмо от 8 марта 1952 г.

Вариантами первого являются разного рода тексты, достраивавшиеся в эмиграции (петербургский, московский, уездный), и выстраивавшиеся на их основе собственно эмигрантские тексты (берлинский, парижский и его вариант – монпарнасский, пражский и пр.) со всем присущим им комплексом смыслов. Разумеется, прежде всего эстетизировался сам факт эмиграции, переживаемой не только в известных архетипических параметрах изгнания из Рая, но и в рамках смысловой парадигмы посланничества. Получившая широкую известность в диаспоре строка стихотворения Н. Берберовой «Мы не в изгнании – мы в послании» как будто переводила эмигрантскую жизнь в иной, более высокий семиотический регистр, превращая быт в бытие, а бытию сообщая смысл житийности.

Вариантами идеализации субъекта можно считать многочисленные героизированные образы деятелей эмиграции: политических, общественных, деятелей культуры. По вполне понятным причинам, объектами «героической» эстетизации становились персонажи, занимавшие в ценностной иерархии различных эмигрантских кругов наиболее видное место: П. Милуков, А. Керенский, И. Фондаминский – как российские политические деятели, общественные деятели эмиграции и руководители крупных «столичных» периодических изданий, З. Гиппиус и Д. Мережковский – как известные в России авторы и духовные руководители известной части эмиграции, «непримиримые» оппоненты Г. Адамович и В. Ходасевич – как ведущие эмигрантские литературные критики, Б. Поплавский – как символ поколения «эмигрантских сыновей». Пожалуй, единственным персонажем, выступающим в идеализированном варианте почти во всех мемуарных и пр. текстах эмигрантов и таким образом словно объединившим эмиграцию на уровне оставленных ею потомкам текстов, стал И. Бунин – особенно после присуждения ему Нобелевской премии¹¹.

В периоды спокойного развития событий оба инварианта мифа сосуществовали относительно мирно, однако обострение внеш-

¹¹ Здесь необходимо оговориться: не все мемуаристы создают *положительный во всех отношениях* образ Бунина, однако все они в той или иной степени и с разными «знаками» *учитывают* то обстоятельство, что Бунин был «дважды увенчан» – в России, получив статус академика, и в эмиграции, сделавшись Нобелевским лауреатом. Оба обстоятельства были весьма значимы для формирования единого эмигрантского мифа, противопоставленного мифу советскому. Показательно, что в эмигрантской прессе публиковались лишь те материалы, которые способствовали формированию идеализированного образа Бунина, и скрывалось все, что могло в той или иной мере разрушить этот образ, хотя то, о чем умалчивала пресса, было широко известно в эмиграции; см., например, письмо Н.С. Трубецкого к П.Н. <...> Рассказывал кое-что про Париж <...> Наиболее интересные сплетни: во-первых, Бунину на немецкой границе, оказывается, не более и не менее как поставили клистир, что пресса вынуждена была скрывать, – причем произошло это по доносу русских из Берлина» (Соболев А.В. Указ. соч. СПб., 2008. С. 468).

ней ситуации неизменно вызывало некий «бум развенчаний». Соответственно, сюжеты, подлежавшие мифологизации подобного рода, более всего связаны с войной, с послевоенным периодом, с печально известными фактами сотрудничества эмигрантов с советской властью, с истинным или мнимым коллаборантством и возвращенчеством. Мудрый Адамович в самый разгар «охоты на ведьм», развернувшейся в послевоенной Франции, писал из Парижа в Нью-Йорк бывшему сотруднику «Последних новостей» А.А. Полякову:

Люди сохраняют благородство только при тихой погоде; Ваш иронический вопрос о сменевеховстве¹² для меня ясен в смысле Вашего отношения к нашим здешним настроениям. Спорить не стоит и не к чему. Но знаете, самое грустное во всем этом то, что если бы мы были в Нью-Йорке, то думали бы как Вы, а Вы, если бы были в Париже, думали бы, как мы. <...> «Бытие определяет сознание», т.е. не совсем бытие, а среда, воздух, окружение, – и сознание вовсе не так свободно, как считает себя¹³.

Ниже рассматриваются два эпизода из эмигрантской истории послевоенного периода. Выбор эпохи и материала для анализа не случаен. Во-первых, как уже указывалось, вторая половина 1940-х – 1950-е годы представляют собой один из самых сложных и менее всего исследованных этапов в истории русской эмиграции первой волны даже с точки зрения сугубо событийно-фактологической; что же до попыток философского осмысления происходившего в те годы, они до сих пор практически не предпринимались. Во-вторых, этот период весьма интересен в рамках заявленной в заглавии статьи темы: в послевоенные годы окончательно сложился феномен, который условно можно назвать феноменом удвоения *эмигрантского (само)сознания* в силу резко изменившихся бытийных обстоятельств. С началом войны время для эмиграции словно повернуло вспять, а История повторила бытийную ситуацию двадцатилетней давности – эмигранты вновь стали беженцами, рухнул обретший известную прочность, устойчивость и формальную завершенность эмигрантский универсум, произошли существенные изменения в казавшейся незыблемой эмигрантской социально-географической иерархии. Многие эмигранты вынуждены были покинуть Европу и перебраться за океан; в результате раздвоилось единое до этого представление о себе как о русских эмигрантах, живущих в Париже, Берлине, Праге и т.п. Оторвавшись от европейской почвы, бывшие русские европейцы утратили с нею внутреннюю связь, но при этом и не сделались русскими американцами: живя в Нью-Йорке в 1940–1950-е годы, они оставались русскими парижанами межвоенных десятилетий, т.е. по сути дела жили уже не в двух, а в трех пространствах, два из которых – прежнее российское и бывшее европейское – перешли в разряд мифопоэтических. Вместе

¹² Адамович, как и многие русские парижане, во второй половине 1940-х годов сотрудничал в просоветских «Русских новостях», поскольку в те годы это была единственная русская газета в Париже.

¹³ БАР. Собр. А.А. Полякова. Письма от 25 августа и 20 июля 1945 г., соответственно.

с тем, не пережив того реального опыта военных лет, оккупации и первого послевоенного периода, который пережили оставшиеся в Европе, новые русские американцы претендовали на право выносить суждения, основанные по существу на ставших к тому времени мифическими представлениях и воспоминаниях, в которых было укоренено их эмигрантское сознание. Вполне естественно поэтому, что послевоенные годы сделались для многих временем крушения старых и формирования новых эмигрантских мифов, временем разрыва с прошлым и развенчания прежних героев, на смену которым *должны были* явиться новые – однако для этого должна была сформироваться некая принципиально новая аксиологическая шкала, с которой могли бы быть соотнесены новые жизненные реалии. Конец 1940-х – начало 1950-х годов – это время, когда происходила смена семиотической парадигмы бытия, когда привычные явления приобретали новые смыслы, с учетом которых разворачивались процедуры де-, ре-, антимифологизации и нового мифотворчества. Наиболее продуктивно задействованными в этих процедурах оказались механизмы эстетического порядка.

«ДЕЛО ПОЧТАМТСКОЙ УЛИЦЫ»: ЭСТЕТИЗАЦИЯ КАК СПОСОБ ДЕМИФОЛОГИЗАЦИИ

Говоря о послевоенном «буме развенчаний», необходимо разделять поводы и причины, вызвавшие «бум» в целом и каждый отдельный эпизод в этой цепи, в частности. Поводом для развенчания того или иного персонажа, вплоть до его подчеркнутой демонизации, становились большевизанство и/или сотрудничество с немцами; причиной – стремление «отмежеваться», отвести от себя возможные подозрения и/или обелить себя, нередко – осознанное или неосознанное желание свести старые счеты. Замечательный пример того, как (взаимо)действуют указанные механизмы, являет история создания «Дела на Почтамтской», автором которой был Г. Иванов, а «героем» – Г. Адамович.

История «дела» восходит к печально известной размолвке 1928 г. между Ивановым и В. Ходасевичем, хорошо известной в до- и послевоенном русском Париже и неоднократно воссозданной в эмигрантской мемуаристике и эпистолярной, ср., например:

Во время ссоры Иванова с Ходасевичем Ходасевич разослал многим писателям и другим лицам такое письмо: якобы в Петербурге Адамович, Иванов и Оцуп завлекли на квартиру Адамовича для карточной игры, убили и ограбили какого-то богача, на деньги которого затем все выехали за границу. Труп, разрезав на куски, вынесли и выбросили в прорубь на Неве. Адамович нес, якобы, голову, завернутую в газету. <...> Ходасевич клялся, что это правда и что будто бы ленинградская милиция требовала у парижской полиции выдачи «преступников», но «большевикам было отказано, т.к. французы подумали, что выдачи требуют по политическим мотивам¹⁴.

¹⁴ «В памяти эта эпоха запечатлелась навсегда...» Письма Ю.К. Терапиано к В.Ф. Маркову (1953–1966). (Минувшее. СПб., 1998. Кн. 24. С. 283; письмо от 16 декабря 1955 г.).

Ссора Иванова с Ходасевичем завершилась в 1934 г. «холодным миром», в 1939 г. Ходасевич умер, в 1940-м началась оккупация Франции – и об истории на Почтамтской как будто забыли. Однако в середине 1950-х «дело об убийстве» всплывает вновь. В письмах Р. Гулю от 20 и 25 октября 1955 г. Иванов признается:

Тема об убийстве в моей биографии меня действительно начинает беспокоить. <...> И сходить в могилу убийцей не хочется, знаете. Никогда никого не убивал. Чем чем, а этим не грешен. Не только в жизни, но даже в стихах, тем более в мыслях. Так что прошу – верьте на слово – не убивал и не галлицинирую убийствами. <...> Если Вас вся эта история интересует, напишу Вам совершенно конфиденциально разъяснение с непреложным доказательством моего неучастия в этом, действительно имевшем место в феврале 1923 г. (четыре месяца после моего отъезда) «мокром деле»...

Вопрос <...> на старости лет меня начинает беспокоить: не хотелось бы, все-таки, иметь в биографии ентакого пункта¹⁵.

В письме от 14 ноября того же года: «Пока не поздно, я хотел бы доверить в действительно хорошие – дружеские верные руки маленькую рукопись, излагающую некие факты»; в феврале следующего года: «Посылаю, вместо «Баллады о Почтамтской улице», начало романа-фельетона на эту захватывающую тему. <...> И, имейте в виду, ни капли Dichtung'a нет. Все протокол – документ»¹⁶. В письмо было вложено начало сочинения о «преступлении на Почтамтской»; вторую часть Иванов послал Гулю 13 апреля 1956 г.¹⁷

По изложенной в этих фрагментах версии, убийство, на которое намекал Ходасевич, действительно произошло в петербургской квартире тетки Адамовича на Почтамтской, 20 – но произошло после отъезда Иванова из советской России, и, таким образом, Иванов ни в коем случае не мог быть его участником. Он даже за несколько лет до цитируемых писем к Гулю и создания текста об убийстве на Почтамтской вытребовал у Адамовича расписку следующего содержания: «Подтверждаю, что Георгий Иванов, живший в моей квартире в 1921–1922 гг., уехал из Петрограда за границу осенью 1922 г. Я лично с М.В. Добужинским присутствовал при его отъезде на пароходе из Петрограда. 7/1-1953. Г. Адамович». Впоследствии Иванов переслал эту расписку Гулю.

¹⁵ Roman Gul' Papers. General Collection, Beineke Rare Book and Manuscript Library, Yale University (далее письма Иванова цитируются по ксерокопиям с оригиналов данного собрания без специальных ссылок).

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же; сочинение осталось незавершенным и хранилось в архиве Гуля; текст впервые – в контаминированном виде и с многочисленными ошибками в прочтении – опубликован Г. Поляком в: Королевский журнал, 1997, № 3 (перепечат.: Митин журнал, 1997, № 55); выверенный текст и подробный анализ обстоятельств дела см. в: *Арьев А.Ю.* Георгий Иванов: Последние годы и беды // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 58–69.

Как явствует из фрагментов, участниками «мокрого дела» были пятеро: Адамович, трое его приятелей и главарь – племянник убитого, обманом заманивший его в квартиру. Интересно, что «главный убийца» не имеет имени: автор называет его «анонимным племянником своего дяди» и ссылается на Адамовича, якобы утверждавшего, что это «страшный человек». Не менее интересен выбор жанра: отказ от первоначального намерения прислать Гулю «Балладу Почтамтской улицы» и обращение к тому, что Иванов называет романом-фельетоном и что по сути дела является контаминацией сенсационного бульварного романа, «кровавой» драмы и скандальной хроники. Очевидно, последний вариант не только представлялся Иванову более соответствующим предмету повествования и авторской цели, но и предоставлял более широкие возможности для эстетизации.

Прежде всего, эстетизируется бытийная оксюморонность эпохи с ее почти ирреальным переплетением взаимоисключающих примет, ср.:

Клуб (игорный! – О.Д.) имени тов. Урицкого. Клуб Коминтерна. Пролетарский клуб имени тов. Зиновьева – швейцар в ливрее весь в медалях высаживает гостей. Лихачи с электрическими фонариками на оглоблях. Зала баккара. Зала шмен де фер. Рулеточная зала. Ужины, девки, педерасты. НЭП в разгаре. <...> Нравы были крутые, полубандитские¹⁸.

Под статью времени – его герои: «Новая компания Адамовича бурно играла в карты и пьянствовала. До этого Ад[амович] не пил ничего и не держал колоды в руках. Теперь стал завсегдаем клубов» и «однажды <...> вдребезги проигрался». Именно проигрыш и необходимость отдать деньги послужили поводом для убийства (читай: Адамович – главный виновник происшедшего, хотя и не главный убийца; т.е. именно он и есть «страшный человек»).

Преступление совершается в квартире уехавшей во Францию тетки Адамовича, отделанной и обставленной «с хамской роскошью. Двери и окна карельской березы и красного дерева с бронзой. Фальшивые ренессансы. Люстры из ананасов и граций, разные ониксовые ундины и серебряные коты в натуральную величину» (с. 77)¹⁹. Само убийство едва упоминается («Убили часа в три»), зато весьма подробно описано то, что происходило после него:

Труп рубили на куски в ванне, роскошной белой ванне на львиных лапах, в роскошной ванной комнате кв. 2 по Почтамтской 20. Клеенка и корзинка были заранее припасены. <...> Стенки ванной комнаты, разрисованные кувшинками на лазурном фоне, забрызганы кровью, белоснежный

¹⁸ Цит. по: *Арьев А.Ю.* Указ. соч. С. 80 (далее текст Иванова цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках); еще одна типическая примета эпохи – спекулянт Васенька, которому сдана одна из комнат и который «очень польщен» тем, что попал в «блестящее общество» (с. 79).

¹⁹ Ср. описание квартиры у Одоевцевой: «Квартира его тетки, мадам Белэй <...> очень роскошная и прекрасно обставленная» (*Одоевцева И.* Избранное. М., 1998. С. 695).

кафельный пол залит, как на бойне. Кругом креслица, тумбочки, шкафчики, буржуазный уют конца XIX века. Роли были распределены – один рубил, другой хлопотал с корзинкой, Адамовичу как слабосильному дали замывать кровь. <...> И несчастный Адамович в одних подштаниках, на коленках, хлопал по полу окровавленной тряпкой и выжимал ее в ведро, пока другие рубили и впахивали в корзину. Голову решено было бросить в прорубь, чтобы трудней было доискаться, кто убитый. Для упаковки головы подошел «как раз» дорожный погребец накладного серебра. Голова лежала потом в погребец сутки. Погребец был с ключиком. Ад[амович] закрыл на ключик и поставил пока на прежнее место в столовой лжеренессанс и с люстрой из ананасов (с. 81; курсив мой. – О.Д.).

Корзину сдали в багажное отделение Николаевского вокзала; вещи убитого – «пальто, костюм и шапку» – «неизвестный гражданин небольшого роста» продал маклаку-татарину. «Продавец был Адамович» (Там же).

Происходящее полностью соответствует избранному жанру и стилистике повествования; при этом весь антураж в мельчайших деталях воссозданной типично петербургской буржуазной квартиры самой своей уютной обыденностью подчеркивает ужас «хамского» деяния. Обыденное становится контрастным фоном для ужасного²⁰ (как красная кровь на белом кафеле), сделавшегося типичным в «страшную» эпоху «страшных» людей. Образ времени и образы персонажей взаимно отражают друг друга.

Однако и первый, и вторые служат вполне определенной цели: созданию образа Адамовича, радикально отличного от сложившегося к тому времени в сознании значительной части эмигрантского сообщества. Адамович в послевоенные годы был признанным литературным мэтром с довоенным «стажем», духовным наставником молодежи (создателем и вдохновителем «парижской ноты»), в известном смысле – героем; последнему способствовало его участие в «странной войне», на которую он отправился добровольцем, невзирая на возраст и больное сердце. Кроме того, Адамович еще с петербургских времен заслуженно пользовался репутацией эстета – как, впрочем, и Иванов, ср. воспоминания Одоевцевой, писавшей о сдержанности и «петербургской изысканной подтянутости» Адамовича, о необыкновенном изяществе обоих Жоржей, которых Гумилев сравнивал с *произведениями искусства*: «Ни дать ни взять этрусская ваза»²¹.

Адамович «Дела» предельно «снижен» и представляет абсолютную противоположность этому Адамовичу: он не изящен, не героичен и откровенно карикатурен. Он не только «слабосилен», но и невыразимо глуп: «упаковывает» голову убитого в шкатулку с инициалами собственной тетки, предварительно завернув ее в наволочку с теми же инициалами; находит прорубь в Мойке почти рядом с домом и бросает шкатулку не в прорубь, а рядом с нею:

²⁰ См. письмо Иванова к Гулю от 2 апреля 1956 г.: «Все дальнейшее *неподдельный ужас*» (курсив Иванова).

²¹ *Одоевцева И.* Указ. соч. С. 697, 702.

В «Красной газете» начала марта 1923 г. можно отыскать заметку приблизительно такого содержания: «На льду реки Мойки против б[ывшей] протестантской кирхи, рядом с прорубью обнаружена шкатулка накл[адного] серебра с инициалами В.Б. В шкатулке, завернутая в наволочку с теми же инициалами, оказалась отрубленная голова мужчины средних лет с большой черной бородой»²². <...> Прорубь он сам предварительно нашел. Но мельхиоровую шкатулку с инициалами тетки – В.Б. – Вера Белэй бросил неудачно – мимо проруби на лед. Место было действительно рядом: налево за угол от Почтамтской 20.

Иванов безжалостно развенчивает ставший привычным и вошедший в эмигрантскую мифологию образ, подвергая его эстетизации «с обратным знаком»²³. Череда внешних событий и причин, приведших к этому, в самом общем виде была следующей. Известно, что после войны Ивановы оказались в числе тех, кого подозревали и открыто обвиняли в коллаборантстве и на этом основании лишили помощи из Америки²⁴. Живший в это время в Нью-Йорке

²² Заметка подобного содержания действительно была в «Красной газете», но не в начале марта, а 2 мая 1923 г. (установлено Арьевым); кроме того, в ней были существенные разночтения с текстом Иванова, ср.: «Еще 8 февраля сего года из реки *Фонтанки* был извлечен *железный* ящик, в котором оказалась завернутая в *разные тряпки* голова мужчины, на вид лет сорока пяти, с *черной бородкой*, бритыми щеками, на голове плешь, с волосами на затылочной части» (*Арьев А.Ю.* Указ. соч. С. 87; курсив мой. – *О.Д.*).

²³ Заслуживает внимания то обстоятельство, что в «романе» Адамович откровенно жалок, тогда как в письмах, написанных Ивановым Гулю в эти же месяцы, образ Адамовича приобретает демонический оттенок, ср.: «*Налгав*, что он «окончил Петербургский университет», он, как Вы знаете, шикарно устроился (не зная ни бе ни ме по-английски) в Манчестерском. Переводит по черной бирже денежки во Францию, держит квартиру в Париже, а с июня по сентябрь пирует на Ривьере. И все с него как с гуся вода» (письмо от 9 июля 1956 г.; курсив Иванова. – *О.Д.*); «Блестает теперь в Ницце – прокучивает накопленные за свой профессорский сезон денежки. И ведь как рискует – поймают на незаконном ввозе денег из Англии. <...> Ничего не боится. Я бы вообще с его прошлым давно удавился бы от стыда. <...> Кроме Почтамтской, чего только он не проделывал и не продолжает проделывать. <...> Всякого бы давно расстреляли. Орел, а не человек» (письмо от 23 июля 1956 г.).

²⁴ См. письмо М. Алданова Б.И. Элькину от 24 марта 1945 г.: «Мы (Лит. Фонд) <...> единогласно поставили условием, чтобы ни одна посылка не была дана людям, хоть в отдаленной степени повинным в «сотрудничестве» (их, к несчастью, оказалось гораздо больше, чем думали оптимисты)» (*Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. 2001. Vol. III. № 4. С. 219*); См. также письмо Н. Берберовой Алданову от 20 сентября 1945 г.: «Я не печаталась, не выступала на вечерах, не состояла членом «правого» союза писателей. <...> Все те, кто печатался, выступал или состоял в союзе – давно «вычищены»: они либо в тюрьме, либо в бегах, либо – под бойкотом <...> чета поэтов, автор «Няни"...» (*University of Illinois Russian and East European Center. Sophie Pregel and Vadim Rudnev Collection. Box 1. Folder Verberova (чета поэтов – Иванов и Одоевцева; автор «Няни» – И. Шмелев. – О.Д.)*).

М. Адданов задал в одном из писем к Адамовичу прямой вопрос: может ли тот поручиться за Иванова; Адамович в ответном письме не считал возможным дать подобное ручательство. Правда, после встречи с Ивановым осенью 1946 г. написал Адданову, что Иванов «за последнее время изменился, во всех смыслах», подчеркнув, что «был бы искренне рад», если бы на основании этого письма «что-либо улучшилось бы» в отношении Адданова (читай: американской части диаспоры) в отношении в Иванову.

В следующем году вышла в свет написанная по-французски книга Адамовича «L'autre patrie» («Другое отечество»), автор которой, среди прочего, призывал не говорить «о *пролитой крови*» (т.е. пролитой в СССР; курсив мой. – О.Д.). В 1950 г. Иванов опубликовал в парижском «Возрождении» статью «Конец Адамовича», которой предпослал развернутый эпиграф – несколько «наугад» выбранных пассажиров из второй части книги; был среди них и пассаж о «пролитой крови». Формально рецензируя книгу, Иванов по сути дела уже здесь развенчивает привычный образ Адамовича. Развенчание основано на сквозном для всего текста приеме противопоставления. С одной стороны, Адамович «бывший» – талантливый юный поэт, «лансированный» в литературу самим Гумилевым и благодаря таланту и поддержке сделавшийся «своим» в «наиболее изысканном и разборчивом литературном кругу»; затем – «первый эмигрантский критик», власть которого над сорокалетними «начинающими» была «почти безгранична». С другой – Адамович «настоящий», соскользнувший «по наклонной плоскости <...> так далеко» и запятнавший свое имя откровенным сочувствием к СССР. Даже ненависть к Гитлеру и решение записаться добровольцем подвергнуты осмеянию и поставлены ему в вину, ср.:

«Подвиг» его смешон. Но страдает-то он по-настоящему! И страдает не только добровольно, но и, так сказать, «идейно»... Откуда все-таки взялась у него, эстета-интеллигента, на пятом десятке лет эта чрезмерная жертвенность в отношении «второй родины» и эта лютая ненависть к Гитлеру? <...> Откуда взялась? Да оттуда, откуда и все остальное, вплоть до Ступницкого-Богомолова...²⁵

Казалось бы, Иванов предъявляет Адамовичу обвинение в большевизанстве – т.е. повторяет многочисленные обвинения подобного рода («продавшийся», «бывший эмигрант» и т.п.), вызванные послевоенным сотрудничеством Адамовича в просоветских «Русских новостях» и, особенно, публикацией «Другого отечества». Однако в следующем пассаже (эффект обманутого ожидания!) он объявляет, что Адамович –

не столько ренегат эмиграции, сколько ее жертва. Жертва роли «первого критика», которую он так долго играл, оказавшейся ему и не к лицу и не по плечу. Жертва той эмигрантской элиты, которая его превознесла и выдвинула на эту неподходящую роль. Жертва безответственной высоко-

²⁵ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.; СПб., 1994. Т. 3. С. 602, 600, 606.

парной болтовни на «воскресениях» у Мережковских, в «Зеленой лампе», в редакции «Чисел», в круге Фондаминского, на Монпарнасе²⁶.

Иванов словно не замечает, что, уничтожая Адамовича, он тем самым уничтожает собственное недавнее прошлое и отказывается от себя-прежнего: ведь он *вместе с Адамовичем* был неотъемлемой частью парижской эмигрантской элиты; почетным гостем на «воскресеньях» у Мережковских и бессменным председателем «Зеленой лампы»; участником «Круга» Фондаминского и одним из «офер-офицеров» «Чисел». Как и Адамович, он был живой легендой Монпарнаса, воплощая в восприятии молодых эмигрантских литераторов петербургский миф; более того, оба поэта были создателями монпарнасского мифопоэтического пространства.

Статья окончательно закрепила разрыв. Правда, весной 1954 г. Иванов иронически писал Гулю, что «помирился» с Адамовичем, «нежно» и «навсегда»; однако не оставил намерения в очередной раз и окончательно «развенчать» Адамовича. То есть отказ Адамовича снять с Иванова подозрение в коллаборантстве привел к тому, что последний обвинил его сначала в симпатиях к советской власти, а затем – в уголовном преступлении, слегка подтасовывая факты тридцатилетней давности²⁷. В одном из писем Гулю Иванов проговаривается:

Какие там политические распри – курам на смех! Это уж мой контр-агент, малость обидевшись на мою реакцию на его «дельце» (как он сам «это» называет), стал в свой черед ужасаться моему «фашизму» и вольно или невольно раздул его до абсурда (письмо от 2 апреля 1956 г.).

О причинах внутреннего порядка, подтолкнувших Иванова к созданию «Дела», можно лишь догадываться, зная характер автора²⁸, обстоятельства последнего периода его жизни и тот экзистенциальный ужас, который охватывал его в предсмертные годы. Однако –

²⁶ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М.; СПб., 1994. Т. 3. С. 707.

²⁷ Подробнее о реальной стороне дела см. в: Арьева Ю.А. Указ. соч.; заслуживает внимания и разночтения в «романе» и в воспоминаниях Одоевцевой: Иванов утверждает, что преступление было совершено в последний период его жизни на Почтамтской после отъезда Одоевцевой за границу (с. 79); она пишет о том, что «покинула Петербург через две недели после того, как Георгий Иванов уплыл на торговом пароходе в Германию», поскольку ее «бумаги еще не были готовы» (Одоевцева И. Указ. соч. С. 708).

²⁸ Отчасти это «вычитывается» и из ответных писем Адамовича Иванову конца 1950-х годов; см., например, письмо от 3 декабря 1957 г.: «Откуда Ты взял, что я в жизни всего "вкусил" и катался как сыр в масле? Меня это глубоко поразило, как и то, что я Тебя "не понимаю, как сытый голодного"?! <...> Я все понимаю и все знаю. <...> То есть слишком знаю Тебя (за 45 лет!), чтобы не знать всего и в Тебе, с "грязью" включительно (и литературным зудом)» // Эпизод сорокапятилетней дружбы-вражды. (Письма Г. Адамовича И. Одоевцевой и Г. Иванову (1955–1958) / Публ. О.А. Коростелева // Минувшее. Т. 21. М.; СПб., 1997. С. 461, 462; ср. также явные «проговорки» в цитированных фрагментах «Конца Адамовича»).

что представляется весьма значимым для предмета статьи – сказался и тот «литературный зуд», о котором писал Иванову Адамович. Дело в том, что «роман» представляет собой нередкий для Иванова пример развернутой *автоцитаты*, на что автор дважды указывает во втором фрагменте, описывая уже упоминавшегося «жильца» спекулянта Васеньку, ср.: «Одну из наших комнат отдали "под жильца" спекулянта Васеньку (описан в "Третьем Риме"); На пухлом мизинце Васенька носил "брульянт четыре карата чистойшей воды" (см. "Третий Рим")» (с. 79, 82). Кроме того, вся коллизия с убийством, расчленением трупа, сданного «по частям» в багаж, и найденной головой жертвы с черной бородой, восходящая к помещенной в разделе «Происшествия» петроградской «Красной газеты» заметке «Загадочное преступление», уже была воссоздана Ивановым в беллетризованном очерке «Александр Иванович», героем которого стал известный петербургский литератор А. Тиняков²⁹. То есть, создавая миф о «деле на Почтамтской» с целью необратимо демифологизировать Адамовича (а, по существу, создать собственный антимиф о нем), Иванов опирается не столько на бытийную, сколько на созданную им самим художественную реальность, и, таким образом, «деэстетизированный» образ Адамовича есть результат эстетизации второго порядка.

«ВИЗИТ 12 ФЕВРАЛЯ» И ФАНТОМ ПОЛИТИЧЕСКОГО

К концу Второй мировой войны в парижской части диаспоры усилился интерес к СССР и возникло движение «советских патриотов», за деятельностью которого внимательно следило и направляло ее советское посольство. С другой стороны, существовало крыло «непримиримых», т.е. убежденных противников советской власти, готовых продолжать с нею открытую борьбу. В эмиграции все явственнее назревал раскол, что послужило одной из причин события, получившего название «визита 12 февраля».

12 февраля 1945 г. группа известных деятелей эмиграции во главе с В.А. Маклаковым («Маклаковская группа») получила и приняла приглашение советского посла во Франции А.Е. Богомолова посетить советское посольство. Члены группы ставили целью «добровольное и беспристрастное исследование: возможно ли примирение с советами, т.е. сочетание советского государства с принципами демократии», и рассматривали визит как попытку «примирения и соглашения на условиях прощения прошлого обеими сторонами и возможности совмещения принципов демократии с советским устройством. Если [бы] это совмещение было возможно, было бы и

²⁹ Впервые: Сегодня. Рига. 1933. № 22 (перепечат.: Иванов Г. Собр. соч. Т. 3. С. 391–399); ср. цит. в сн. 22 текст газетной заметки и рассказа: «Первый чемодан открыли – там селитра, руки, ноги, внутренности. А во втором – голова. Череп проломлен и черная густая борода» (Иванов Г. Указ. соч. С. 399).

примирение; невозможно – не было [бы] и примирения», – писал впоследствии Маклаков А.И. Коновалову³⁰. Группа стремилась противостоять как «непримиримым», так и «патриотам» и по возможности преодолеть наметившийся раскол³¹.

Достаточно скоро сделалось очевидным, что советская сторона преследует совершенно иные цели, и надежды участников визита на примирение совершенно иллюзорны. Убедившись в этом, Маклаков признал визит ошибкой, попыткой, «которая не осуществилась», хотя и не отказался от надежды на то, что она «может осуществиться позднее», поскольку неудача привела к разочарованию в Советах, но не в задаче как таковой (письма Маклакова Коновалову от 9 июля 1945 и 30 января 1946 гг. – Mss Konovalov).

По утверждению Маклакова, члены его группы не придавали визиту серьезного значения, и он не произвел «никакой сенсации» ни во Франции, ни в Англии. Не так, однако, обстояло дело в США, где известие о посещении советского посольства вызвало настоящий скандал³² и привело к затянувшейся на несколько месяцев

³⁰ Bodleian Library. Oxford University. Department of Western Manuscripts. Mss Russian. Konovalov (письмо от 30 января 1946 г.; далее документы из этого архивохранилища цитируются по ксерокопиям с оригиналов с указанием даты письма и названия фонда в тексте); см. также речь Маклакова на приеме 12 февраля: «Эмиграция стояла за начала, на которых развивалась жизнь старого мира, вы женесли с собою основы для нового. Вы – достаточно реалисты, чтобы знать, что новое прочно только тогда, когда приводит к синтезу со старым, что истинная победа не в уничтожении побежденного, а в примирении его с этой победой» (Mss Elkin).

³¹ «Мы понимали и чувствовали, что советская власть нас спасает, что ее крушение – наша гибель. И заранее были готовы все ей простить, если она устоит. Но это *эмоциональное* соображение не все», – писал Маклаков Элькину 15 мая 1945 г.; далее речь в письме идет о поведении русских германофилов в годы немецкой оккупации Франции, о «холопстве» их перед Гитлером и Германией, об «антисемитских воплях», которых «мы в старой России не слыхивали, и все это во имя непризнания "советской власти"». Быть с ними в этот момент, говорить с ними на одном языке и ругать Советы, даже за то, что в них можно ругать, было бы то же, что во время «погрома» разбирать подлинные недостатки евреев. Мы могли говорить и думать. Как ни гнусны большевики, наши много хуже. *Такие переживания обьязывают*» (Mss Elkin; курсив мой. – О.Д.).

³² О визите сообщил Я. Кобецкий, парижский корреспондент нью-йоркского «Нового русского слова», в визите участия не принимавший и не встречавшийся с теми, кто посетил посольство, – лишь *после* публикации к Маклакову обратились от имени Кобецкого с просьбой об интервью; тем не менее, письмо Кобецкого, изобилующее фактическими ошибками (неверно указана даже дата визита!) и более чем субъективными оценками, было помещено в газете 7 марта 1945 г. Мнение Маклакова о статье см. в его письмах Коновалову, Элькину и Николаевскому, соответственно: «Никакого Кобецкого не знал и не видал. Друзья узнали, кто он такой. Стали догадываться и поняли, по крайней мере думаем, что пожар загорелся из-за его сообщения о свидании с Б[огомоловым]. Что он сообщал,

интенсивной переписке между Францией, Англией и США, к бурным политическим дискуссиям в русском Нью-Йорке и к широкому освещению «визита» и вызванной им полемики в нью-йоркской русской печати³³. Своеобразный итог был подведен в «Новом журнале» (№ 10–11), где под общим заголовком «Эмиграция и советская власть» была опубликована подборка мнений видных общественных деятелей эмиграции (бывших российских политических деятелей) по поводу «визита». Ответы на анкету дали: Вишняк, Вакар, Денике, Соловейчик, Коновалов, Мельгунов, т.е. весь мыслящий себя *политическим* спектр нью-йоркской ветви диаспоры был представлен достаточно широко; публикация предварялась редакционным предисловием и завершалась редакционным обобщением. Название публикации было очевидным парафразом названия статьи Маклакова «Советская власть и эмиграция», опубликованной в парижских «Русских новостях» 25 мая 1945 г. и перепечатанной в «Новом русском слове» 10 июня того же года. Перепечатка предварялась редакционным вступлением, в котором, в частности, говорилось, что «статья и редакционные к ней замечания позволяют русскому читателю ознакомиться с настроениями, которые господствуют в *значительной* части русской эмиграции и которые привели к *нашумевшему* посещению группой эмигрантских деятелей во главе с В.А. Маклаковым советского посольства в Париже» (курсив мой. – О.Д.).

О том, как была воспринята новость русской «общественностью» Нью-Йорка, дает представление письмо М. Алданова к Б.И. Элькину от 24 марта 1945 г.:

Со времени моего последнего письма к Вам произошла сенсация: в «[Н]овом [Р]усском [С]лове» была 7 марта помещена парижская корреспонденция Кобецкого о том, что 14 февраля десять более или менее видных

³² (окончание)

можно судить только по его словам. Я плохо верю в порядочность человека, который писал в Америку обо мне, не считав нужным проверить у меня, правду ли он пишет с чужих слов. К сожалению, давно убедился, что профессия журналиста такие приемы воспитывает; «После этого от него приходили просить у меня интервью. Но зная, что он написал, и не веря в порядочность профессионального журналиста, я к его посредству прибегать не хотел» (Mss Konovalov; письма от 19 марта и 23 апреля 1945); «В статье Кобецкого все было гнусно искажено, и так, что меня самого от моей речи стошнило» (Mss Elkin; письмо от 15 мая 1945 г.); «Не говоря о корреспонденции Кобецкого, где все сознательно наврано, в интересах «Советского патриота», но даже в статье Абрамовича дело представлено не совсем точно: не делегация ЯВИЛАСЬ к Богомолу, а он ее ПРИГЛАСИЛ» (Mss Elkin; письмо от 22 мая 1945 г.; копия).

³³ Подробнее о визите см. нашу публикацию «После Парижа: письма в Англию (из архива Б.И. Элькина)» в: Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб. 2001. Vol. III. № 4. С. 184–241; см. также статью О.В. Будницкого «Попытка примирения» в: Диаспора-1: Новые материалы. Париж; СПб., 2001.

людей, во главе со знаменитым человеком, Маклаковым, посетили полпредство, обменялись речами с Богомоловым, выслушали от него инструкцию о том, что надо относиться сочувственно к «Русскому Патриоту»³⁴, а затем приняли участие в завтраке «а ля фуршет». Корреспонденция, разумеется, была написана в самом восторженном тоне. Волнение в русских группах здесь было, как Вы догадываетесь, большое. <...> На следующий же, кажется, день собралось человек двадцать пять *политических людей*. <...> Негодование среди эс-эров и эс-деков было невероятное и настроение единодушное. Только четыре человека из 25 высказались против резолюции и прочего – до получения более точной информации. <...> А некоторые эс-эры говорили даже об исключении из партии двух участников «завтрака а ля фуршет» – эс-эров (Mss Elkin; курсив мой. – О.Д.).

В следующем письме тому же адресату Алданов сообщает схематически отношение разных групп и лиц:

Группа Дана-Югова-М. Вернера – отношение к визиту положительное. Вероятно, так же или еще более положительно относятся Слоним, Сухомлин, Сталинский, хотя они пока, кажется, не высказывались. Поляков-Литовцев и Вакар – отношение восторженное. <...> «Новое русское слово» – отношение индифферентное, – печатает всех, кто желает высказаться. Все меньшевики (группа Абрамовича – Николаевского, человек 30) – отношение крайне отрицательное и негодующее. Эс-эры (<...> человек 15) – отношение точно такое же, как у меньшевиков: негодование. Умеренные консерваторы, как Тимашев – отношение еще более отрицательное, чем у меньшевиков и эс-эров (там же; курсив мой. – О.Д.).

Кроме того, речь о визите идет в двух последующих письмах, от 30 мая и 15 июля 1945 г., где дается *политическая* оценка событию и появляется новая деталь, о которой прямо пишет Кобецкий и упоминают некоторые парижские корреспонденты Алданова, как и Кобецкий, не принимавшие участия в визите. Речь идет о якобы состоявшемся в ходе визита обмене тостами, в том числе, и за здоровье Сталина, что, разумеется, придает событию совершенно новый смысл, переводя его в иную семиотическую плоскость.

Иными словами, решение Маклакова, основанное на реалиях бытия и специфике их переживания, и последовавшее за ним деяние, не мыслившееся его участниками как политическое³⁵, вызвали к жизни взрыв (псевдо)политической активности по другую сторону океана. При этом «активисты», пережившие военные годы в Америке, не имели ни сопоставимого с парижским опытом, ни достоверной информации и руководствовались сомнительной версией событий, исходившей от тех, кто не принимал в них непосред-

³⁴ Газета, финансировавшаяся советским посольством.

³⁵ См., например, его письмо к Коновалову от 23 апреля 1945 г.: «Здесь во Франции тяга к советам так велика, что бороться с ней можно только, уступая во многом, бросая балласт. Возможно, и даже вероятно, позже она ослабнет; но пока мы в медовом месяце. И для того, кто переживал здесь владычество немцев и перспективу их полной победы, для тех ясно, что мы все ближе к Сталину, чем к Гитлеру и Жеребкову» (Mss Kononov).»

ственного участия и, в свою очередь, основывался на слухах и – не исключено – на распространявшейся советской стороной версии. Распространители слухов, исходя исключительно из *факта* визита и не зная его подробностей, подвергали событие существенному переосмыслению, в результате чего оно приобретало самые разнообразные коннотации в достаточно четко, впрочем, определенных границах: от банального прагматически ориентированного заигрывания с советской властью до полного перехода на ее сторону. В любом случае визит мог расцениваться и расценивался далекими от парижской жизни людьми как предательство дела эмиграции, получая таким образом *политическую* окраску и вызвав соответствующие оценки, от восторженно-положительных до резко отрицательных, в зависимости от *политической платформы* оценивающих – эстетическое оказалось в зависимости от политического.

Что же до эпизода с тостами, он появился в сознании измысливших его далеко не случайно, став тем последним штрихом, который сообщал делу своего рода эстетическую завершенность. В совокупном сознании «общественности», завтрак в советском посольстве *должен был закончиться тостом* за здоровье Сталина – в результате в корреспонденции Кобецкого и в некоторых эпистолярных текстах, выстроенных с учетом (возможно, невольным) основополагающих законов мифотворчества, то, что полагалось должным (предзаданным ситуацией), приобрело смысл свершившегося. В описании самого Маклакова эпизод выглядит несколько иначе – см. его письмо Коновалову от 19 марта 1945 г.:

Возьмите хотя бы то, что в *здесь сплетнях* имело *наибольший эффект*: говорили, что мы обменялись тостами, в том числе и за Сталина. А что действительно происходило. Беседа началась в 12 ч. и продолжалась без перерыва до 2 ч. 1/2. От голода голова заболела; надо было червячка заморить. Прислуга внесла поднос с рюмками порто и сэндвичами и всех обнесла. Многие, я в том числе, тотчас съели и выпили. Но когда очередной говоривший кончил, Богомолов поднял свою рюмку со словами: «За Советский народ, за Красную Армию и маршала Сталина». Никто не чокался, все на местах молча выпили. Только Кедров сказал: «За хозяина». А потом уже в конце после всех речей, когда он всем ответил – он опять встал и сказал: «за гостей» и со мной чокнулся. Должны ли мы были протестовать, в какой момент и как. От того, чтобы не протестовать в этих условиях до обмена тостами – есть дистанция (Mss Kononov; курсив мой. – О.Д.).

Во всей этой истории более всего поражают два обстоятельства: неизменная готовность известной части эмиграции переживать любое событие как политическое и выраженная анахроничность терминологии, служащей вербальной экспликацией представлений эмигрантов – бывших российских политических деятелей о себе. Названия упоминающихся партий (эсеры, эсдеки, меньшевики) как будто возвращают время вспять, к началу XX столетия, когда в России бушевали политические страсти высочайшего накала. Все партии, о которых идет речь, сложились и пережили самый активный период своей истории именно в ту эпоху, которая давно мино-

вала, и в той стране, из которой они давно уехали по своей воле или были изгнаны и которой давно нет. Наверное, бывшим политическим деятелям хотелось довести до конца ту игру, которая оказалась прерванной в самом разгаре; доиграть роли, сделавшиеся едва ли не второй натурой³⁶. Бесперспективность и практическая бессмысленность подобного занятия очевидна любому, оценивающему происходившее со стороны (одно из неопровержимых свидетельств в пользу подобной оценки – обозначенная в письмах Алданова численность партий). Однако для многих участников событий «игра в политику» превратилась почти в смысл жизни, в воплощение идеала героического деяния, создавая иллюзию собственной значимости в условиях эмигрантской жизни³⁷.

Вероятно, причина не только в специфике эмигрантского бытия и обусловленной ею известной иллюзорности сознания, погруженного в прошлое, типичных для любого эмигранта. В данном случае необходимо принимать во внимание феномен, который позволено назвать трагедией политика в эмиграции, которая есть трагедия экзистенциального тупика, не имеющего выхода. *Политический деятель* в условиях изгнания неизбежно превращается в деятеля *общественного*, в лучшем случае более или менее успешно представляющего интересы диаспоры в стране проживания, в худшем – активного и влиятельного лишь в пределах самой диаспоры.

Политический активизм в эмиграции – это всего лишь «пустое кипение», переживаемое как значимая деятельность, в пределе своем воспринимаемая как героическая. Однако это псевдогероизм, подмена действительного желаемым, по сути дела – фантом. Политик-эмигрант – это сущностное отрицание самого себя: с одной стороны, как *политик*, он должен иметь конечной целью своей деятельности влияние на происходящее в своей стране; с другой – как *эмигрант*, он по определению не может оказывать влияния на

³⁶ См. замечательный пассаж в письме Трубецкого к Савицкому от 11 декабря 1934 г. о родстве политического и эстетического: «Я отчетливо понял, что дореволюционная интеллигентская политика, эпигоном которой является бывший кадет Н.В. У[стрялов], и дореволюционная интеллигентская эстетика, эпигоном которой является бывший символист П.П. С[увчинский], не только родственны, но в некотором роде просто тождественны друг с другом» (Соболев А.В. Указ. соч. С. 409–410).

³⁷ В этом смысле весьма показателен типологически единый путь, который проходил каждый из вновь приехавших – бывших видных парижан – в Америке в начале 1940-х годов: «Примерный путь каждого приезжающего <...> таков: человек чуть ли не с парохода отправляется в Vorwaerts со статьей о европейских событиях, статья в большинстве случаев является повторением статей всех ранее приехавших Вишняков. Затем человек объявляет о том, что прочитает публичный доклад. Содержание составляет из сочетания нескольких повторяющихся в каждом докладе тезисов – война, Россия и будущий мир. После лавров от Vorwaerts'a и доклада человек начинает хиреть» (письмо Я. Полонского Элькину от 19 апреля 1941 г.; Mss Elkin).

происходящее в стране исхода, ни в собственно политическом, ни даже в публицистическом смысле. Об этом еще в 1930-е годы писал Трубецкой, анализируя случай Милоюкова:

Милоюков – самый умный эмигрантский публицист, и всякая попытка эмигранта (разумеется, умного эмигранта) публицистически отозваться на советские события неизбежно приводит к милоюковским формулировкам. А тот факт, что в то же время эти формулировки никого не удовлетворяют, показывает только, что эмигрантам вообще не следует браться за это дело. Журналистическая публицистика имеет смысл, когда она определенным образом воздействует на общественное мнение с тем, чтобы вызвать у кого-то какие-то действия. Эмигранты ни на какие действия, по существу, не способны; воздействовать на эмигрантское общественное мнение – бессмысленно, на советское же – невозможно³⁸.

Об этом же размышлял Маклаков в разгар скандала, вызванного в эмиграции его визитом к советскому послу:

Что в России нестерпимые порядки, гнет над человеком, мы не отрицаем; но что улучшения будут проходить медленно, в рамках существующего строя, не революцией, а эволюцией, это вообще достаточно вероятно. Что может эмиграция делать и как может она содействовать делу теперь? Мы на это отвечаем очень скромной фразой: *стараться друг друга узнать*³⁹. Дальше этого мы не идем. Наш контакт был вызван этим (Mss Kopovalov; письмо от 23 апреля 1945 г.; курсив мой. – О.Д.).

Узнать друг друга не получилось; вероятнее всего, эта попытка была заранее обречена на неудачу. *Узнаванию* мешало, во-первых, сложившееся к моменту встречи *знание* (представление) сторон друг о друге, основанное на том образе противоположной стороны, который на протяжении двух десятилетий складывался как образ врага. Во-вторых, – представление каждой из сторон о себе, в основе которого лежали прежде всего политические реалии, что совершенно закономерно, если учесть, что первая эмиграция была вызвана к жизни, сформировалась и существовала в силу причин политического характера, определивших аксиологическую и телеологическую парадигмы и задавших определенные приоритеты; сказанное справедливо и по отношению к советской стороне. Наконец, диплома-

³⁸ *Соболев А.В.* Указ. соч. С. 416–417; типологически сходной можно считать и судьбу возникающих в эмиграции политических идей: с одной стороны, они рождаются как ответ на жгучую потребность осознать происшедшее; с другой – они мертворожденны в силу трагической невозможности изменить что-либо или оказать реальное воздействие на сложившуюся политическую ситуацию, на существующее положение дел в мире.

³⁹ Ср. с мнением Трубецкого: «Всякая попытка создать применительную идеологию с тем, чтобы «включиться в процесс», ведет к самоупраждению. Надо познать самого себя и быть самим собой. Задача наша не в том, чтобы перестать быть эмигрантами, <...> а в том, чтобы быть хорошими эмигрантами» (*Соболев А.В.* Указ. соч. С. 404 (письмо от 12 августа 1934 г.)).

тический визит (а «визит 12 февраля» был именно таковым⁴⁰) – это всегда ритуал, в котором за каждым шагом и за каждым словом жестко закреплен определенный смысл. Однако у советской и эмигрантской дипломатии были разные ритуалы, поэтому в ходе визита произошла типичная семиотическая несостыковка.

Подобная несостыковка произошла и между группой Маклакова и остальной частью диаспоры, воспринявшей визит как политическое деяние и соответственно его оценившей. Политические коннотации были весьма различны, в зависимости от политической ориентации каждой группы (см. цитированное выше письмо Алданова Элькину от 11 апреля 1945 г.); но в данном случае важна типология восприятия. При этом все, что произошло в эмиграции как ответ на посещение Маклаковым советского посольства, было не менее ритуализовано, но это был *политический* ритуал: собрания, обсуждения, протоколы, резолюции (вплоть до исключения из партии!), публикации в периодике с редакционными предисловиями и послесловиями, обмен открытыми письмами и т.п.⁴¹. Как ни парадоксально, на уровне политического ритуала общеэмигрантское и советское представления о должном оказались вполне сопоставимыми.

⁴⁰ По сути дела, это было свиданием двух послов, поскольку Маклаков был официальным послом Временного правительства, не успевшим из-за октябрьского переворота получить официальной аккредитации, но до октября 1924 г. бывшим неаккредитованным послом России во Франции, а затем до конца жизни официально представлявшим интересы диаспоры в этой стране.

⁴¹ См., например, пассаж из письма Алданова к Элькину от 11 апреля 1945 г.: «Меня лично больше всего удивила полная бесцельность визита. Что он даст и для чего он был нужен? *То же самое можно было сказать и в печати.* Если они не хотели помещать свою *декларацию* в “Русском Патриоте”, то могли отпечатать ее отдельно и разослать. Могли прислать для помещения здесь» (курсив мой. – О.Д.). То есть визит бессмыслен не потому, что не достиг цели, которую ставил Маклаков («узнать друг друга»), а потому, что прошел не по правилам политического ритуала, предполагающего декларацию и выступления в печати. Ср. продолжение этого рассуждения в письме от 15 июля 1945 г. – последнем, в котором речь идет о визите: «Ошибкой были и *визит* и *тост*. Если бы они то же самое сказали в газете или в брошюре, <...> то это развала *политической* эмиграции за собой не повлекло бы» (разрядка Алданова, курсив мой. – О.Д.).

К.Б. Соколов

ПОЛИТИЧЕСКИЕ МИФЫ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Когда мы впервые услышали о политических мифах, то нашли их столь абсурдными и нелепыми, столь фантастическими и смехотворными, что не могли принять их всерьез. Теперь нам всем стало ясно, что это было величайшим заблуждением. Мы не имеем права повторять такую ошибку дважды.

Эрнст Кассирер, немецкий философ

Легенды и мифы стары как мир. 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.

В XIX в. понятия мифа и мифологии разрабатывались по отношению к древним и средневековым обществам и религиям. Однако в XX столетии внимание исследователей стали все более привлекать мифы политические, которые имеют существенную специфику по сравнению с мифами традиционными – архаическими и религиозными¹.

Так, например, созданный Е. Блаватской миф о пассионарной энергии арийской нации был трансформирован А. Розенбергом до уровня понятия *нордической расовой души* («Миф XX века»), ставшего фундаментальным понятием идеологии национал-социализма в Германии. Миф о природной нации подменяется в его сочетании мифом о превосходящей расе. Исследователями и одновременно творцами мифов в XX в. стали Ю. Эвола («Языческий империализм») и принявший ислам Рене Генон («Царь мира»).

Ученик Генона – Барон Юлиус (Джулио Чезаре Андреа) Эвола (1898–1974), сочинивший миф о славянских народах, писал, что у

¹ *Топорков А.Л.* Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие. Интернет // <http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm>.

них нет настоящей традиции, писал о «славянском стадном коллективизме» и считал, что Советская Россия, как и Соединенные Штаты, являются авангардом процесса деградации².

Рене Генон (1886–1951) создал миф о воле Высшего Традиционного Центра, в последний раз предупредившего людей о близости Конца и о неминуемом наступлении нового Золотого Века, грядущего после финальной апокалиптической катастрофы, после гибели современного мира.

Уже в начале XX в. Ж. Сорель ввел в научный оборот само понятие *социальный миф*. Сорель увидел в мифе отображение тенденций и ожиданий народа, исходя из чего допускал произвольное конструирование мифа как «целостного», хотя бы и заведомо фантастичного, отображения таковых ожиданий и инстинктов. Миф – вне зависимости от объективного социального опыта – стал для него средством воздействия на человеческую фантазию и на психологию толпы.

С этого времени начинается формирование самостоятельной области исследования, предметом которой выступают социально-политические мифы, закладываются основные направления их анализа. Анализом феномена идеологии, которую отождествляли с мифологией, занимались К. Мангейм, В. Парето и др.³.

Мангейм отмечал, что любая идеология содержит момент мифа. Так, соответствие идеологии политической реальности и роль представителей политической элиты в действительной жизни общества, как правило, мифологизированы. В. Парето противопоставил рассудок и чувства, отнеся возникновение мифа к действию последних. Чувства выступают как «сухой остаток» рассудка, миф же является у него формой оправдания индивида за иррациональное поведение, псевдорациональным объяснением, позволяющей манипулировать содержанием мифа в идеологических целях.

Ныне категория политического мифа на постсоветском пространстве постепенно возвращает себе надлежащее место в системе научного знания об обществе⁴. Сегодня этим темам посвящают монографии, сборники; их обсуждают на специальных конференциях и семинарах⁵.

² Эвола Ю. Языческий империализм. М., 1994.

³ См.: Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление. М., 1994; Социологическая система Парето // Арон Р. Этапы развития социологической мысли. М., 1992.

⁴ Кравченко И.И. Политическая мифология: вечность и современность // Вопросы философии, 1999, № 1; Чудинова И.М. Политические мифы // Социально-политический журнал, 1996, № 6; Цуладзе А. Политическая мифология. М., 2003.

⁵ «Мифы и мифология в современной России» – так называлась международная конференция, организованная Фондом Фридриха Науманна, Ассоциацией исследователей российского общества XX века и др. в Шюе 11–12 сентября 1999 г. См., также: Современная политическая мифология: Содержание и механизмы функционирования. М., 1996; Мифы и мифология в современной России. М., 2000; Кольев А.Н. Политическая мифология. М., 2003.

В числе значительных работ последних лет следует отметить две монографии, вышедшие в 2003 г. под одинаковым названием «Политическая мифология». Первая принадлежит перу А. Цуладзе, известного теоретика и публициста, и квалифицируется в предисловии как «единственная попытка комплексного исследования политической мифологии на базе российского материала». Автор полагает, что борьба политических сил за приоритеты развития означает «войну и взаимное похищение мифов»⁶.

Во второй книге А.Н. Кольев изложил результаты «оригинального аналитического исследования взаимосвязи мифологического мировосприятия с политическим мышлением и практикой». Оба исследователя описывают политический миф не в качестве атрибута архаического социума, а как феномен современного массового сознания. Кольев отмечает отставание теоретической рефлексии от практических запросов:

До сих пор философия и социология мечутся между признанием мобилизующего фактора мифологии и утопии и отказом признавать эти факторы в качестве объективной политической реальности, которую придется, так или иначе, использовать в практической политике⁷.

Всем хорошо известна политическая мифология советской эпохи, когда производство мифов о прошлом и настоящем было «поставлено на конвейер». В СССР главным был миф о приближении к коммунистическому обществу.

Сегодня эта ситуация возрождается в несколько ином качестве. Так, в постсоветской России миф о коммунизме был сменен на миф о «построении регулируемой, социально-ориентированной рыночной экономики». Основными моментами этого мифа является стереотип о всеобщей негативной роли государства и универсальном преимуществе рыночной демократии в любой форме. Этот миф пришел на смену мифу, связанному с абсолютизацией идеи обобществления средств производства и государства диктатуры пролетариата.

Техника мифотворчества активно используется в политической борьбе внутри страны, она является одним из методов ведения информационных войн между государствами. Участились попытки как демифологизации массового сознания, так и целенаправленного конструирования новых политических мифов.

В силу этого возникает необходимость всестороннего изучения такого сложного явления, как политический миф, обращения к его исходным понятиям и системным структурам. Важно знать, какими особенностями и возможностями может обладать политический миф в политическом процессе как стабильных обществ, так и (что особенно важно для современной России) для обществ, находящихся на пути преобразований.

⁶ Цуладзе А. Указ. соч. С. 347–349.

⁷ Кольев А.Н. Указ. соч. С. 4.

СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ СОВРЕМЕННЫХ И АРХАИЧЕСКИХ МИФОВ

Теория политического мифа (как она представлена в отечественном и зарубежном концептуальном опыте) отражает противоречие, широко документированное в литературе. С одной стороны, современный миф трактуется как атрибут архаики. Аргументация такова: в ответ на вызовы постсовременности сознание и поведение индивидуума примитивизируется, становится упрощенным, агрессивным, одномерным, «клиповым»; реанимируются самые архаичные пласты человеческой психики; расцветает паранаука, оккультные и магические практики; сознание человека, стихийно и спонтанно реагирующего на эту ситуацию, мифологизируется. С другой стороны, современный миф – это запрограммированный эффект, прогнозируемый результат, конструкт, созданный усилиями политехнологов. Политическое мифотворчество – это изоцированная технология управления массовым сознанием, сугубо рационализированное предприятие, фабрика мифов неустанно производит вполне современные изделия – создает аудитории готовые потреблять эту продукцию.

Имеет место устойчивая традиция трактовать миф как неадекватное, иллюзорное, ложное представление, не позволяющее узнать, как обстоят дела «на самом деле». Для литературы такого рода характерны заголовки, содержащие (или подразумевающие) антитезу «миф и реальность»⁸. Часто встречается непоследовательность в определениях мифа с точки зрения рациональности.

Тем самым существует базовая неопределенность, связанная с традиционным противопоставлением мифа истине, логике и рациональности и массивом рекомендаций технологического плана, имеющих целью создание и внедрение мифов в сознание электората, контингента, респондента, зрителя, иных приоритетных аудиторий. Эта неопределенность создает проблемную ситуацию.

В этой связи следует особо подчеркнуть отличие современного мифа от архаического. Современный миф, так же как и архаический, порождается образным типом сознания, однако в отличие от первобытной мифологии он не оформляется в виде связанного повествования, в виде системы. Р. Барт пишет:

Современный миф дискретен: он высказывается не в больших повествовательных формах, а лишь в виде «дискурсов»; это не более чем фразеология, набор фраз, стереотипов, миф как таковой исчезает, зато остается еще более коварное мифическое⁹.

Современный миф ничего не объясняет, однако его констатирующие формулировки создают иллюзию ясности. Можно выделить признаки сходства и различия традиционного мифа и современного политического мифа¹⁰.

⁸ Цуладзе А. Указ. соч. С. 343–349.

⁹ Барт Р. Мифологии. М., 2000. С. 233–234.

¹⁰ Топорков А.А. Указ. соч.

Общими у них являются следующие признаки:

- и те и другие призваны не только объяснить существующее, но и создать образ новой реальности, которой только еще предстоит воплотиться в действительности;

- основным объектом мифологизации в обоих случаях является прошлое данного социума, которое сохраняет свою актуальность для настоящего;

- и традиционные, и политические мифы являются действенной силой, которая организует поведение индивида и человеческих масс, реализуются в общественных ритуалах и укрепляют социальные связи. Они придают осмысленность человеческому существованию, выполняют функции психологической компенсации.

Отличия заключаются в следующем:

- в традиционных мифах объектом мифологизации являются боги, культурные герои или предки, в мифах XX в. – реальные люди и события настоящего и недавнего прошлого;

- политические мифы не наследуются из глубины веков, но создаются определенными людьми или группами людей; эти люди могут даже опираться на научные теории своего времени, стремясь придать политическим мифам видимость правдоподобия и наукообразия;

- политические мифы, в отличие от мифов архаических, распространяются не устным или рукописным путем, а главным образом через средства массовой информации. При отсутствии СМИ политический миф не мог иметь того значения, которое приобрел сегодня. Дело не в простом количественном увеличении охвата, а в скорости распространения и масштабах охвата всех групп социума.

Для распространения и укоренения в сознании мифа ранее требовались десятилетия, а иногда и жизнь целого поколения. С помощью же СМИ современный миф распространяется со скоростью эпидемии и охватывает самые разные группы населения, включая и тех, кто вообще ничего не читает и ни с кем не общается, а только смотрит ТВ. СМИ позволяют правящим группам мгновенно реагировать на актуальные политические события «запуском» серии мифов и (или) ремифологизацией, если действующие мифы их не устраивают.

Миф в общепринятом смысле означает *сказание*, передающее верования народа о мироздании. Говоря иначе, миф – это *текст*, описывающий универсальное устройство Вселенной. Применительно к сфере политики можно принять следующее определение: **политический миф – это миф, используемый для реализации политических целей**. Политический миф — это вдохновляющая и мобилизующая идея, которая превращается в убеждение социальных групп и масс. Современные мифы только и существуют для того, чтобы вовлечь в политику массу, двинуть в том направлении, которое указывает мифотворец. Под воздействием политических мифов история любого государства или нации мифологизируется настолько, что объективный ее анализ становится невозможным из-за заангажированности информационных источников.

В политическом мифе, в отличие от архаического, главное – *искусственность, созданность, идеологичность*. Архаическая мифология представляет собой по преимуществу космологическую модель, политическая мифология – социальную модель.

Структура политического мифа идентична структуре традиционных мифов (в этом смысле, современная мифология является именно мифологией). В то же время, сегодня миф, в отличие от мифа архаического, как правило, не регулирует жизнь человека целиком и полностью. Кроме того, он многое заимствует из сферы рационально-логического знания (в этом смысле, современная мифология является именно современной).

Фундаментальное значение для политического мифа имеет *идея переименования*, которое осмысляется сугубо мифологически. Не случайно первые годы Советской власти, как и постсоветской России, отмечены бесконечной вереницей переименований – самой страны, городов, поселков и улиц. Это – желание стереть с лица земли память о прошлом также, несомненно, имеет мифологическую основу. Политический миф обладает следующими свойствами¹¹:

- может быть использован в интересах определенных политических сил;
- имеет статическую (направленную на удержание власти) и динамическую (направленную на завоевание власти) разновидности;
- в него специально закладывается содержание, заранее обеспечивающее при восприятии аффекты и эмоции;
- средствами внедрения и укоренения политического мифа в обществе являются прежде всего средства массовой информации;
- ограничен рамками только одного государства (или группы государств);
- ограничен также временными рамками;
- приобретает наибольшую силу влияния в обществе в переломные моменты его истории;
- всегда имеет конкретного «заказчика» – субъекта мифотворчества, использующего его для достижения определенных целей.

В целом можно утверждать, что все эти «свойства» присущи мифологическим системам любого времени, начиная с эпохи сложения древнейших государств. С той только разницей, что в древности и народ, и жречество, собиравшее этнические мифы в систему, искренне верили в сакральность их содержания, а современная мифология – чисто рациональное мероприятие, организуемое для захвата и удержания власти. Правда, в древности эта цель тоже ставилась, поэтому, при всей вере в сакральность мифов, их тоже использовали вполне рационально.

¹¹ Интеллигенция как явление социальной мифологии // Интернет // http://bestdisser.com/see/dis_68897.html.

КОГДА ВОЗНИКАЮТ ПОЛИТИЧЕСКИЕ МИФЫ

Современная политическая действительность России наполнена мифологическими конструкциями не в меньшей степени, чем традиционные общества.

Актуализацию мифологической составляющей в массовом сознании можно объяснить особенностями кризисного сознания, которое, утратив рациональную основу, стремится к опоре на иррациональные силы. В переломные моменты истории в массовом сознании особенно усиливается тенденция к персонификации бессознательных страхов, надежд и ожиданий.

Именно эти обстоятельства возникли в России 1985–2000 гг. Ситуация, сложившаяся в России конца XX в. – распад государства и сопровождающий его идеологический кризис – спровоцировала подъем религиозно-мифологического сознания, выразившийся в возникновении новых мифов и активизации старых. «Миф достигает апогея, когда человек лицом к лицу сталкивается с неожиданной и опасной ситуацией»¹².

Страна переживала кардинальные трансформации «капиталистической революции» внутри страны. Социальное расслоение, этнические конфликты, локальные войны и террористические акты, ложь политиков и их бездарность – вот те дрожжи, на которых поднималось архаическое сознание¹³.

Такое сознание неспособно в достаточной мере качественно дифференцировать объекты и явления мира: оно нечетко разделяет субъект и объект, материальное и идеальное, причину и следствие и т.д.

Не стало более ничего достоверного и надежного, все истины были поколеблены, все авторитеты разрушены, не осталось ничего, что не подвергалось бы осмеянию и разоблачению. Журналистика разрушала мировосприятие среднего нормального человека, постоянно внушая ему мысль, что он существует в обстановке нескончаемой катастрофы, что Россия переживает перманентную трагедию, что каждую сферу ее бытия постиг провал и крах.

Лишенное ясных ориентиров, общество готово было принять на веру любое сообщение СМИ. И чем более невероятным было сообщение, тем легче оно становилось сенсацией и тем охотнее тиражировалось. Большими тиражами переиздавались дореволюционные книги, посвященные обрядам и верованиям, гаданиям и суевериям. Одна за другой появлялись книги, посвященные мифологии. В рекламных объявлениях предлагали (и до сих пор предлагают) свои услуги маги и колдуны. Книжные прилавки заполняли сборники заговоров, суеверий, советов на все случаи жизни. Сеансы экстрасенсов передавали на всю страну по центральному телевидению.

¹² Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестн. МГУ. Сер. 7, Философия, 1990, № 2. С. 58–65.

¹³ Топорков А. Мифы и мифология в современной России // Неприкосновенный запас, 1999, № 6 (8).

В результате такого «мозгового штурма» уровень сложности и мозаичности ситуации значительно превысил адаптационные возможности психики человека. «Чтобы жить в мире, – пишет Мирча Элиаде, – необходимо его сотворить, но никакой мир не может родиться в хаосе»¹⁴.

Это привело к ее мгновенной архаизации. Новая архаика сопровождалась процессами еще большей хаотизации общественно-го сознания. «Когда разум не оправдывает наших ожиданий, то всегда остается в качестве *ultima ratio* власть сверхъестественного и мистического»¹⁵. По нашим опросам (1995–1996 гг.)¹⁶, примерно у каждого третьего неквалифицированного рабочего-москвича его картина мира включала колдунов и ведьм, совсем как у средневекового ремесленника. А у половины московских школьников картина мира была еще более причудливой: она, с одной стороны, содержала инопланетные миры и образы их посланцев на Землю, выполняющих таинственную миссию; а с другой – свыше 40% школьников ожидала явления Богоматери и верила, что святые мощи могут исцелять людей от разного рода болезней. Более четверти торговых работников были убеждены в том, что полное излечения от всех болезней следует ожидать не от святых мощей, а от экстрасенсов типа Кашпиоровского или Чумака.

Около трети представителей гуманитарной интеллигенции и студентов (как и древние римляне), твердо верили в то, что их судьба определяется на небесах различным сочетанием планет и собственным знаком зодиака, а около четверти членов этих групп были убеждены, что мысли передаются непосредственно от человека к человеку. Треть школьников и половина предпринимателей считала, что до своего рождения они были совсем другими существами, а после смерти вновь воплотятся в тела иных существ. Как пишет С. Московичи:

В цивилизованном обществе <...> массы возрождают иррациональность, которую считали исчезающей, этот рудимент примитивного общества, полного отсталости и культа богов. Вместо того чтобы уменьшаться в процессе развития цивилизации, ее роль возрастает и укрепляется. Вытесненная из экономики наукой и техникой, иррациональность сосредоточивается на власти и становится ее стержнем. Это явление нарастает. <...> Власть осуществляется через иррациональное. <...> Политика – это рациональная форма использования иррациональной сущности масс. <...> Любые методы, которые предлагаются в качестве пропагандистских, любые приемы внушающего воздействия <...> руководствуются этим. Они играют на чувствах людей, чтобы превратить их в коллективный и обезличенный материал. И мы знаем, как великолепно они этого достигают¹⁷.

¹⁴ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 23.

¹⁵ Кассирер Э. Указ. соч. С. 58–65.

¹⁶ Субкультуры и этносы в художественной жизни. СПб., 1996.

¹⁷ Московичи С. Век толп. М., 1996. С. 61, 65–66.

Современный политический миф возникает в ситуации, когда налицо стремление к созданию единого, целостного мировоззрения, которое было бы принято обществом, однако средства для этого отсутствуют. В условиях неопределенности и неясности целей развития, давления взаимоисключающих требований политический миф начинает действовать как защитный механизм, препятствующий распаду социума¹⁸.

МИФ КАК СРЕДСТВО УПРАВЛЕНИЯ

Миф как эффективное средство управления массовым сознанием и поведением использовался с древнейших времен. Достаточно вспомнить классические работы А.Ф. Лосева, Э. Кассирера, Р. Барта, М. Элиаде, а ближе к нашему времени – К. Хюбнера и С. Московичи. Однако в наше время миф превратился в одно из самых эффективных средств политического воздействия. Э. Кассирер писал:

Современные политические мифы <...> сначала изменяют людей, чтобы потом иметь возможность регулировать и контролировать их деяния. Политические мифы действуют так же как змея, парализующая кролика перед тем, как атаковать его. Люди становятся жертвами мифов без серьезного сопротивления. Они побеждены и покорены еще до того, как оказываются способными осознать, что же на самом деле произошло. <...> Обычные методы политического насилия неспособны дать подобный эффект¹⁹.

В России период 1980–1990-х гг. стал этапом крушения старых и рождения новых политических мифов. Прежние мифы советской эпохи были без труда разрушены в течение нескольких лет. Однако социальная ткань современного российского общества оказалась пронизанной целой системой иных социальных и политических мифов, одни из которых давно укоренились в сознании граждан, а другие только пробивают себе дорогу.

Годы «перестройки» были отмечены актуализацией исторического знания, резким повышением его социальной значимости. Первые шаги исторической публицистики оказались синхронны с тем заказом, который был сформулирован Горбачевым. История стала одним из инструментов политической борьбы, важным фактором социально-политических трансформаций. На историческое обоснование политического реформизма наиболее эффективно работала журнально-газетная публицистика. Сразу же выдвинулась плеяда авторов, пишущих на актуальные темы, одной из кото-

¹⁸ Стрельник О.Н. Политическая идеология и мифология: конфликты на почве родства. 24.11.2003. Интернет // <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/46594>.

¹⁹ Кассирер Э. Указ. соч. С. 58–65.

рых стала история (А. Гельман, Ю. Карякин, О. Лацис, А. Нуйкин, Г. Попов и др.).

Публикации были отмечены нравственным пафосом, обличительной или, напротив, восторженно-некритической оценкой тех или иных событий. Апеллируя к простым человеческим чувствам, авторам удавалось создать у читателя эмоциональную сопричастность истории. Проблемы и перспективы современного общества жестко связывались с теми или иными этапами истории²⁰.

Публицисты легко овладели общественным мнением и повели его за собой. «Шестидесятники» проводили параллели, представляли горбачевскую «перестройку» продолжением хрущевской «оттепели» с развенчанием «культы личности» и возрождением ленинского наследия. Убедительность придавали следующие журналистские приемы: разоблачение исторических фальсификаций, открытие имен, освобождение от «белых пятен», приобщение читателя к установлению «подлинной правды».

Но со временем «разоблачительство» стало модным. Многие журналисты, избавившись от всякого контроля за своими творениями, стали заполнять их собственными выдумками, разнообразными фальшивками, почерпнутыми из зарубежной прессы и даже из анекдотов (например Ленина всерьез обвиняли в гомосексуальной связи с Зиновьевым²¹).

Нелепости, постоянно повторяемые публицистами и теледикторами как общеизвестные и уже не обсуждаемые истины, практически не встречали протеста – к ним быстро привыкли. На этот вздор, как на объективную данность, затем опирались публицисты, политологи, культурологи, философы.

Начало активно развиваться историческое мифотворчество и на региональном уровне. Создавались образы народов-мучеников, что позволяло активизировать антисоветские настроения в массовом сознании, формировать социально-психологические предпосылки сепаратизма. Для создания чувства национального превосходства, обоснования необходимости отделения от «союзного центра» распространялись мифы о героическом прошлом тех или иных народов²².

Этноисторический миф создавался городской интеллигенцией и потреблялся основной массой населения через средства массо-

²⁰ Хандошко Р.И. «Стирая Грани». Политические трансформации в СССР 2-й половины 1980-х – начала 1990-х годов и массовое историческое сознание. Интернет // http://sodmu.narod.ru/t_han.htm.

²¹ Соколов И.В. Ленин – палач русского народа и обычный педераст // Русский Гулаг. Интернет // <http://www.gulag.ipvnews.org/article20080110.php>.

²² Хандошко Р.И. «Стирая Грани». Политические трансформации в СССР 2-й половины 1980-х – начала 1990-х годов и массовое историческое сознание. – Интернет // http://sodmu.narod.ru/t_han.htm.

вой информации, художественную литературу и путем школьного образования.

В целом манипуляция общественным сознанием с помощью социальной мифологии, внедряемой средствами массовой информации, приобрела тотальный характер.

Одна из особенностей современных мифов заключается в том, что они распространяются с помощью СМИ с применением информационно-коммуникативных технологий во всех областях общественной жизни. Деятельность СМИ заключается в том, что они распространяют мифы, которые маскируют под информацию. «Хотя почва для мифа XX в. была подготовлена давно, он не мог родиться без умелого использования новых технических средств» – заметил Э. Кассирер²³.

Газетные материалы состоят в отдаленном родстве с художественной литературой. Не случайно журналисты часто используют литературные сюжеты, персонажей, цитируют известных авторов и т.д. Играя на стереотипах, созданных литературой, а также используя литературные приемы для воздействия на читателя, газетные журналисты достигают поставленных целей с не меньшим успехом, чем их телевизионные коллеги.

Не будет преувеличением сказать, что газета обладает убеждающей силой «документа». В информационных войнах газеты используются для вброса компромата, который затем раскручивается телевидением. Ссылка на публикацию в газете придает ощущение достоверности сообщаемым телевидением фактам.

ВОЗРОЖДЕНИЕ МИФОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

Относительно недавно, во время «перестройки», ситуация казалась предельно простой: нужно отбросить обветшавшие мифы и строить новый мир без иллюзий и лжи.

Однако крах тоталитарной мифологии не привел к демифологизации общественного сознания. Напротив, он стал мощным стимулом нового мифотворчества. Не случайно так популярны сегодня книги А.Т. Фоменко и Г.В. Носовского, предлагающих не столько новую хронологию, сколько новую мифологию²⁴. В других «исследованиях» исторические эпизоды объясняются засилием евреев и тайной разрушительной властью масонов.

Говоря словами философа, лингвиста и культуролога А.М. Пятигорского, «человек, пробивая крышу одного мифа, оказывается в подвале другого». Идет борьба мифологем. Причем одни мифы уби-

²³ Кассирер Э. Указ. соч. С. 58–65.

²⁴ Соловьев В. Болевые точки учебников истории // Литературная газета, 2002, № 36 (5891). 4–10 сент.

вают другие мифы, но потом убитые мифы воскресают, и идет реанимация прежних мифов.

Наиболее естественной стихийной реакцией на кризис идеологии обычно становится игра знаками, оценивающими символы, входящие в основной культурный фонд. Например, для «прогрессивного» сознания XIX в. революционер есть воитель за торжество идеальной нормы, а купец – эталон морального урода. В представлениях же современных россиян, наоборот, революционер – патологический насильник, а купец – нормальный предприниматель.

Смена плюсов на минусы и наоборот началась с антисталинской кампании официальной прессы. В результате мы имеем довольно длинные списки действующих лиц русской и советской истории, подвергшихся такой культурной операции. В частности, Сталин, Брежнев, Ворошилов, Жданов, Калинин и все представители «литературного официоза» сменили плюс на минус. С другой стороны – Хрущев, Бухарин, Раскольников, Сахаров, Столыпин, писатели-эмигранты – минус на плюс.

Минусы получили наиболее знаковые фигуры советского периода. Маршал Жуков из народного героя превратился в бездарного и кровавого самодура, Александр Матросов – в уголовника, несчастная Зоя Космодемьянская – в шизофреничку, 28 панфиловцев – в нечто вроде коллективного поручика Кижэ. Напротив, знак плюс получил предатель генерал Власов, превратившийся в истинного патриота России. В сенсационных публикациях можно было найти, например, такие перлы: «Зоя Космодемьянская – это дура, которая ходила по деревням и почему-то поджигала крестьянские дома»; «Александр Матросов – это недоумок из фабрично-заводского училища, который неизвестно почему полез на дзот».

Отметим, что смена мифологий непременно связана со сменой шкалы ценностей. Так миф о «хорошем революционере» и «плохом купце» были заменены на другие мифы, что было связано с изменением ценностей. Любопытно, что примерно так же возникали средневековые ереси. Типичный еретик мог «мыслить» примерно так: все у нас плохо – значит, нужно сделать все наоборот; ваш клир живет в безбрачии – у нас каждый священник будет иметь по десять сожительниц; вы едите священное причастие – мы будем на него плевать, а вашего папу римского будем звать Антихристом. Однако как в христианстве смена ортодоксии ересью не меняет сакрального типа мифологии, так знаковые опрокидывания не изменили характера и советской мифологии – просто «злодеи» и «герои» поменялись местами²⁵.

²⁵ Чернышов А. Вечные мифы России. Почему захлебнулась антисталинская кампания // Знание – сила. 2002, № 2, – Интернет // http://znanie-sila.ru/online/issue_1558.html.

ИСТОЧНИКИ РОЖДЕНИЯ МИФОВ О РОССИИ

Современный историк России Ален Безансон утверждает: «Для российской историографии характерно то, что с самого начала (т.е. с XVIII в.) она в большой мере разрабатывалась на Западе»²⁶.

В течение почти двух веков российские дворяне, выезжая за границу, из любопытства покупали там антирусские памфлеты. Вспышки памфлетной деятельности порождались то обострением политической обстановки (сразу же выходил в свет, среди прочего, очередной вариант подложного «завещания Петра Первого» – плана завоевания Россией мирового господства), то войнами (особо обильный урожай дала Крымская война), то обоснованным гневом на Россию в связи с подавлениями польских восстаний, то личными обидами авторов.

Многие иностранцы писали о России, обильно уснащая повествование вымыслами. Например, коммодор Р. Пери в 1742 г. разъяснял, что «реки Сибири кишат бегемотами. Жители Сибири добывают и продают их, если просыпаются после зимней спячки». В более поздние времена известный искатель приключений Дж. Казанова в своей «Истории потрясений в Польше от смерти Елизаветы Петровны до русско-турецкого мира» (1774) внес свой вклад в этнографию, заявив, что русские – не славяне. Эта интересная новость была подхвачена уже в XIX в. польским эмигрантом Ф. Духиньским²⁷.

Изобретатель французского «революционного календаря» С. Марешаль в книге «История России, сведенная к изложению лишь важнейших фактов» (1802) представил исторический путь России как «сумму преступлений ее правителей».

Швейцарец Шарль Массон, секретарь великого князя Александра Павловича, в 1796 г. подвергся высылке из России по распоряжению Павла I, а после смерти последнего не был приглашен царем Александром I обратно. Будучи обиженным, он написал книгу «Тайные записки о России, особенно конца царствования Екатерины II и начала царствования Павла I» (1803). Многие его выдумки пользуются успехом по сей день: в частности, о распутстве во вкусе Рима времен упадка, каким якобы отличалось русское аристократическое общество свыше 200 лет назад.

Известный иллюстратор Г. Доре выпустил по случаю Крымской войны целую книгу карикатур «История святой Руси» (1854). Библиотекарь и ученый В. Ген, после десятилетий безуспешных попыток сделать в России состояние, уехал в Германию и сочинил там полную выдумок книгу «De moribus Ruthenorum» (1892). В ней он рассказывал, например, что русские неспособны сложить два и два, что «ни один русский не мог бы стать паровозным машинис-

²⁶ Русская мысль. 1997. 4 дек.

²⁷ Горянин А. Мифы о России и дух нации. М., 2001. С. 59–60.

том», что их души «пропитал вековой деспотизм», а по неспособности к знаниям они «напоминают тех японских студентов, которых посылают в Европу изучать современную технику».

Француз Ж. Мишле в своей книге («La Pologne Martyre», 1863) сравнивал Россию с холерой. Немец П. Деларгад в другой книге («Deutsche Schriften», 1905) писал, что само будущее Германии под угрозой, пока существует Россия, «азиатская империя единогласия и покорности»²⁸. (Заметим, что Россия – империя единогласия и покорности – едва ли не мировой чемпион по части народных восстаний, крестьянских войн и городских бунтов. Скорее абсолютный чемпион по части «единогласия и покорности» – именно Германия.)

Все эти памфлеты были рассмотрены историками и оценены именно как памфлеты. К сожалению, в узких рамках небольшой статьи невозможно оценивать каждый из них.

Впрочем, и англичане приложили руку к нашей истории. Есть такие известные записки о Московии Джона Мильтона. Его труд о Московии был опубликован и достаточно широко разошелся. Автор был известным антимонархистом и относился к сподвижникам Кромвеля. Понятно, что ничего хорошего о монархической Руси тех времен он написать не мог. (Зато об Англии Милтон мог написать о том, как почитаемый им Кромвель со своими «железно-бокими» пуританами перерезал треть Ирландии. Как солдаты английской армии грабили, поджигали дома, убивали даже женщин, стариков и детей. Беспощадно расправлялись с монахами и священниками, которые пытались их образумить.)

Вообще говоря, книг в этом духе было написано великое множество, а поскольку иностранные языки российские дворяне знали с детства, каждая из них, будучи ввезена в Россию, прочитывалась многими. Мифы, содержащиеся в них, постепенно перетекали в российскую публицистику и впитывались сознанием в качестве доказанных истин.

Некоторые выдумки оказались удивительно живучи. Так, например, третий век пошел мифу о «потемкинских деревнях». Миф много раз анализировался, известны его мотивы и авторы (французский посол Сегюр, саксонский – Гельбиг, лейб-медик австрийского императора Иосифа II Вейкард), выявлены его несообразности и противоречия. Но как ни в чем не бывало у нас продолжают поминать «картонные деревни, которыми Потемкин дурачил Екатерину». Основанием послужили воспоминания шведа-очевидца Иоанна-Альберта Эренстрема:

От природы пустые степи <...> были распоряжениями Потемкина населены людьми, на большом расстоянии видны были деревни, но они были намалеваны на ширмах; люди же и стада пригнаны фигурировать для этого случая, чтобы дать самодержице выгодное понятие о богатстве этой страны. <...> Везде видны были магазины с прекрасными серебряными вещами и

²⁸ Горянин А. Мифы о России и дух нации. М., 2001. С. 61–62.

дорогими ювелирными товарами, но магазины были одни и те же и перевозились с одного ночлега [Екатерины II] на другой²⁹.

Однако это выдержка не из дневника, а из мемуаров, которые сочинялись спустя десятилетия после путешествия. Этот жанр вообще не свободен от анахронизмов – не только фактических, но и умозрительных, оценочных. К тому же швед-очевидец сам по себе человек ненадежный: это политический авантюрист, который служил то своей родине, то России, стоял у позорного столба и однажды чуть не кончил жизнь на эшафоте, получив помилование в самый последний момент.

Тщательно изучив все обстоятельства, известный историк А.А. Панченко заключил, что «миф о "потемкинских деревнях" – именно миф, а не достоверно установленный факт. Как миф его и надлежит анализировать»³⁰.

Во многом именно из этого западного «памфлетного» источника произошли многие мифы о России и ее народе: о том, что русская история – самая кровавая; о садомазохизме, лени и терпеливости русского народа, миф о пьянстве в России, миф о России как о «тюрьме народов» и т.д. и т.п.

К сожалению, российский интеллигент всегда был внушаем и особо почтителен по отношению к Европе, так что начиная со второй половины XIX в. многие либералы, не говоря уже о левых, смотрели на свою историю сквозь призму западных памфлетов.

Именно здесь лежат истоки идей и гипотез Н. Бердяева, который утверждал, что развитие России было катастрофическим («Русская идея»), и настаивал на «вечно бабьем» начале в русской истории и культуре.

Не следует забывать о том, что и в самой России каждый правитель пытался переписать историю «под себя». Сначала «перестройку» затеял царь-реформатор Петр I. При нем было проведено изъятие исторических книг. 16 февраля 1722 г. Петр I издал указ всем епархиям и монастырям «выслать в Москву, в Синод, находящиеся у них хроники и хронографы, писанные на пергаменте или бумаге»; при этом запрещалось утаивать что-либо и объявлялось, что они будут возвращены в виде копий. Одновременно Синод получил приказание расослать несколько лиц для осмотра и собирания этих рукописей. Историки уверены, что это была очередная чистка русских библиотек, предпринятая Романовыми с целью уничтожения подлинных источников по русской истории.

²⁹ Из исторических записок Иоанна-Альберта Эренстрема. Сообщил Г.Ф. Сюннерберг // Русская старина, 1893, Июль. С. 12.

³⁰ Панченко А. Потемкинские деревни как культурный миф. Интернет // http://deja-vu4.narod.ru/Potemkin_village.html.

Но в полномасштабном виде фальсификация российской истории началась только во время правления Екатерины II в самом конце XVIII в. Императрица лично редактировала составляемую ею «Историю России», правя при этом исторические документы, давая распоряжения по уничтожению некоторых документов и по написанию фальшивок.

Позже ее дело продолжили некоторые историки конца XIX – начала XX в., а развили тему историографы «отца народов». Ну а завершили «переписывание» экономисты и политики конца 90-х годов XX века. Естественно, что каждый этап обрастал своими мифами и стереотипами, которыми с огромным удовольствием пользовались представители западной исторической науки и прессы. Не удивительно, что в их глазах Россия до сих пор выглядит «кровавой, дикой и нецивилизованной Московией», проникнутой духом рабства и тиранства.

Более современным источником мифов о России служит огромная библиотека книг и статей, созданная за десятилетия эмигрантами «трех волн» и разного рода «советологами» и «кремленологами». Начиная с 1917 г. и далее по мере того как противостояние между СССР и странами Запада переросло в холодную войну, их мифотворчество было поставлено на поток.

Например, в одном только 1965 г. на Западе был издан ряд книг, содержащих новейшие мифы о России. Так, например, американское издательство «Фредерик А. Прегер» и английское издательство «Полл молл пресс» выпустили полную выдумок книгу Р. Конквеста «Россия после Хрущева». Аналогичные мифы содержались и в книге М. Раша «Наследование политической власти в СССР», выпущенной в США издательством «Коламбия юниверсити пресс». Аналогичный характер носила книга С. Поссоли «Ленин», вышедшая в американском издательстве «Генри регнери компани», которая была затем переиздана в ФРГ.

К числу подобных изданий можно отнести также книги: Я. Белинского «Вторая советская республика. Украина после Второй мировой войны» (США), М. Ключко «Советский ученый в Китае» (Англия), М. Гардэ «Агония режима в Советской России», Ж. Марабини «Повседневная жизнь в России в эпоху Октябрьской революции» (Франция), Ю. Марголин «Главное – выжить» (ФРГ) и многие другие.

Множество мифологем создавались также зарубежной периодической печатью. В ФРГ регулярно выходили издания эмигрантской организации «Народно-трудовой союз» (НТС) – еженедельная газета «Посев» и журнал «Наши дни»; периодические издания мюнхенского «Института по изучению СССР» – «Вестник», «Бюллетень», «Ученые записки» и др. В США печатались эмигрантские издания на русском языке «Новый журнал», газета «Новое русское слово», журналы «Российская независимость», «Икона», «Православная Русь» и др.; во Франции – газета «Русская мысль»,

журналы «Часовой» (орган «Связи российского национального движения»), «Встреча» (орган «Христианского действия русских студентов во Франции»); В Англии – журнал «Студент». В этих изданиях можно было прочитать, что Ленин – платный немецкий шпион, Сталин – продажный агент охранки, Хрущев – полуграмотный debil, Брежнев – тупой вор и пьяница, Андропов – кровожадный палач-debil.

Это, конечно же, не значит, что вся зарубежная историко-политическая литература об СССР, в том числе и эмигрантская, – сплошная фальшивка, написанная по политическому заказу властных структур Запада. Напротив, среди работ о России, созданных за рубежом, множество серьезных трудов, таких как, например, исследование Дж. Хоскинга «Россия и русские» (М., 2003). Тем не менее многие из указанных выше сочинений были крупным источником мифов о России.

Во время перестройки все накопленные за десятилетия мифологии в одночасье обрушились на головы совершенно дезориентированных россиян, которые принимали эту информацию за истину. Журналисты перепечатывали ее в массовых изданиях, выдавая за «последнее слово» исторической науки.

Особую роль в создании политических мифов играют фальсификации исторических источников в эмигрантских изданиях – создание никогда не существовавших документов либо поправки подлинных документов, что связано с целой системой различных приемов и способов. И в том и в другом случае налицо сознательный умысел, рассчитанный на общественное внимание, желание с помощью полностью выдуманных фактов прошлого или искажения реально существовавших событий «подправить» историю, дополнить ее не существовавшими деталями. Хорошо, когда фальсификации вовремя разоблачаются, но бывает и так, что они живут, порождая новые мифы, расстаться с которыми бывает порой очень трудно.

Тем не менее следует констатировать примечательный и многозначительный факт: фальсифицированный исторический источник, как правило, уже в момент его введения в научный оборот встречал скептическое отношение, а последующие полемики вокруг него, сколь бы жаркими они ни были, неизбежно заканчивались разоблачением подлога³¹.

Вот только один пример эмигрантского мифотворчества.

18 мая 1935 г. Николай Благин – пилот самолета сопровождения врезался в гигантский самолет «Максим Горький», все пассажиры которого погибли. Через четыре месяца после катастрофы выходящая в Париже газета русских эмигрантов «Возрождение»

³¹ Козлов В.П. Тайны фальсификации. Анализ подделок исторических источников XVIII–XIX веков. Пособие для преподавателей и студентов ВУЗов. 2-е изд. М., 1996.

в номере от 12 сентября 1935 г. перепечатала из польской газеты «Меч» антисоветское «предсмертное письмо» Благина: «Братья и сестры! ... Власть находится в руках коммунистов-евреев... Завтра я поведу свою крылатую машину и протараню самолет, который носит имя негодяя Максима Горького! Таким способом я убью десяток коммунистов-бездельников» и т.д. Это была фальшивка, написанная политическим эмигрантом-журналистом с целью использовать инцидент в политических целях.

Вдова Благина Клавдия Васильевна заявила, что о существовании столь странного воззвания, более похожего на письмо японского летчика-смертника «камикадзе», она слышит впервые. А сам стиль письма совершенно не свойственен Николаю Павловичу. Эти строки не мог написать Благин, так как он отлично (по именам) знал многих пассажиров. Это были его сослуживцы, работники ЦАГИ, их жены и дети (детей шестеро – от 8 до 15 лет). К тому же Благин был торжественно похоронен на Новодевичьем кладбище вместе с другими погибшими.

Но в 1992 г. на волне «перестроечных» разоблачений некий «научный сотрудник» Л. Кудрявцева опубликовала «предсмертное письмо» Благина. Затем миф о «герое-летчике» стали распространять журналы и газеты.

А вот и еще пример о Керенском и Ленине. В 1997 г. некий В. Алексеев поведал о том, что «Керенский А.Ф. учился в симбирской гимназии вместе с Ульяновым В.И.»³². И вот уже в 2006 г. эту «байку» повторяют на все лады: «Саша учился в одной гимназии с Володиёв Ульяновым, "будущим вождем мирового пролетариата"»³³.

Известно, однако, что одиннадцатилетняя разница Керенского (род. в 1881 г.) и В.И. Ульянова (род. в 1870) в возрасте сразу исключает их соученичество. Более того, как известно историкам, А.Ф. Керенский с восьмилетнего возраста жил и учился в Ташкенте, где и получил аттестат зрелости.

Миф о «немецком золоте» – из того же разряда. Инициатором легенды о том, что, дескать, большевики, в частности Ленин, – «агенты Германии», был министр вооружений Франции, социалист Альбер Тома, а разработчиком и исполнителем – капитан французской разведки Пьер Лоран. Он-то и пропагандировал летом 1917 г. измышления об использовании немцами большевиков и лично В.И. Ленина как «платных германских агентов». Ему помогал в распространении лжи начальник контрразведки Временного правительства Никитин³⁴.

³² Журналист, 1997, № 6.

³³ Глазунов И. «Сашка Керенский – фанфарон и негодяй?» Сайт: Аргументы и факты. 2006.18.06. – Интернет // <http://www.peoples.ru/state/statesmen/kerenskiy/history.html>.

³⁴ См.: Независимое военное обозрение // НГ, 1998, № 34.

При этом российские газеты ссылаются на многотомные дела правительства Керенского, которое якобы создало специальную комиссию и установило факт участия «германского золота» в русской революции.

На самом же деле комиссия действительно была создана и некоторые факты она также установила. Оказалось, что германский генштаб никаких денег на русскую революцию не давал: война поглощала все ресурсы Германии. В действительности же деньги на революцию поступали из Франции, но только не большевикам, а партии эсеров, члены которой входили в состав правительства Керенского. Поэтому следствие было потихоньку, без огласки завершено, а сами дела сданы в архив. Даже те журналисты, которые якобы знакомились с ними, так и не смогли найти ни одного документального факта о «золоте кайзера».

Последний аргумент сторонников версии о большевиках, подкупленных немецким золотом (и, как они считают, самый сильный), – массив из нескольких десятков документов, известных как «документы Сиссона». Эти документы были приобретены Эдгаром Сиссоном в Петрограде в 1918 г. за 25 тыс. долларов, а затем опубликованы в Вашингтоне. В этих документах содержатся, как настаивали их публикаторы, достаточные сведения о механизме финансирования большевиков германским Генеральным штабом, а также изложено содержание директив, которые немецкая сторона давала своим агентам-большевикам.

Когда в 1955 г. случайно обнаруженные подлинники «документов Сиссона» были переданы в Национальный архив в США, доступ к ним получил известный американский дипломат и историк Джордж Кеннан. Он пришел к неутешительному для сторонников «немецкого следа» выводу: «Документы якобы из русских источников были реально изготовлены в том же самом месте, где и документы, претендующие на то, что они исходят от германских учреждений – это явный признак обмана»³⁵.

И, наконец, еще одна история из того же разряда. В 1956 г. известный американский советолог Исаак Левин опубликовал в американском журнале «Лайф» (№ 10 за 14 мая 1956 г.) сенсационный «документ», сообщающий, что Сталин при царизме был агентом Охранки. В разгар перестроечных «разоблачений» 30 марта 1989 г. два доктора исторических наук – Г.А. Арутюнов и Ф.Д. Волков – опубликовали статью в «Московской правде»³⁶, в которой привели текст этой фальшивки, сопроводив его следующим комментарием: «В 1961 году один из авторов этой статьи – профессор Г. Арутюнов, работая в Центральном государственном архиве Октябрьской ре-

³⁵ Kennan G. The Sisson Documents // Journal of Modern History. 1956. Vol. XXVIII. № 2. P. 142–143.

³⁶ Арутюнов Г., Волков Ф. Перед судом истории // Московская правда, 1989, 30 марта. С. 3.

волюции и социалистического строительства, нашел документ, подтверждающий, что Иосиф Джугашвили (Сталин) был агентом царской Охранки».

Понадобилась работа целой комиссии историков-архивистов, чтобы опровергнуть эту «сенсацию». Комиссия, что называется «по косточкам» разобрала эту историю. В официальной справке Центрального государственного архива Октябрьской революции, высших органов государственной власти и органов государственного управления СССР по этому поводу констатировалось, что авторы статьи «Перед судом истории» выдали за свою находку фальшивку, подделку так называемого письма полковника Еремина, опубликованную американским советологом Исааком Левиным. Эта фальшивка распространялась и раньше, распространяется и в настоящее время.

Однако для «перестроечной» журналистики все это было несущественно. И вот спустя годы в газете «Известия» от 19.09.1997 г. появилась статья «Сталин был агентом царской Охранки», подписанная неким А. Нечаевым, в которой автор сообщил сенсацию: «"Вождь всех времен и народов" Иосиф Сталин, который почти тридцать лет руководил советским государством, в 1906 г. был завербован царской охранкой и вплоть до своего избрания в ЦК партии в 1910 г. поставлял жандармерии "ценные агентурные сведения"».

* * *

Э. Кассирер пришел к выводу, что в современном мире создание политических мифов становится оружием в политических войнах:

Миф всегда трактовался как результат бессознательной деятельности и как продукт свободной игры воображения. Но здесь миф создается в соответствии с планом. Новые политические мифы не возникают спонтанно, они не являются диким плодом необузданного воображения. Напротив, они представляют собой искусственные творения, созданные умелыми и ловкими «мастерами». Нашему XX в. – великой эпохе технической цивилизации – суждено было создать и новую технику мифа, поскольку мифы могут создаваться точно так же и в соответствии с теми же правилами, как и любое другое современное оружие, будь то пулеметы или самолеты³⁷.

Создание мифов о России продолжается и в наше время. Отличительная черта отечественных мифов последних десятилетий состоит в их предельной лапидарности: «почему ты такой бедный, если ты такой умный». Людям внушают, например, что если олигархи сумели скопить такие гигантские состояния, сумели управлять такими гигантскими отраслями, они и есть – лучшие люди страны, соль земли, реальная аристократия. А место тех, которые не сумели, – внизу.

³⁷ Кассирер Э. Указ. соч. С. 58–65.

Во всем многообразии мифических реальностей современной России явно наметилась тенденция к трансляции мифов, прославляющих ценности обогащения: «Деньги решают все», «Рискуйте, играйте, выигрывайте!», «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. Э. Кассирер предупреждал:

Философия бессильна разрушить политические мифы. Миф сам по себе неуязвим. Он нечувствителен к рациональным аргументам, его нельзя отрицать с помощью силлогизмов. Но философия может оказать нам другую важную услугу. Она может помочь нам понять противника. <...> Необходимо тщательно изучать происхождение, структуру, технику и методы политических мифов. Мы обязаны видеть лицо противника, чтобы знать, как победить его³⁸.

³⁸ Кассирер Э. Указ. соч. С. 58–65.

А.К. Якимович

МЕЖДУ «ИСКУССТВОМ ПРОШЛОГО»
И «ИСКУССТВОМ СОВРЕМЕННОСТИ».
ОТ МИФОЛОГИЗАЦИИ К ИЗУЧЕНИЮ

Никому не дано жить вне времени и социума. Не дано не откликнуться на императивы и абсолюты. Художник делает не то, что ему хочется, а то, что ему положено хотеть. Он верит в то, во что положено верить, и думает мысли, которые за него уже придумали другие люди.

Почему же мы называем его «свободным художником» и упиваемся ощущением воли, простора и живого творческого духа, когда читаем книгу, слушаем музыку или рассматриваем картину? Без всякого исследования и до всякого анализа, чисто интуитивно мы ощущаем или догадываемся, что *великие мастера искусств свободны в своем творчестве*.

Встречаются и диковинные отшельники и одиночки, но мы говорим здесь не об этих удивительных исключениях из правил, а скорее о большинстве художников. Они не свободны от общества. И все равно большие мастера вольны в своем творчестве и обладали и обладают нескованным творческим духом. Тут очень большая загадка.

Мы знаем, что художники с энтузиазмом раскрывали и раскрывают объятия призывам какой-нибудь системы ценностей: христианской морали или масонской практики, национальной идеи, революционной теории, и так далее. В последние тридцать лет актуальное искусство Запада и России выбрало в качестве руководящей идеи теорию деконструктивизма. Это определенная система постулатов и ценностей. Она не лучше и не хуже прочих и более ранних концепций. Есть общественно значимые Истины, системы постулатов, запретов, ожиданий. От них никуда не деться, ибо «довлеет дневи злоба его».

Однако художники постоянно претендовали и претендуют еще на кое-какие особые прерогативы. Создатели картин, книг, стихов или музыкальных пьес любили и любят ссылаться на то, что «художнику закон не писан». Его посещает некая высшая сила, его находки и открытия (звуки и слова, формы и краски) приходят неизвестно откуда, быть может, из духовного «тонкого измерения». Гений создает свое творение не благодаря какой-нибудь идее, не по причине своего общественного служения или своих убеждений (тех или иных), а совсем по другому правилу. Он может создать шедевр даже вопреки своим идеям, рассуждениям и убеждениям.

Как именно приходят озарения художника, сказать нельзя, ибо тайна сия велика есть.

Академические ученые строгого покроя, а также официальные власти никогда не любили эту теорию. Озарения, космические внушения и глубины подсознания не верифицируемы. Мифология таинственного и необъяснимого вдохновения, т.е. большой демиургический миф культурного человечества, обладает особой притягательной силой для публики. Да и сами художники питают к этому мифу несомненную слабость. Если поскрести самого циничного постмодерниста, то найдешь под внешней оболочкой романтического мечтателя о высших силах. Их можно называть по-разному: аура, энергетика, атмосферические токи или еще как-нибудь.

Если описать по-простому и без всяких экивоков нашу теоретическую ситуацию, то у нас выбор небольшой. Собственно, у нас две стратегические концепции. Первая гласит: художник становится большим мастером искусств, поскольку он идет за великой идеей и защищает высокие человеческие идеалы. Вторая концепция говорит: существует некая неизвестная энергия или благодать. Она спускается с неведомых высот или из непостижимых разуму пределов. Хотите – называйте ее вдохновением, или аурой, или еще как-нибудь.

Где именно она пребывает, эта неведомая сила, никто не может сказать. О таких таинственных вещах обычно говорят, что они появляются либо из области иных начал, либо из подсознания. Может быть, дошло послание от вечных духовных энергий Вселенной, или, быть может, заговорило собственное воображение. В общем, нечто такое, чему нет разумных объяснений. Озарило художника – и он, как орудие высших сил, или как рупор своего глубинного внутреннего мира, сказал свое слово и сделал свое дело. А потом и сам не может объяснить, что именно и как именно он сделал. А искусствоведы многозначительно говорят о вдохновении, озарении, воображении и прочих необъяснимых предметах.

Если мы хотим понимать глубинные пласты в искусстве, литературе, архитектуре и прочих творческих делах, то мы не можем удовлетвориться ни одним объяснением, ни другим. Нам чего-то не хватает.

Вообще говоря, это тоже дело выбора. Кому-то не хватает, а кому-то и вполне хватает. Для простоты и ради душевного комфорта можно было бы и не беспокоиться. Можно определить те самые человеческие корреляты, которые в произведении искусства явно есть. Можно сказать: вот здесь такая-то идея была на уме у художника. Она была, положим, национальная, религиозная, государственная, этическая или иная. Концепция отсутствия идей, концепция чистого искусства – это тоже своего рода философия.

И вроде бы у нас все в порядке. Имеются кое-какие инструменты для интерпретации, и можно даже диссертации писать об

истории искусства. И нам никто не помешает верить в то, что мы делаем настоящее хорошее дело – мы – ученые, исследователи истории искусств. И в самом деле, возникают умные и полезные труды, книги и статьи, именно в таком ключе и написанные.

Когда мы говорим о том, что художник действует как медиум, как посредник или орудие высших сил, когда ссылаемся на непостижимое и невыразимое, на внутренний мир, силы воображения и прочие неконтролируемые факторы, то мы можем обаять и подчинить себе толпы непосвященных людей и публику самого элитарного плана, а сами художники будут довольны и счастливы. А все же получается неловко: наш аргумент, если честно, отдает шаманизмом. Мы используем орудия управления психикой, индивидуальной или массовой, т.е. в итоге наши слова суть заклинания, а не объяснения.

Здесь мы понимаем, что дальше нам, с нашими умными словами, глубокими теориями и разумными идеями – нет ходу. Об этой предельной точке в искусствоведении мы знаем со студенческой скамьи. Это наш профессиональный секрет. Мне вспоминаются университетские лекции В.Н. Гращенкова, знатока и почитателя итальянского Возрождения. После долгих и захватывающих объяснений он иногда, в минуты откровенности, завершал свои рассуждения тем, что о гениальных картинах великих итальянцев можно сказать только две вещи: они очень итальянские и совершенно гениальные. Это было ошарашивающе честно. Изучай, не изучай, а итог будет вот такой, и не более того. Можно раскусить и выяснить самые разные вещи: проблемы стиля, иконографические смыслы, творческий метод и прочее. Но сказать разумными словами о том, что такое творческий порыв, озарение, полет, состояние вольного прозрения, или аура, или энергетика – это просто невозможно. Тут начинается территория поэзии, ясновидения, воображения, пророчества или камлания, но разумное рассуждение или здравая аргументация неуместны.

Это к вопросу о профессии. Искусствоведение может довольно много сказать о произведениях и их смыслах, но только до определенного предела. А дальше уж выходи из положения в меру своих способностей. Говори стихами, делай таинственное лицо, поминай Музу и либидо, платоновы идеи или фаворский свет. Или рассуждай об ауре шедевра. Это может быть очень впечатляюще, и мы любим вдохновенных певцов прекрасного. Есть такие замечательные и многими любимые мастера критики, искусствознания, литературоведения, о которых говорят: ничего не доказал, но как захватывающе, как талантливо высказался! Слово свыше его озарило. А доказать все равно тут ничего нельзя.

Но не хочется себя вечно обманывать, хотя бы и с лучшими намерениями. Хочется реально потрогать, ухватить, подойти с разных сторон и подержать в руках эту пресловутую неизвестную величину. Мы интуитивно догадываемся, что имеем дело с уди-

вительным явлением. Художник выполняет нормы и требования общества и культуры, т.е. до известной степени он такой же, как все другие. И тем не менее у него получилось создать произведение вдохновенное, дерзновенное и даже вызывающее: как это все-таки может быть? Он же один из нас, а создал такое великое произведение. Неужели и мы тоже, одним из которых он является, не совсем безнадежны.

Допустим, нам кажется недостаточным ответ, что гений есть гений и объяснить его нельзя. Что же нам делать, за какие слова ухватиться?

Мы прежде всего пытаемся ухватиться за самые разработанные и эффективные методы. А это прежде всего означает – за социологические схемы. Они в изучении культуры дают хорошие результаты, и они кое-что нам обещают.

В Новое время намечаются конфликты принципиального непонимания, когда общество не может или не хочет понимать послания и язык художника, а художник не в состоянии приспособиться к обществу и стать его сыном (хотя бы блудным сыном). Возникает трещина между обществом и художником. С XVI или начала XVII в. очевидно формируется социальный тип художника-изгоя, непонятого гения. Появляется целая плеяда одиноких и осмеянных гениев. Они создают мало кому понятные и чуждые людям произведения. Так было с поздним Эль Греко и с искусством Рембрандта, а позднее так было с Ван Гогом, трудности такого рода выпали на долю Свифта, Бодлера, Кафки и других. А дальше – полуголодный юноша Шагал в Париже в 1913 г., полтора десятилетия отверженности в начале биографии Пикассо и так далее.

Итак, мы пошли по линии социологии культуры и надеемся на какой-то выигрыш. А этот выигрыш нам нужен, ибо мы уже убедились в том, что в нашей науке слабы основания. Детали разработаны неплохо, а фундамент какой-то ненадежный.

Мы знаем, что Новое время – эпоха модернизации и социальной эмансипации. Понятное дело, что любая социальная группа (сословие, профессиональный цех желает двигаться вверх по социальной лестнице, желает сделать максимально независимой и не подчиняться другой группе. История Нового времени является, в этой перспективе, историей борьбы самых продуктивных, активных и наступательных групп за почетное и видное место под солнцем. Требования свободы, подобно чувствам любви и ненависти, на практике никогда не укладываются в рамки норм и правил морали, религии, этики и эстетики. Перехлестывание обязательно происходит.

Всякое сословие или всякая социальная «порода» людей, которые претендуют на автономизацию, на особые права, на независимость от диктата прежних элит, ведет себя дерзко и мятежно. Едва ли не первыми в этой веренице бунтующих неконформистов Нового времени были люди искусства, представители твор-

ческих профессий. И в ходе всех дальнейших революций очень заметны именно люди творческих профессий или артистических склонностей, от Леонардо да Винчи до Кандинского, от Данте до Джойса, от Эль Греко до Уорхола.

Первая же самоочевидная гипотеза гласит, что атмосфера социальной эмансипации и модернизации Нового времени была благоприятна для возникновения искусства новаторского, экспериментального, дерзкого – будь то искусство Леонардо или Кандинского, Эль Греко или Малевича. В этой перспективе революционность основоположников авангарда не так уж и выделяется на фоне новаторства великих первопроходцев, начиная с Ренессанса.

На самом деле историческая социология не совсем безнадежна и кое-что нам дает. Она хотя бы немного открывает нам глаза, и не позволяет смотреть на историю так, как смотрит обыватель. И все же и в этой области преобладают мифологемы, а не аналитические подходы.

В любом музее или институте современного искусства на пространстве от Сан Франциско до Варшавы мы встретим среди сотрудников твердое убеждение, что новаторство и революционность совершенно исключительного рода и градуса выделяют в истории искусства его авангардных обновителей – будь то Малевич или Энди Уорхол, концептуалисты или минималисты. В качестве аксиомы утверждается мысль о том, что нарушение культурных запретов, шокирование публики и работа с непозволительными вещами утверждается в искусстве XX в. как главное содержание и творческий метод искусства. Имеется в виду та странная мысль, что прежде ничего подобного не было. Она странная, ибо на уровне эмпирического знания совершенно неверна, и тем не менее широко распространена среди теоретиков, историков и критиков искусства. Здравомыслящий и знакомый с материалом искусства человек должен признать, что по параметрам революционного новаторства чемпионами были Леонардо, Микеланджело, Брейгель, Рембрандт, Ван Гог.

Занимаются изучением искусства, если не считать некоторое количество случайных и посторонних людей, очень понимающие люди. Но у них есть один вопиюще слабый пункт. Специалисты и знатоки постоянно игнорируют одно важное противоречие в своем деле. Пока они разбирают произведения искусства как таковые, в их конкретности и уникальности, наши исследователи на высоте. Есть великие книги, где блестяще показывается, что шедевры больших художников – это своего рода сгустки дерзновения, откровения свыше, вызывающие демонстрации непокорности. Я вспоминаю, что Гомбрих написал о живописи Мазаччо, или как Алпатов интерпретировал Микеланджело. Или как Эфрос говорил о Сурикове. Историки искусства были способны на истинные прозрения. В их описаниях и интерпретациях художники похожи на непокорных титанов, которые сотрясают устои разумного

понимания мира и общественного устройства. Эти искусствоведы на самом деле понимали самое главное в искусстве! Они догадывались и умели сказать о том, что художнику открывается нечто «совершенно не нужное» для передачи идей, нечто «излишнее», нечто «запредельное». Но для меня остается загадкой: как это так получается, что проникающий взгляд ученого так легко сочетается с профессиональными мифологемами.

Своим чередом возникло совершенно мифологическое деление на «классическое искусство прошлого» и «неклассическое искусство современности». Притом граница между тем и другим тихо и неуклонно дрейфует в нашу сторону. Уже и отцы-основатели авангарда причислены к «классическому искусству прошлого».

Когда же дело доходит до содержательного обоснования «классического искусства прошлого», то здесь уже господствуют самые махровые мифы и легенды. Я бы даже рискнул выразиться резко: ритуальная болтовня про гуманизм, прогресс, творческую силу, нравственные ценности и прочие выдумки правильных людей. Иными словами, некая помесь причесанного Бетховена, очеловеченного Гегеля и кастрированного Шиллера, т.е. нечто совершенно невыносимое. Потому общие очерки истории искусств обычно так неудовлетворительны. Общие очерки одной отдельной эпохи (Ренессанса, Барокко, XIX века или XX века) тоже не лучше.

Что же происходит? Пока ученые-исследователи смотрят на реальные произведения, они умнейшие и искренние люди, и подлинники интерпретаторы. А как только возьмутся обобщать и делать теоретические выводы, так получается какая-нибудь профмифология. Та или иная.

В нашей профессии есть внутренний запрет, который не дает раскачивать лодку и говорить слишком опасные вещи. Иначе говоря, в отдельном произведении ученый увидит ауру, непостижимые и опасные откровения и грозные испытания на излом бытия. В истории искусства, взятом как целое, ученый норовит видеть рациональное движение смыслов, последовательное достижение великих правильных идей (религиозных, гуманистических, политических или иных).

В отдельных шедеврах великих мастеров сколько угодно отклонений, необъяснимых прозрений и странных откровений, иногда самых шокирующих. Это пожалуйста, сколько угодно. Но когда надо прописать общую линию истории искусства на большом отрезке, то тут извольте говорить о законах, закономерностях и строгой упорядоченности движения.

Легко сказать, что другого пути нет. В самом деле, если бы читатели книг и посетители музеев искали в искусстве и литературе проповедь нигилизма, декларации запретной любви или радикальных политических революций, то это означало бы, что мир сошел с ума. Однако заметим, что новоевропейское искусство создавалось, начиная с Возрождения, творческими людьми, которые ощущали

себя первопроходцами, создателями и обладателями важнейших ценностей, т.е. «свободными художниками». Не может, однако, считать себя таковым мастер, который беспрекословно выполняет нормы, каноны, требования и ограничения господствующей культуры.

Тут назревают сомнения и возражения. Самое простое и очевидное из возражений гласит: было бы наивно и неисторично видеть прямых предшественников авангардных революций где-нибудь в XVI или XVII веках. Так оно и есть. «Проклятые поэты» и бунтующие художники, отвергаемые обществом и противостоящие ему по всем статьям – это продукт определенного и сравнительно позднего исторического времени. Но процесс становления развития самого типа вольного и «вольничавшего» художника – это единый процесс. Он ведет от первых «титанов Возрождения» к Шекспиру, Рембрандту и Веласкесу, а далее – к Гёте и Бодлеру, Эдуарду Мане и Ван Гогу, Пикассо и Маяковскому.

Но есть и еще более капитальные сомнения и возражения. Мы хотим понять природу и смысл творческой свободы, той самой непонятной энергии, которая остро ощущается в ищущем, новаторском искусстве от Ренессанса до XX в. Должны ли мы сказать, что эта свобода порождена социальной эмансипацией и динамизмом этого исторического периода? Или, того более, можем ли мы думать, будто социальная эмансипация была своего рода содержанием или смысловой импликацией этого вольного творческого духа?

Нет. Никак не получается. Художник, будь то Рембрандт или Пикассо, советский официальный академик или самый крутой «актуал» начала XXI в., выполняет некие требования или ожидания тех или иных социокультурных инстанций или узлов. Это те самые инстанции, узлы, субстраты, или иные центры власти и истины, которые признаются художником легитимными и правомочными. Художнику нужны идеи. Это может быть воображаемый «мировой дух», или вечные ценности Библии, или анархические аксиомы революционеров, или другие аксиологические конструкции. Они могут быть конфессиональными или политическими, цеховыми или поколенческими, национальными, классовыми или иными. Их трудно даже перечислить.

Здесь находится камень преткновения для тех, кто изучает искусство и литературу. Литературоведы, искусствоведы и прочие исследователи творческих явлений и процессов обращают внимание прежде всего на то, чему и как художник служит, во имя чего творит. Предоставление услуг, выполнение норм и ожиданий референтных групп и трансляция неких ценностных смыслов – вот что изучается в первую очередь. Иначе говоря, изучаются такие вещи, как стиль и иконография, идейная направленность и профессиональное качество. Всё это суть атрибуты социокультурного конформизма. Их можно повторять и воспроизводить, регулиро-

вать, контролировать, передавать от старших младшим, и так далее. Стилистику Пуссена или Рубенса можно было закреплять в обучении и передавать ученикам. Кубизм и абстракционизм тоже можно преподавать, утверждать на театре вкусов и транслировать во времени и пространстве. (При этом происходило и происходит схематизирование и даже оглушение, ибо такова цена внедрения в культурный обиход общества.)

Поскольку такие вещи повторяемы и воспроизводимы, они могут быть изучены исследователем. Они лучше всего прочего подвластны методам науки об искусстве. Это означает, что исследователи изучают в первую очередь те уровни и пласты искусства, которые говорят о смирении и покорности, о социальной и культурной конформности. Казалось бы, результат неплохой. То есть какой-нибудь результат – это уже кое-что. Но ведь опять-таки самое главное остается за кадром. Если у нас есть глаза, чтобы видеть живопись или архитектуру, и есть уши, чтобы слышать музыку и поэзию, и есть особый резонатор внутри, чтобы читать литературу, то мы должны понимать, что в искусстве есть *вольная творческая субстанция*. Появиться на свет ей помогают социокультурные факторы, но она сама-то говорит не о том, что она «служит» кому-нибудь, а о том, что она сама по себе и действует независимо.

Шедевры – это такие произведения, которые более или менее служат обязательным инстанциям и ценностям, но в каких-то моментах отказываются от служения и проявляют непокорность. В них есть нечто такое, что мы не можем передать словами, а можем только внушать нашим читателям или слушателям некими особыми приемами. И наконец, мы можем между собой обмениваться своими тайными жреческими сигналами. Например, слово *аура*. Мы говорим тайное слово, и все посвященные ощущают трепет.

У этого слова нет определения, а скрывающееся за ним явление, это самое тайное Нечто, имеющееся в шедевре искусства, не поддается никаким количественным измерениям и не может быть никак воспроизведено. Иначе говоря, наука об искусстве, взятая в качестве академической дисциплины, в данном случае бессильна. Философия искусства, быть может, немного лучше вооружена. Но и ей приходится трудно в деле освоения этого неведомого, неуловимого Нечто.

Свобода творчества прежде всего состоит в том, что рядом с умным и высоко культурным послушанием, и даже в своего рода брачном союзе с последним живет *искусство непослушания* – специфическое порождение Нового времени. Нужна специальная дисциплина со своим предметом и своими методами. У меня есть свои догадки и наметки насчет того, как ее выстраивать, эту дисциплину. (У меня даже есть название для нее: *субверсиология*.) Но излагать аксиомы и теоремы особой научной методикой и школы

понимания искусства – это совсем особая задача. Здесь я ее не ставлю. Здесь была поставлена задача обосновать необходимость такой дисциплины, которая помогла бы преодолеть мифологичность нашего представления об искусстве Нового времени и XX в. Однако возможно ли преодолеть мифологизм нашего профессионального мышления? Не есть ли всякая борьба с мифологизмом в области искусствоведения очередной версией мифологизации? Это и есть самое главное. Ответ будет такой: по крайней мере, возможно сгустить мифологизмы, довести до абсурда, т.е. увидеть со стороны и, таким образом, лучше осмыслить свой предмет и методы его изучения.

Миф и массовая культура



Ю.А. Богомолов

КОДЫ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ФЕТИШЕЙ (Заметки на полях телевизионных программ)

Все новейшие коммуникации от фотографии и до ТВ вкупе с Интернетом как-то особенно энергично склоняют культуру к глобализму, который большинством людей культуры иначе не интерпретируется как чума XXI и последующих веков.

Хотя на деле не все так ужасно. Глобализм – не свет в конце туннеля, и не безнадежный тупик, и не кошмарная бездна, а всего лишь объективный фактор развития человеческой цивилизации. Борьба с ним также бессмысленно, как с магнитными возмущениями на солнце. Его надо принимать в расчет, занимаешься ли ты политикой или художественным творчеством. Или исследуешь культурологические процессы.

У страха перед глобализмом глаза велики. Мы знаем, что человечество сначала сбивалось в этносы, затем огосударствлялось. Оно только и делало, что делилось по тем или иным признакам и объединялось на той или иной основе. Оно только и делало, что изо всех сил стремилось к единообразию и каким-то чудом избегало его. Оно только и делало, что строило вавилонские башни, которые раньше или позже обрушивались. Их руины, однако, не столько отбивали охоту к возведению новых вавилонов, сколько вдохновляли на их возобновление.

На данном историческом этапе интенсивно строится вавилонская башня Массовой Культуры. На первый просвещенный взгляд она кажется чудищем, в сравнении с которым тоталитарные режимы XX в. представляются уже не столь безнадежными драконами. Их довольно было победить. А тут вся надежда на то, что этот дракон сам себя победит, или каким-либо способом обуздает.

Надежда небезосновательная. Посему постараемся отвлечься от апокалиптической картины конца света и культуры. Спустимся с неба обобщений на землю того реального опыта, что нам в изобилии предоставляет современное ТВ.

Спускаться будем медленно.

ИУДА НЕ БЫЛ ИУДОЙ?

Обнародование древнего апокрифа «Евангелие от Иуды» вызвало значительный резонанс во всем мире. Если поверить старой новой благой вести (а именно так переводится с древнегреческого

слово «евангелие» – «благая весть»), то низкий предатель, король предателей, нарицательный предатель, человек по имени Иуда и по фамилии Искарriot, был не тем, за кого его принимало человечество на протяжении двух тысячелетий. Он другой.

Во всяком случае, он донес на Иисуса и обрек его на крестные муки не из низких побуждений, не корысти ради, а из высших соображений: чтобы помочь учителю освободить его духовную ипостась от брэнной человеческой плоти. Иуда свидетельствует, что такова была воля самого Иисуса, которой он покорно последовал.

За это ему было обещано, что он станет «превыше всех», что ему станет «возможно достичь» царствия небесного и что его звезда на небе окажется «путеводной».

В изложенном Андреем Шитовым трактате «Евангелие от Иуды» (апрельский номер «Эхо планеты» 2006 г.) сообщается, что, «поднимая очи горе, чтобы узреть эту звезду, Иуда видит облако света и вступает в него», удостоверившись, таким образом, в грядущем преображении.

Как там, на небе, сложилась судьба Искариота, трудно сказать, но в массовом сознании (а также подсознании) людских толп его имя проклято навеки и реабилитации оно не подлежит.

Православная церковь устами Патриарха Алексия Второго уже вынесла вердикт «Евангелию от Иуды», назвав этот апокриф «ересью гностицизма». Вердикт не новый; его уже объявляли во II в. н.э. И с точки зрения христианского учения так оно и есть. Предатель Иуда ни реабилитации, ни амнистии не заслужил. А этот писанный на папирусе манускрипт, с которого современные архивисты стряхнули пыль веков и реставрировали, едва ли поколеблет краеугольные камни христианской веры. Он ведь, по мнению авторитетных богословов, оказался следствием и отражением полемики между истинными христианами, верующими в «Святую, Единую, Животворящую и Нераздельную Троицу – Отца, Сына и Святого Духа», и так называемыми гностиками, полагавшими, что людской род разделен на тех, кто избран и одарен «искрой Божьей», и остальных, о которых в тексте сказано, что «невозможно сеять на камне и пожинать плоды».

Судя по тексту манускрипта, Иуда сознает себя «одаренным искрой Божьей». Вследствие этого его поступок – либо страшное и подлое преступление против человечества, либо необыкновенно высокий и жертвенный подвиг во имя человечества.

Первая трактовка – общепринятая, соответствующая христианскому канону точка зрения; вторая – порочная ересь.

Не смею вступать в чисто историко-богословский спор; скажу другое.

Проблема в том, что образ Иуды давно стал фольклорным мифологическим и в этом качестве подлежит рефлексии как художественной, так и культурологической.

Есть уже вполне светские комментарии, проясняющие всеобщий интерес к вновь открывшимся обстоятельствам библейской истории. Из комментариев следует, что мораль рода людского настолько исказилась, деформировалась, отклонилась от Божественных предначертаний, что поневоле явилась потребность как-то оправдать и самый страшный грех – предательство Спасителя. Слишком тесно заселилась Земля доносчиками и охотниками за тридцатую серебряниками. В России еще памятна укорененная в сталинскую пору традиция стукачества. На современном Западе практика доноительства на соседей, нарушающих ту или иную норму общежития, считается гражданской доблестью.

Возможно, поэтому идеологические, экономические, экологические стукачи и доносчики, нуждающиеся в моральном оправдании, в успокоении своей совести, встретили находку ученых не без ликования и энтузиазма. Возможно, то был их внутренний «заказ» на это евангелие.

Теперь Иуда не просто амнистирован, но и реабилитирован.

Между тем манускрипт, возможно, более интересен не как документ, обогащающий историю христианства, а как сугубо культурологический миф о мнимом и спасительном предательстве.

В 1937-м году Михаил Калатозов, режиссер таких великих картин, как «Соль Сванетии» и «Летят журавли», задумал снять фильм «Шамиль» о героической борьбе свободолюбивых кавказцев против царской России. В тот самый момент, когда сценарий был написан, советские историки решили, что славный аварец был всего лишь английским шпионом, то бишь предателем своего народа. Картину тут же прикрыли, но замысел сохранился; о нем можно судить по опубликованному сценарию.

В нем вся национально-освободительная борьба отважных горцев перегружена реальными и мнимыми изменами, самой выдающейся из которых стало спланированное и просчитанное предательство Хаджи-Мурата, перешедшего на сторону русских войск.

Когда Шамиль предложил своему верному наibu перейти на сторону врага, то естественно зашла речь об издержках этого поступка. И о моральной цене его. На что Шамиль ответил:

Разве кинжал, запачканный грязью, темнеет? Оттертый он еще лучше блестит.

- А что с домом моим будет?
- Сожжем, и ветер пепел развеет!
- А что будет с матерью моей?
- Проклянем и прогоним из аула!
- Что с сыном станет?
- Посадим в яму!

Дорогую цену должен был заплатить Хаджи-Мурат за свою верность тому делу, которому он вместе с Шамилем посвятили себя – личное бесчестье, позор и лишения для родных и близких.

Ему пришлось втоптать свое имя в грязь на краткий исторический миг.

Иуде Искарриоту, если поверить дошедшему до нас манускрипту, суждено было втоптать свое имя в грязь на века.

Сценарий «Шамиль» был написан в тот исторический миг (шел 37-й год), когда в стране все дышало подозрением в предательстве и требованием самопредательства. В подвалах Лубянки самооговоры и самодоносительства вырывались не только пытками, но и соблазнами признаться в том, чего не было, ради идеи, из высших соображений.

Появись в те годы такой фильм, как «Шамиль», он тоже был бы сочтен ересью.

В сущности, о чем идет речь в новом, еретическом мифе об Иуде? О героике и романтике предательства. О подвиге измены. О том, что высокое предательство сродни истовой преданности.

Недаром же слова «преданность» и «предательство» – от одного корня.

...Говорят, что язык никогда не обманывает. По крайней мере, русский язык.

Сегодня двусмысленность краеугольных постулатов пронизывает все и вся. Политику – само собой. Здесь это называется «двойным стандартом». Мораль – тем более. Покушается она и на религию. А массовую культуру подточила до основания.

МАЙКЛУ ДЖЕКСОНУ БОЛЬШОЙ ПРИВЕТ ОТ ДОРИАНА ГРЕЯ

Кто бы мог подумать, что датированная 90-ми годами позапрошлого века изысканная фантазия Оскара Уайльда о красивом молодом человеке Дориане Грее, вымолившем у Бога дар вечной молодости, так неожиданно аукнется уже в наше время...

...Сейчас понятно, все, кто выражал уверенность, будто карьера даже оправданного Майкла безнадежно подорвана, были не очень правы. Уже есть признаки и сигналы на тот счет, что поп-король 80-х находится накануне нового рывка на вершину популярности.

Едва был вынесен оправдательный вердикт, как на сайте Amazon.com три старых альбома Джексона поднялись на 2–4 пункта. На певца обрушился водопад сверхвыгодных предложений стать гвоздем концертных программ в отелях-казино Лас-Вегаса, столице мирового шоу-бизнеса. Ему предлагаются фантастические гонорары за эксклюзивные интервью. Готовится запись нового альбома. Но сердцевиной следующего витка «джекомании» станет его мировое турне, которое уже получило название «Концерты оклеветанного».

Гастроли обещают быть фантастически триумфальными, поскольку целое поколение фанатов попмузыки не видело своего кумира живьем.

Самый большой успех его ожидает в Южной Азии, в Японии и в Европе, где предполагается, что Джексон, подобно ловкому серфингисту, легко оседлает мощную волну антиамериканских настроений, для чего пиарщики поп-идола работают над обновлением его имиджа.

За пределами Штатов «золотой мальчик» явится миру в образе преследуемой жертвы лицемерной и пуританской Америки. Слухи о возможной эмиграции Джексона, о добровольном изгнании в него льют воду на ту же мельницу. Тут же вырастает тень великого Чарли, в свое время со скандалом покинувшего Новый Свет.

Стало быть, и тень Чаплина его благословила.

Ему теперь каждое лыко в строку. В том числе и неприличное. Таблоиды уже начали охоту за гениталиями мистера Джексона, т.е. за их фотоснимками, сделанными в ходе процесса и в порядке следственного эксперимента. Не исключено, что видеорынок вскорости будет наводнен их подделками и имитациями.

Мало кого убедил и оправдательный вердикт. По данным Гэллапа, 48% американцев считают Джексона виновным в педофилии, а 34% – невиновным. Прочие не определились. Да и сами присяжные после оглашения своего решения на пресс-конференции высказались в том духе, что они не были абсолютно уверены в невиновности подсудимого. Председатель присяжных сообщил, что коллегия получила убедительное подтверждение того, что Джексон злоупотребляет алкоголем и порножурналами, но вина его не доказана. «Наш вердикт не означает, что Джексон ни в чем не виноват, – сказал один из присяжных Реймонд Халтман. – Он лишь признан невиновным в действиях, в которых его обвиняли». Другой присяжный заявил, что он «не исключает, что Джексон растлевал детей, однако обвинение оказалось не в состоянии это доказать».

О процессе над Майклом Джексоном можно было бы сказать: «Судопроизводство закончено – забудьте!».

Вряд ли это получится. Как у ненавистников поп-идола, так и у его фанатов.

Дело не только в том, что и после оправдательного вердикта имидж Майкла Джексона остался неочищенным от тех ужасных подозрений, которые и стали основанием для его ареста и привлечения к уголовному суду. Все дело в том, что нет такой грязи, которая могла бы навредить репутации человека из шоу-бизнеса. Особенно, если этот человек взобрался на его вершину.

Более того, молва о его пороках – что-то вроде демонического нимба. Возможно, потому, что в эпоху господства массовой культуры мир шоу-бизнеса в значительной степени демонизирован.

Грань между доброй и дурной славой стирается прямо на глазах. Можно представить, с каким бы изумлением наблюдал бы за новым возвышением Майкла Джексона – этого Дориана Грея XXI века – великий парадоксалист Оскар Уайльд. Хотя именно он с поразитель-

тельной пронизательностью опознал и описал в своем «Портрете Дориана Грея» феномен, имя которому – «Майкл Джексон».

Дориан был сказочной красоты и небесной чистоты юношей. Он был совершенным произведением природы. И он был музыкантом, игравшим, правда, не рок, а Шумана. И не для публики, а для себя и для хороших знакомых. И его личный Мефистофель – лорд Генри Уотон напел ему, что «молодость – единственное богатство, которое стоит беречь» и предупредил, сколь ревниво время и какое жуткое будущее его ожидает: «Щеки ваши пожелтеют и впадутся, глаза потускнеют. Вы будете страдать ужасно...»

Дориан вполне проникся ужасом предстоящей пытки и расплатился душой за вечно свежую наружность. Душа была отдана на хранение портрету, которому назначено было стареть, оказался запертым в потайной комнате особняка, принадлежащего Грею.

...Майкл в юности был прекрасен и гениален в своем совершенстве по меркам шоу-бизнеса. Про него лорд Генри мог бы сказать то, что он сказал Дориану: «Вы положили себя на музыку».

Он действительно положил себя на музыку, но у него не оказалось портрета-двойника. Ему пришлось в погоне за юным обликом прибегать к помощи эстетической хирургии и, кто знает, к каким еще инъекциям красоты. Нынче за эти блага позволено расплачиваться не душой, а деньгами. Но от этого никому не легче, поскольку рано или поздно приходится расставаться с душой.

...Дориан выпал из потока времени и в тот же миг почувствовал себя свободным от всего того, что называется моралью и совестью. За ним не замедлили поползти самые невероятные слухи о его пороках и преступлениях. Впрочем, они только сообщали ему «в глазах многих еще больше очарования, странного и опасного». И далее следует убийственное замечание Уайльда по отношению к обществу того времени, которое «самого почтенного человека ценит гораздо меньше, чем того, кто имеет хорошего повара». (Сегодня бы сказали: «квалифицированного пиарщика».)

Майкла, который имеет хорошего пластического хирурга, сегодняшний мир готов оценить в прямом и в переносном смысле еще выше. И не вопреки его репутации извращенца, а похоже, что благодаря ей.

За непроницаемой стеной мифа о поп-короле, который не по годам молод, невозможно увидеть, что за ад в его душе. Мы не видели и уже, скорее всего, не увидим портрета души Майкла Джексона. В лучшем случае сможем лицезреть, если повезет какому-нибудь таблоиду, портрет его гениталий. И только фантастически правдивая история Дориана Грея в какой-то степени, хотя бы косвенно, способна дать почувствовать градус драмы этого человека.

Более того, она позволяет судить о том, как далеко зашла болезнь современного мира. Разве и он вслед за Дорианом и Майклом не свихнулся на молодости, которая стала не просто модой, а манией, поощряемой, провоцируемой и утоляемой в, первую

очередь, шоу-бизнесом. А сколько разговоров на телевидении, по радио, в гламурном медиа-пространстве об уколах красоты, о пластических операциях, о стволовых клетках и прочих способах омоложения.

В конце концов Дориан понял, что его «вечная молодость» – это всего лишь маска молодости, а не лицо.

Сегодня бы мы сказали: «контрафактная молодость».

...Дориану Грею в XIX веке, как известно, не суждено было подняться, поскольку оказался неспособным навсегда отделаться от души. И поскольку жил в эпоху «домассовой культуры».

«Оклеветанный» молвой Майкл Джексон, может быть, тоже не восстал бы из пепла, если бы не массовая культура. Трудно сомневаться в том, что она его не вытащит из берлоги «Неверленд». Вытащит и заставит снова взойти на вершины всех хит-парадов. Потому что массовая культура – такая империя, которая, как никакая иная, нуждается в идолах.

Уайльд менее, чем кто-либо, был моралистом. Но в финале своей притчи не смог удержаться от сентенции: «Не “Прости нам грехи наши”, а “Покарай нас за беззакония наши” – вот какой должна быть молитва человека справедливейшему богу».

ПРЕТЕНЦИОЗНАЯ БЛОНДИНКА ЗА УГЛОМ НАШЕЙ РОДИНЫ

Прибытие Мадонны к нам стало событием. Но событием было и возможное ее неприбытие. За неделю до объявленного чуда шансы на него рассматривались как фифти-фифти.

Свершившееся чудо – не такое уж и чудо. Мадонна прилетела, спела и улетела. Мир не перевернулся. Но появился повод объясниться с этой амбициозной блондинкой в любви-ненависти.

...Такого не было еще ни с одними гастролями ни одной поп-дивы. Или поп-идола.

Чтобы столько раз менялась площадка выступления: Красная площадь, Воробьевы горы, Лужники, аэродром Тушино и снова Лужники...

Такого еще не было, чтобы все билборды по сей день зазывали на концерт на одно число (11 сентября), а каждая собака города Москвы знала бы, что он состоится (если состоится) в другой день (12-го сентября).

Ни одна собака в столице нашей Родины не ведала, в какой гостинице остановится Мадонна, но все они до одной знали, что в той гостинице, где она остановится, спешно ремонтируется этаж. Что для ее выступления приготовлено 267 махровых полотенец и 56 кусков неведомого сорта мыла.

Такого еще не случалось, чтобы значительная часть билетов на разрекламированное шоу уже была продана и перепродана, а по

Москве гуляли бы слухи, что организаторы гастролей блефуют и что сама Мадонна то ли боится ехать в Россию, то ли никогда об этом и не помышляла, и что все это грандиозная афера, которая могла бы сравниться с нарицательной панамой.

Вообще же ожидание нашей общественностью заграничной поп-дивы было сравнимо разве что с ожиданием администрации города N ревизора из Санкт-Петербурга.

Возможно, все нестыковки, вся неопределенность с местом и временем выступления мировой мега-звезды – следствие характерной для нас российской неразберихи. А может быть, это хорошо продуманная и тонко просчитанная пиар-кампания.

Не исключено, кстати, что мы имеем дело с тем и другим. И потому уже не важно: с чем именно мы имеем дело.

Важно и любопытно другое. Любопытна собственно сама Мадонна. И еще более интригующе выглядит мифологическое облако, на котором к нам, в конце концов, явилась Она.

Правду сказать, это не облако, а плотная туча, что пролилась над Москвой потоками ураганной поп-музыки и не менее ураганной поп-хореографии.

Но и это не самое интересное. Занимательнее всего наша потребность в такого сорта и масштаба ураганах. Боюсь, что она поднимается из неподконтрольных нам глубин массового подсознания.

...Вот основные вехи славного пути сорока восьмилетней королевы мирового шоу-бизнеса. В начале 80-х появившиеся на рынке ее первые синглы мало кого впечатлили. Ее «сольники» ограничивались выступлениями в ночных клубах больших и малых городов Америки. Ее популярность исчерпывалась популярностью среди тинейджеров. Ее крикливый вокал и столь же крикливая одежда неизменно становились предметом насмешек и ернического глумления со стороны попсового истеблишмента.

Бритни Спирс – вот кем она была для того времени. Но, в отличие от Бритни, Мадонна не удовлетворилась положением идола несовершеннолетних. Она стала искать и пробовать другие образы. В одних видеоклипах представлялась простодушной панк-девчонкой, в других – нахальной оторвой. И даже попыталась было занять на мифологическом олимпе освободившееся после кончины Мэрилин Монро место самой желанной в мире блондинки. Но время уже было другое, вкусы и пристрастия расслоились, дифференцировались. Требовалась другая приправа, более перченая. Потому у Мадонны так и не получилось в то время стать общим знаменателем.

Потерялась она и на престижном фестивале Live Aid. Не снискала славы в фильме «Шанхайский сюрприз». Переломным событием в ее жизни стал клип к композиции «Like A Prayer» из одноименного альбома. В нем были кадры, вызвавшие бурю негодования в католической Америке: охваченные пламенем кресты, героиня,

приникающая губами к ногам чернокожего человека, и плещущая через край эротика.

Клип произвел впечатление: церковь сочла себя оскорбленной, верующие – тоже. Спонсорская компания Pepsi вынуждена была разорвать соглашение с певицей, что только подлило масла в огонь скандала. У нее затем последовали шоу, по ходу которых исполнительница, как свидетельствовали критики, занималась «убедительной имитацией мастурбации». Названия самых успешных ее альбомов «Erotica» и «Bedtime» красноречиво говорят об их содержании.

Скандал стал путеводной звездой для Мадонны. Его рецепт предполагает наличие, как минимум, двух ингредиентов – бьющая через край эротика и церковная атрибутика. Их соединение и дает тот эффект, который принято сравнивать с эффектом разорвавшейся бомбы.

Такие бомбы особенно действенны в сочетании с запретами на выступления и на трансляции шоу. А если к тому же поднимается волна протестов, манифестаций, уличных беспорядков, то волна успеха самого поп-идола делается еще выше, что собственно мы и наблюдаем в ходе последнего мирового турне Мадонны.

В чем нельзя отказать мегазвезде, так это в классе ее шоу. Где-то в 1990-е годы был снят документальный фильм «В постели с Мадонной». Ничего такого постельного в ленте не было. Были запечатлены вперемежку с фрагментами концертов и студийных записей репетиции бесконечные препирательства примадонны со своими сотрудниками. Но и из этого скопища случайных подробностей было видно, что артистка трудится, не щадя живота своего. Известно, кроме того, что она изрядно поработала над развитием своих небогатых вокальных данных, чтобы получить роль Эвы Перон в мюзикле «Эвита» Эндрю Ллойда Вебера и Тима Райса. Так что девушке теперь есть что завернуть в фантик под названием «Скандал».

Но главное, что в него завернуто, так это мифологизированное естество человека, может быть, и мало приглядное, но зато реальное.

Есть масса охотников считать, что герои и героини массовой культуры – это исключительно продукты некоей всесильной и неостановимой пиар-машины, наподобие той, что напускает дым во время выступления эстрадных исполнителей. «Охотникам» кажется: довольно ударить по рукам тех, кто стоит у рычагов и тумблеров такой машины, и производство этих продуктов остановится.

С тем же успехом можно было надеяться, что и языческие божества – результат сознательной работы древней команды пиар-технологов.

Если бы...

Нам бы осознать, что мы живем в сложно-пересеченном пространстве, где язычество, мифология, религия и искусство не просто соседи или враги, но и кровные родичи. Отсюда многие историче-

ские коллизии. Религия уж сколько веков старается размежеваться с язычеством, и чего только для этого ни делала, а все не выходит до конца. И потому Церковь злится на Масскульт, ревнует к Масскульту, который можно счесть прямым наследником языческой по своей природе мифологии. В свою очередь массовая культура истово дразнит религиозные институты.

Искусство же по мере возможностей цивилизует мир суеверий и болезненных фантазий.

Вольно или невольно Мадонна в себе и собой смешивает и перемешивает святое и дьявольское, языческое и религиозное. Она ад презентует как рай.

Может, и прав Гилберт Честертон, сказавший: «Вся суть, все дело в том, что для человека естественно поклоняться. Пусть идол суров и уродлив – молящийся добр и прекрасен».

Может и правда, человек, склоняясь, ощущает, что он стал выше...

Может, в этом ее, претенциозной блондинки, оправдание. А что до осуждений поп-идола, поношений, проклятий и анафем в его адрес, то их более чем довольно было и еще больше пребудет, к коим я бы, возможно, и присоединился, если не понимал, насколько это бессмысленно.

СИРЕНЫ С АРХИПЕЛАГА ГЛАМУР

Их несколько. Это популярные телеперсоны Анастасия Заворотнюк, Тина Канделаки, Оксана Пушкина, Яна Чурикова, Рената Литвинова, Ксения Собчак. Что же касается пространства их обитания и порхания, то это не один остров, как было некогда, в пору, когда по Средиземноморью путешествовал древний грек Одиссей со товарищи, а целая гряда островков, можно сказать, архипелаг, которому следует присвоить имя «Гламур».

Его подмандатные территории – телеканал СТС со всеми его программами и ситкоммами, «Фабрика звезд» («Первый канал»), «Танцы со звездами» («Россия»), «Женский взгляд» (НТВ). В него входят острова вулканического происхождения – всякого рода церемонии награждения. Церемония «ТЭФИ», например. Или: «Золотой граммофон». Или: «Серебряная калоша».

В общем, как легко представить, это тридевятое царство, тридесятое государство – не маленькое. Что вполне естественно при темпах и ритмах обуржуазивания нашей действительности, а также внедрения в нее масскультуры. Да и надо заметить: в том море чернухи, экстремального криминала, бытового экстрима, что затопило отечественный эфир, этот сияющий, бликующий и пузырящийся архипелаг райской жизни не мог не возникнуть в силу известного боровского принципа дополнительности.

Это как в пору разрухи и нищеты возводились сталинские высотки. Как в пору голодухи снимались «Кубанские казаки». Как в

страду созидания архипелага Гулага, страна с большим чувством распевала: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек».

Попробуем разобраться в неписаной конституции этого царства, в его национальной идее и в индивидуальных свойствах его сирен, которые, как мы знаем из мифологических источников, представляют собой полуптиц-полуженщин. Древнегреческие сирены являлись дочерьми речного бога Ахелоя и Стеропы. Есть, правда, другие версии касательно их генеалогии. Но это уже не суть важно, это в нашей проекции несущественный факультатив. Существенно другое. То, что эти полуптицы-полудевушки завлекали проплывающих мимо моряков своим сладостным пением («на матросов, знающих, что эти золотые острова песни расставляют, словно сети»), а затем безжалостно губили их.

Мифология умалчивает про то, какой смертью умирали пленники – блаженной или мучительной. Но очевидно те «золотые острова» стали братской могилой для довольно значительного числа путешественников. От Гомера мы знаем, что Одиссей, чтобы избежать сей трагической участи, должен был залепить своим товарищам уши воском и попросил их связать его по рукам и ногам, крепко приковав к мачте. И не зря. Только так он и спасся. Но муки пережил немислимые.

Летела песнь сирен... Но времена прошли
Счастливой гибели в волнах чужого края,
Когда в руках сирен, блаженно умирая,
Сплетенные с мечтой тонули корабли.

Это уже поздняя интерпретация тех событий. Сейчас другие времена, другие песни поют сирены, никто никого не привязывает, никто никому не залепляет воском уши. Но охота быть «сплетенным с мечтой», обманутым, прельщенным, замороженным, по-прежнему пуце неволи. И дело здесь не только в сладкоголосом пении – будь то Баскова или Лолиты. Более всего прельщает, магнитом тянет собственно золотой архипелаг Успеха и Славы, где обитают только успешные люди, купающиеся в признании, в достатке, в любовных утехах и во внимании папарацци.

То, что сей желанный для миллионов идолопоклонников мир является миражом никого не может остановить. Наверное, потому, что потребность в иллюзиях и утопиях реальнее самой непреложной реальности.

С чего весь этот соблазн в отечественном эфире пошел? Пожалуй, что с программы «Госпожа Удача». Она еще началась в советское время, и делала ее юная ленинградская тележурналистка Оксана Пушкина, бодро знакомившая телезрителей с молодыми людьми, коих настигли успех, признание, почет... О деньгах тогда еще не было принято распространяться. Наверное, потому, что деньги еще не считались эквивалентом признания.

Оксана Пушкина была в то время не столько сладкоголосой, сколько звонкоголосой сиреной. Потом у нее начались какие-то проблемы в личной жизни, со здоровьем. Она уезжала в Штаты, вернулась через некоторое время и объявилась в столичном эфире с программой «Женский взгляд».

Оксана уже не так задорна, но по-прежнему мила, приятна и бесконечно сентиментальна. Свою сверхзадачу она видит в том, чтобы убедить простую публику: звездные випы «как все, как все». Она теперь лучшая подруга и confidentка тех знаковых людей гламурно-глянцевого мира, которому, в сущности, и посвящены все ее программы. Рассказывает она о его героях и героинях вкрадчиво и проникновенно. История каждый раз одна и та же с небольшими вариациями о том, как, например, знатный композитор и музыкальный продюсер Игорь Крутой никак не мог пробиться на телеэкран, а потом ему это удалось. И удалась ему личная жизнь. Всё.

Собственно, оглядываясь назад и охватывая взором эту «женскую пушкиниану», можно сказать, что перед нами нечто эпохальное. Как сказания Шахразады. А, может, как «Одиссея», но с той особенностью, что герой (или героиня) не стали залеплять уши воском и привязывать себя к мачте корабля. Они позволили сиренам себя соблазнить и стали сами сиренами.

«Женский взгляд» Оксаны Пушкиной – это торжественный, очень серьезный сказ о тернистом Пути в мир Гламура. А «Фабрика звезд» – сильно сокращенная в него дорога. Такой марш-бросок. Три месяца жизни за стеклом и общения с профессионалами, и вы готовы на подвиги. Здесь сиреной служит Яна Чурикова, девушка синтетическая.

Синтетическая она в том смысле, что работает сразу в нескольких ампулах: конференсье, шоумена, диктора, комментатора, модератора, жрицы, сестры-хозяйки, старшей пионервожатой и рекламного агента косметической фирмы «Миа». Со всеми обязанностями она справляется непринужденно, быстро освоив технику соединения разговорного комнатного трепса с выкриками площадного зазывалы.

Поначалу эти интонационные прыжки, ее бравурная задушевность забавляли; теперь, когда они приобрели признаки механистичности, автоматизма, стали заметно раздражать.

Рената Литвинова не зазывает в этот прекрасный из миров; она просто позирует на его фоне. Она хотела бы казаться его эмблемой и, надо признать, таковою и стала. Сама про себя говорит: «Я считаю, что я очень специальная в каком-то смысле девушка, женщина». И всеми возможными способами поддерживает у широкой публики это впечатление. В том числе и посредством ТВ. Одно время она вела в ночной передаче НТВ рубрику про украшения. «Вела», – громко сказано. Она примеряла на себя косынки, шляпки, какие-то тряпочки, пристраивала на себя бижутерию. Теперь Рената ведет программу «Ночной сеанс», в рамках которой показываются в той или иной степени примечательные фильмы. Но и здесь она занимается тем же: примеряет на себя характеры и коллизии демонстрируемых картин.

В конце концов сама собой соткалась сказка о Ренате Литвиновой. Не как о Золушке или о Гадком утенке – предания особенно расхожие в гламурной мифологии. А как о Снегурочке, которая прекрасна и жива, пока не полюбит. А как полюбит, так и растает. И испарится. Потому должна себя все время подмораживать манерной пластикой, манерными интонациями...

Кажется, что ей надо быть все время при холодильнике, а то мы ее ненароком потеряем.

Самая, однако, живая сладкоголосая и звонкоголосая сирена амбициозного архипелага – это Тина Канделаки. Она его жрица и представительница. И олицетворение – в глазах миллионов. Ее стихия – общение, точнее, словоговорение. В скорости грамматически правильной речи ей нет равных в отечественном эфире. Произнесение слов и издавание звуков для нее такая же всепоглащающая страсть, как для других – занятия вокалом, спортом, писание стихов, секс, серфинг, дайвинг, драйвинг и, возможно, лизинг. А что касается предмета общения с гостями в ее самой известной программе «Детали», то это и в первую и в последнюю очередь – успех. О нем и более всего о нем сладострастно и самозабвенно разговаривает Тина. «А с какими чувствами вы, Петя, Шметя, Дуся, Пумпуся, ехали покорять Москву?». «А вот, мне очень интересно, что вы сейчас чувствуете, когда видите себя крупным планом на рекламных щитах?»

Пока это страсть, можно терпеть. Но если она механизмуется и формализуется, то пиши – пропало. Говори – пропало. Кричи – пропало. Недаром сирена Канделаки (в отличие от прочих сирен) подумывает о смене репертуара своих песен. И она уже кое-что делает в этом направлении. Она уже выступает с серенадами на политические темы. Не так давно она пригласила в «Детали» Ирину Хакамаду с мужем. А в эфире «Эхо Москвы» уже не первый месяц упражняется в парном конферансе с Сергеем Доренко.

Мир шоу-бизнеса (или шоу-политики), одетый в глянец, это, в сущности, лестница вверх, ведущая вниз.

...Вон Ксения Собчак едва вступила на нее, как тут же и скатилась на самое дно. Еще в начале года у этой сирены было две программы в эфире. Сейчас – ноль. И дело дошло до того, что на одной из тусовок ее в глаза оскорбили матерной частушкой. Самое неожиданное: она обиделась. Может, для нее тогда не все потеряно.

И тогда жертва сирен с архипелага ГЛАМУР станет еще одной его сиреной.

ГАДАНИЕ НА КОДАХ

Нынче куда ни плюнь, угодишь в какой-нибудь код. Про «Тайную вечерю» Леонардо не говорю. У нас в России что ни историческая фигура – код. И Ленин, и Сталин, если хотите – фантастические коды, шифры, шарады «регбусы», как говаривал Аркадий Райкин.

Сравнительно недавно образовалось пару кинематографических непонятных феноменов – «Ночной дозор», «Дневной дозор». Теперь вот бьемся над загадкой «Евровидения».

Первое, на что нельзя не обратить внимание, все «коды» – золотосные жилы. Конечно, в разной степени. С «Кодом да Винчи», пожалуй, ничто не сравнится. Сначала книга Брауна дала обильный урожай. Потом с этого сюжета собрал богатый урожай его кинематографический двойник. Теперь плодоносит код Успеха этого кода.

«Первый канал» решил выступить с разоблачением сеанса черной магии и показал документальную «Разгадку “Кода да Винчи”». На этом он заработал хороший рейтинг. По прошествии нескольких дней он повторил эту «разгадку», и опять был замечательный рейтинг. И теперь каждый, кто будет спорить с Брауном, обличать, разоблачать его спекуляцию на чаше Грааля, на крови Иисуса, поневоле окажется коммивояжером беллетриста, его рекламным агентом, разумеется, платным. И отцы церкви, что пытаются отвратить свою паству от этой книги, служат делу ее популяризации и увеличению ее продаж.

То же самое происходит и с экранизацией. Сколько бы ни издевались над ней кинокритики, сколько бы они ее ни третировали, ни освистывали, ни оплевывали – ей все в прибыль. Ей все, как с гуся вода, и все плевки – как божья роса. Они (критики) говорят про фильм: мыльный пузырь, торжество бездарности, триумф голливудской халтуры, а зритель валом валит лицезреть и то, и другое, и третье.

Код «Евровидения» не столь выразителен, но тоже показателен.

Смотр европейской поп-музыки был полвека назад задуман как такой субглобализационный проект. Парад-але национальных шлягеров должен был знаменовать единение народов, населяющих европейский континент. А что могло бы быть более верным общим знаменателем, чем попсовая музыка? Но постепенно проект трансформировался в ярмарку тщеславия музыкантов-исполнителей, а затем выродился в балаган национально-государственных амбиций.

Не случайно в нем с особым энтузиазмом принимают участие страны, представляющие так называемую новую Европу из числа недавних государственных образований на Балканах, в Прибалтике и других бывших республик Советского Союза. Слишком явно в их жажде победы просматривается подростковый комплекс государственного самоутверждения.

Как не случайно игнорирование этой затеи со стороны старушки-Европы. И Франция, и Англия, и Италия, и Германия уже давно переболели детской болезнью своей культурной избранности. Потому в конкурсе участвуют вяло, формально. Или не участвуют вовсе. Но обязательно голосуют. И все более презрительно. На сей

раз этот тренд проявился особенно отчетливо. Очевидно, что эпатажное голосование за фриков из Финляндии было формой голосования «против всех». По тому же принципу, по какому иные из нас на выборах в Думу отдадут предпочтение лидеру ЛДПР. То есть в насмешку над этим демократическим институтом.

Следовательно, будем считать, что победителями стали и не финские парни из группы «Лорди», и не русский юноша Дима Билан (его таковым сочли восторженные поклонники), а рок-музыкант по фамилии «Против всех», похожий, к слову сказать, на Жириновского, которого опять же, к слову сказать, давно предлагают послать на конкурс «Евровидения». И он сам согласен. Дело за экспертным советом.

Собственно голосование теперь – самое интересное, что есть в этом шоу. Кто, что и как поет уже мало кого волнует. Эстетический интерес ушел, остался спортивный азарт в упаковке патриотического ража.

Здесь патриотизм, как нетрудно заметить, носит ярко выраженную региональную окраску. Поскольку телезрители каждой из стран по правилам не могут отдавать голоса своему музыканту, то они шлют эсэмески и интерактивные звонки в поддержку ближайших соседей. Выходит, что фору получает та страна, у которой соседей больше. Останься Россия Советским Союзом, вряд ли сегодня юноша Билан получил бы такое количество баллов.

С другой стороны, благодаря «Евровидению» мы можем судить о симпатиях и антипатиях тех, кто проживал на просторах, еще сравнительно недавно называвшихся «соцлагерем». Причем не на уровне политических элит, а на уровне рядовых граждан. Выяснилось, в частности, что все не так плохо, как «трендят» с утра до вечера политологи. Все наши недавние братья, обустроившиеся на новых государственных квартирах и якобы испытывающие к нам неприязненные чувства, присудили Диме Билану высшие балы. Самым большим сюрпризом стало то, что и телезрители Польши, в государственных отношениях с которой у России сейчас наступил ледниковый период, выставили нам высокую оценку.

К сожалению, в конкурсе не участвовала Грузия, которая, по впечатлению, формируемому СМИ, все более отдаляется от «имперской» России. А то мы могли узнать, как дело обстоит в реальности.

Результаты нынешнего «парада-але» примечательны для нас, по крайней мере, в двух отношениях.

Во-первых, более чем очевидно, что все бывшие граждане Союза от Балтийского моря до горы Арарат живут пока в едином культурном пространстве. Экономика экономикой. Политика политикой. А дружба – это уже, простите, служба на уровне генов и инстинктов. Это эмоция, ставшая традицией.

Во-вторых, разговоры наших национал-патриотов о русофобских настроениях, господствующих на Западе, – миф и просто блеф.

У России вполне симпатичный образ, в общем, понравившийся народам Западной Европы, если не считать страны Монако.

Образ симпатичный, правда, для внешнего потребления. На внутреннем рынке он уже не так благороден, в чем телезрители «Первого канала» смогли убедиться, наблюдая патриотическую историю, организованную Андреем Малаховым на «Первом канале» непосредственно до и после шоу.

Все-таки ничто так не способно скомпрометировать чувство гордости за свою страну, как стадное его проявление.

Если же говорить об успехе субглобализационного проекта, то он под большим сомнением. Мы увидели, что с каждым годом страны все жестче структурируются по региональному признаку. К национальным амбициям прибавились амбиции местнические. А индивидуальность, а оригинальность музыкантов неумолимо усредняются и тускнеют.

Словом, можно смело утверждать, что «Евровидение» себя изжило и в музыкальном, и в политическом отношениях. Оно сохраняет некоторое значение как своеобразный социологический опрос населения по той проблематике, о которой говорилось выше. Но, несмотря на это, его стоило бы прикрыть, и не исключено, что его и прикрыли бы, если бы не еще одно «но».

Дело в том, что это шоу – гигантская транснациональная компания по печатанию дензнаков. Работает она не менее продуктивно, чем «Код да Винчи». И столь же неостановима, так же необратима. Устроена она, конечно, по другому. Впрочем, не в этом суть.

Материя массовой культуры в XXI веке сгустилась до черной дыры, которая все, что ни приближается к ней, поглощает и аннигилирует – политику, мораль, культуру, историю. Атакована и религия.

Одна надежда на здравый смысл и чувство юмора.

...В пору, когда обсуждалась тема подлинности Плащаницы, рассказывали анекдот. Есть две новости. Одна: наука неопровержимо доказала, что Плащаница – всего лишь поздняя подделка. Вторая: этому никто не поверил.

ШОУ РАЗВЕДЕННЫХ ЗВЕЗД

Весть о распаде звездного брака Пугачевой и Киркорова заслонила едва ли не все, что было и есть занимательного и увлекательного в новостном потоке последнего времени. Пресса тут же раскатала и разлиновала адюльтерную сторону жизни обоих артистов, обнародовав донжуанские списки распавшейся четы, провела ревизию ее недвижимости и все-все-все от городских квартир до персональных брендов капитализировала. Затем посудачила на предмет, какие у них матримониальные планы и виды на бизнес-проекты. Как все это отразится на гастрольных турне артистов и продажах их записей. Какие виды на счастье в личной жизни...

Словом, шоу личной жизни звездной пары, как и ее бизнес-проект, продолжается.

Собственно есть две неизбывные и не наскучивающие забавы широкой публики: приникать к замочной скважине чужих квартир и считать деньги не в своих кошельках. На такого рода сенсациях более всего (после терактов) собственно и делаются самые большие рейтинги печатных и электронных СМИ.

С другой стороны, непреложная часть работы топ-звезд из мира шоу-бизнеса – как бы нехотя выставлять напоказ свою подноготную жизнь и гордиться достатком, т.е. десятиметровыми каделаками, шикарными апартаментами, средиземноморскими виллами и насыщенной тусовками повседневностью.

Тут интересы обеих сторон, т.е. потребителя и производителя, встречаются не без помощи папарацци, как снимающих, так и пишущих.

Напрашивается несколько рискованная, но, по-моему, оправданная аналогия с двумя формами полового извращения – вуайеризмом и эксгибиционизмом. Зрители и читатели склонны к первой, звезды – ко второй; на этом отчасти и основан перпетуум-мобиле постоянно обогащающего шоу-бизнеса. И не только, разумеется, отечественного, но и мирового.

Шлейф слухов, сплетен, скандалов и пересудов, тянущийся за Пугачевой с Киркоровым, – частный случай, эпизод грандиозного и бесконечного реалити-шоу.

Попробуем взглянуть на него свысока. Как мы сегодня смотрим на древнегреческий Олимп, где в незапамятные времена обитали Зевс со своей супругой Герой и прочими подведомственными им богами и богинями.

На горе Олимп было такое переплетение амбиций, взаимных обид, слепых страстей, коварных интриг, вульгарных подсиживания, мстительных преступлений, что куда там нынешним богам... Гера взревновала супруга к чудесной девушке Ио и по одной из версий тогдашних папарацци превратила ее в корову. По другой: в корову ее превратил сам Зевс-любовник, чтобы уберечь любимую от гнева жены. Как бы там ни было, корова Ио бросилась бежать в Египет, а за ней, жалея несчастную, полетела Гера, предварительно превратившись в чудовищного Овода. По другой версии: она не превращалась в насекомое, а всего лишь науськивала и подзуживала его.

Читаешь мифологические справочники, и волосы встают дыбом. Полное ощущение, что это желтая древнегреческая журналистика.

Первое, что выносишь из нее: нравы у тех небожителей были много скандальнее и экстравагантнее, чем те, что царят нынче на шоу-олимпе. Морали – никакой. Ответственности – тоже.

Второе: разве так уж важно, что в туче тех преданий – чистая выдумка, а что – суровая правда. В мифологическом зазеркалье все одинаково недостоверно, и потому все равно правдиво.

Разве миф о царе Эдипе интересен тем, как там было на самом деле: убил ли древнегреческий царь своего отца и женился ли он на собственной матери? Или все это подлый навет современников монарха? Сам миф интересен своим смыслом. Вернее, теми смыслами, которые извлекались из него последующими поколениями.

Все было бы куда как просто, если бы современная шоу-индустрия развивалась только как досуговая империя. Мы, изможденные непосильным трудом или опустошающим бездельем, требуем песен, танцев, сверканий и прочих возбуждающих радостей – их есть у нее. Но в том и дело, что мы требуем от нее и нечто большее.

Человек, сколько себя помнит жившим на Земле, всегда надстраивал в своем доме мифологический этаж, который заселял воображаемыми мифологическими персонажами, аккумулировавшими его подсознательные чаяния, комплексы, страхи и идеалы.

У древних греков и античных римлян эта «надстройка» была всеобъемлющей и потому грандиозной.

Потом в этой функции выступал фольклор.

Фольклором XX в. стал Великий немой. Его звезды от Рамона Наварро до супружеской четы Мэри Пикфорд и Дугласа Фэрбенкса – не столько артисты, сколько мифологические персонажи. И опять, кто скажет: была ли меж американскими звездными супругами безрассудная любовь, или голый расчет в виде взаимовыгодного бизнес-проекта?

Эх, хорошо в стране Советской было жить. Государство не позволило себе пустить на самотек процесс мифосозидания. Оно под руководством товарища Зевса-Сталина выстроило свой Олимп за Кремлевской стеной с видом на Тартар-Лубянку.

Режимы, подобные советскому, принято называть идеократическими, но при жизни бессмертного Отца народов он был абсолютно мифократическим. Потом, как известно, настали относительно вегетарианские времена. Одна мифологическая надстройка обветшала, а другая не отстроилась. Стало неуютно, появилось множество лирических времянок, соединившихся в то, что мы впоследствии назвали «советской попсой».

Тем временем на Западе шоу-бизнес вкупе с Голливудом отладил такую систему звезд, что она накрыла весь христианский – и не только христианский – мир.

После крушения советской идеологии российская шоу-индустрия бросилась догонять мир. Тут-то и пригодились нечаянные достижения советской эстрады.

Надо признать, что Алла Борисовна утвердилась в статусе мифологического персонажа еще в доперестроечную пору.

Тогда у нас было два неподконтрольных и стихийно соткавшихся мифа – «Высоцкий» и «Пугачева».

Первый – отражал зревшие в обществе протестные и, более того, бунтарские настроения. Второй – был выражением торжества

чувства над всякого рода и свойства регламентациями. Ее героиня все могла себе позволить на сцене – быть лиричной, трагичной, комичной, гордой в одиночестве, щедрой в компании... Уже тогда она многое могла позволить и в жизни.

Миллионы не просто оценили ее вокал и артистизм, но признали в ней божество. В ней они увидели то, что у каждого где-то в подкорке сидело на цепи: свободу выражения своего естества, своих страстей.

За это те же миллионы впоследствии оценили ее брак с молодым статным брюнетом Киркоровым: все могут королевы, в том числе и бракосочетаться по любви.

Ну а тогда, в безотчетном поклонении, более всего чувствовалась жажда эмоционального реванша над тоскливой и серой повседневностью. Фаны встречали певицу у подъезда ее дома плакатами «Алла! Отомсти за нас!».

До брака с Киркоровым она несла образ одинокой, вольнолюбивой женщины, которая поет, как поется, и любит, как любится. В браке звезды смотрелись как голубок и горлица. Теперь у нее главная роль – роль Богини, покровительствующей российскому шоу-бизнесу.

Другое дело, что жизнь конкретного индивида на вершине шоу-бизнеса – действительно не сахар. Или сахар, но чрезвычайно горький. Славы там как золота у царя Мидаса. Чего там недостает, так это живой реальности.

Короли и королевы шоу-бизнеса, оказывается, не все могут. Особенно, как выяснилось, им трудно развестись без того, чтобы это не сделать зрелищем для толпы. И поди догадайся: это спектакль? новый бизнес-проект? или личная драма?

Поди определи: разводятся люди или бренды?

Или: мифологические образы?

КОД ТРИУМФА КАТИ ПУШКАРЕВОЙ

Как там не относиться к закончившемуся летом 2006-го сериалу «Не родись красивой», и тут же возобновившемуся «на бис», а это – событие в отечественном телеэфире.

Проект в зрительском отношении оказался настолько успешным, что, по оценке Константина Эрнста, «вывел его вещателя – телеканал СТС в высшую лигу ТВ». То есть дециметровый канал стал реальным конкурентом могущественных метровых федеральных компаний – «Первого», «России», НТВ, ТВЦ.

И в самом деле, сериал на протяжении года всегда был в топ-десятке самых популярных программ и нередко оказывался на ее вершине.

Более того, героиня его стала, как сегодня выражаются, культовым персонажем. Нам не очень-то и интересно, кто автор, режиссер всей этой «драмеди» – так называется формат того, что про-

исходит с Катей, с ее родными и коллегами по работе. Нас даже не слишком занимает артистка, сыгравшая главную роль. Да мы знаем, что у нее есть имя «Неля» и фамилия «Уварова». Но задаваться вопросами: насколько она талантлива как артистка? кто ее театральные педагоги? какие роли ей по душе? какие художественные принципы она исповедует? – как-то не поворачивается язык. Может быть, потому, что абсолютно несущественно авторское начало всего предприятия.

Нам интересно, отчего эта так долго сказывавшаяся сказка про царевну-лягушку вызвала такой интерес у молодой аудитории продвинутого канала СТС?

Мы с удивлением обнаружили, что Катя Пушкарева занимает массовое воображение в той же мере, как и Зиннедин Зидан, нанесший сокрушительный удар своему обидчику Марко Матерацци.

Сериал финишировал почти одновременно с завершением футбольного чемпионата мира. Население в те дни замерло в напряженном ожидании и гадало: чем дело кончится? Кто возьмет верх: Италия или Франция? Как там дело повернется с Зиданом? Наконец, к сердцу ли прижмет Катя Пушкарева Андрея Жданова? Или к черту пошлет? Или кого-то другого изберет?

На интернетовских форумах мнения разделились. Кто-то считал – она сволочь. Кто-то – он мерзавец. Кто-то за то, чтобы они поженились. Кто-то был категорически против.

Честно признаюсь: лично я не знал, что посоветовать девушке. Там, по другую сторону океана, Бетти-дурнушка в конце концов сошлась со своим парнем. Но это в Колумбии, в мелодраматической знойной Латинской Америке. В России, в стране Пушкина, Толстого и Достоевского, все сложнее и драматичнее. Может, Кате Пушкаревой, думал я, как Тане Лариной, выйти замуж за другого достойного молодого человека, чтобы сказать любимому: «Но я другому отдалась и буду век ему вернась»?.. Это было бы по-русски, но не по сказке.

С художественной стороны «Не родись красивой» – это манная каша, размазанная по эфиру почти годовой протяженности. И она любит его, и он осознал, что жить без нее не в состоянии, но оба тянут резину отношений, страдая и наслаждаясь.

Успешные мыльные телоперы потому и успешны, что вытаскивают наружу подсознательные комплексы толпы, а вовсе не потому, что оригинальны и хорошо сделаны.

Катя-дурнушка много чего любопытного вытаскивала наружу. Ну, во-первых, вековую мечту о приоритете ума и сердца перед самыми распрекрасными природными данными. Ее пример (выросла на наших глазах от технического секретаря фирмы до ее президента) – другим наука. Во-вторых, вековечную надежду на то, что любовь сама по себе способна сделать неуклюжую, неинтересную девицу писаной красавицей (ничуть не хуже, чем пластическая хирургия). В-третьих, убежденность в том, что деловая

карьера не помеха поэзии романтических радостей офисных сотрудников.

Но все это не однажды демонстрировалось на нашем телеэкране и вместе, и порознь, и в таком-то формате, и в этакое. В новинку, пожалуй, звучит явственно и почти настырно мотив морального и социального реванша недавнего аутсайдера в новобуржуазной российской действительности. Катя, которая только что была ничем и никем, на которую сыпались насмешки, которой доставались издевки и презрительные смешки, вдруг, почти в одночасье, стала всем. Ей теперь все – высокое положение в компании, признание и зависть коллег, у ее ног секс-символ корпорации. Она содрала с себя лягушачью шкуру и оказалась царевной.

И это еще не все; она теперь – спасительница и мессия.

Если в первой половине сериала народные массы сочувствуют и сострадают простоватой, закомплексованной, но умной и душевной девушке, то во второй они смакуют уже страдания и муки героя ее романа Андрея Жданова. Недаром так подробно, медленно и тягуче отслеживаются все стадии распада его самонадеянной личности. Недаром придумана эта пытка с дневником Кати. Катя здесь ни при чем; она не торжествует и тем более не злорадствует, ей просто опять больно. Торжествуем и злорадствуем мы, все еще отчасти советские зрители.

Второй год подряд дециметровый канал СТС, пролегающий в стороне от федеральных магистралей «Первого», «России», НТВ и ТВЦ, производит фурор в отечественном эфире. Сначала посредством ситкома «Моя прекрасная няня». Теперь с помощью драмеди «Не родись красивой». Оба начинания заметно оттянули публику с первых четырех кнопок. Более того, сериал про Катю Пушкареву и ее родных, по наблюдениям специалистов, заставил включать телевизор ту часть населения, которая удовлетворяет свои культурные интересы за счет иных источников.

СТС-канал, по марксистским меркам, мелкобуржуазный. Впрочем, сегодня его целевую аудиторию принято называть «средним классом».

Здесь нет ни политических новостей, ни политической аналитики. И социальной проблематики тоже не наблюдается. Канал себя открыто и не без вызова афиширует как «первый развлекательный». Но никакого преувеличения в этом слогане нет. Сутки напролет там идут развлекательные фильмы и сериалы типа «Сабрина – маленькая ведьма». Или: «Зачарованные». Или «Отчаянные домохозяйки».

Ситкомы и драмеди – вот основной наполнитель «первого развлекательного». В этот раствор добавлено по вкусу гламурных подробностей из мира шоу-бизнеса («История в деталях» и «Детали»), гламурных рекомендаций – от современных модниц («Снимите это немедленно»). Есть в нем умеренные дозы и юмора от Михаила Шаца и Татьяны Лазаревой («Хорошие шутки»), и советского ретро от Михаила Швыдкого («Жизнь прекрасна»), и житейской

философии от Евгения Гришковца с его «пятиминутками сочувствия». И нет в нем намек на экстремизм ни политический, ни социальный, ни эстетический.

В общем и целом надо признать, что перед нами довольно симпатичная витрина определенного образа жизни и определенных умонастроений. Вопрос только в том, насколько она соответствует реальности?

Витрина – такая оптика. За стеклом – идеал. В стекле – отражение тебя. Получается двойная экспозиция. Твое изображение накладывается на твои помыслы. Этим и любопытны ситкомы и драмеды, имеющие повышенный спрос. Они – индикатор массовых комплексов и рефлексов. Для тех специалистов, что исследуют сегодня социальные и общественные процессы в России сериал «Не родись красивой» – источник знаний о новой стране и ее умонастроениях.

Полагают, что офисная Россия – это совсем другая страна. Что в ней нет места для рефлексов и рудиментов советского человека. Но, если она в витринном стекле «Не родись красивой» узнала себя, то это не совсем так.

У нас социализм был патерналистским режимом, и, похоже, его родимые пятна еще долго останутся на нашем мелко буржуазном частнособственническом облике.

Чтобы трудовой коллектив так горой стоял за любимого руководителя... Такое мы видели только в фильмах «Председатель» с Михаилом Ульяновым и «Простая история» с Нонной Мордюковой.

Чтобы провинциальная девица взяла бы такой убедительный реванш над обстоятельствами и человеком, который ее унизил... Такое случилось в картине «Москва слезам не верит».

Чтобы подружки приняли столь солидарное участие в судьбе лирической героини... Такое нам памятно по фильму «Кубанские казаки».

И песни, к слову сказать, там и тут поются сходного содержания.

Там: «Каким ты был, таким остался...»

Тут: «Не смотри по сторонам, оставайся такой, как есть. Оставайся сама собой».

Торможение и затягивание с развязкой, что так многих раздражает, неспроста. Это время и место для наслаждения и смакования. Причем сладострастного смакования во всех подробностях чувства незаслуженного унижения хорошего человека с последующим детальным и продолжительным воздаянием ему по уму, по сердцу, по душе.

В этом был смысл столь длительного прочтения сказки, которая обыкновенно «скоро сказывается». Чтобы продлить удовольствие, канал его решил тут же повторить. 7-го июля сего года Катя расписалась, а 10-го уже была снова незамужней замарашкой, простушкой, дурнушкой, серой мышкой, глупой мымрой, гадким утенком...

...Смаковать так смаковать! Оказывается, офисная Россия еще и инфантильна до невозможности, до трогательности, до самозабвения. Так ребенок просит маму или папу рассказать ему сказку, которую он уже двадцать пять раз слышал и готов еще сто двадцать пять раз слушать.

Драмеди «Не родись красивой» со своей подспудной идеей социально-психологического реваншизма неожиданно вклинилась в споры российской общественности о процессах, идущих в стране.

О реванше заговорили не только левые и радикальные национал-патриоты, но и центристы. Олег Морозов, один из видных единоклассников, выступил с программным тезисом: «Единая Россия» – «партия политического реванша».

Готова ли в нее вступить Катя Пушкирева?

Поскольку, как полагают специалисты, сериал в основном ориентирован на так называемую «офисную публику», которая так или иначе представляет средний класс, то мы по высоким рейтингам телепроизведения на сугубо развлекательном, в основном молодежном телеканале СТС можем косвенным образом судить и о росте этого «класса», и о его комплексах, и о его чаяниях.

Еще сравнительно недавно писатель Лимонов не без раздражения сетовал: «Россия страна квартир. Квартира – это место, где россиянин оплодотворяет икру своей самки... Российская цивилизация – квартирная, батареиная».

В скором будущем он станет гневаться на то, что Россия – страна офисная. Что офис – это то место, где россиянин заводит романы, находит счастье в личной жизни и, бывает, что оплодотворяет икру своей самки.

* * *

Словно отвечая на опасения такого сорта, Первый канал выстрелил сериальным блокбастером «Офицеры». Это в известном смысле антиофисная мифология, и она по рейтингу сразу обошла Катю Пушкиреву.

В сущности, как нетрудно заметить, оба сериала две стороны одной медали.

Если «Не родись красивой» пронизан идеей социально-психологического реванша, то «Офицеры» овеяны страстью реванша военно-силового.

Жили два друга в нашем спецназе Егор Осоргин и Александр Ярцев – пой песню, пой.

Суперагенты под именами – «Ставр» и «Шуракен», сильные, красивые парни, орлы – пой песню, пой!

Дружба их скреплена совместными подвигами в горячих точках (Афганистан, Африка) – пой песню, пой.

Самое трудное испытание для них не огонь, вода, не падение с вертолета и не пытка психотропными препаратами. Самое трудное

для них испытание – девушка Женя, в которую они оба влюблены – пой, черт побери, песню, пой!

И для девушки Жени, не ведающей, кого она любит: блондина Сашу или брюнета Егора, выбор оказался не простым, можно сказать, неразрешимым. Слава богу, не все решают люди; часто – обстоятельства, как в данном конкретном случае. Так уж получилось, что Егору (Ставр) она отдалась, а за Александра (Шуракена) замуж вышла – пой, стало быть, песню пой...

Если говорить о художественной стороне этой восьмисерийной повести, то «песни» она не заслужила, хотя бюджет у картины не нищий (сужу по «картинке»), контингент высокооплачиваемых актеров изобилует славными именами: Василий Лановой, Александр Балуев, Михаил Ефремов, Александр Дедюшко. Ставра и Шуракена играют тоже не новички – Алексей Макаров и Сергей Горобченко. Все вроде сделано правильно, а чего-то не хватает... Таланта ли? Или просто наивной веры, лирического простодушия создателей, чего в избытке бывало в советских фильмах типа «Офицеры» и «Семнадцать мгновений весны»?

Когда лирика по тем или иным причинам уходит из картины, или не приходит в нее, расчет оказывается голым. И потому неприглядным. Сколь бы ни был он правильным, впечатление снижается, и эффект воздействия на публику не тот.

Чем бы были «Семнадцать мгновений» без музыки Таривердиева? Собранием смешных анекдотов про Штирлица, Мюллера и Шелленберга. А с музыкальными паузами и лирическими отступлениями поэта Роберта Рождественского это – героико-романтический миф о суперагенте КГБ.

Он до сих пор прельщает. Но для подобного успеха надобна была та искренность, которая была свойственна в избытке, например, режиссеру картины Татьяне Лиозновой. Она, как сама вспоминает, прослезилась, когда прочла в чьих-то мемуарах, что Сталин, занятый решением глобальных проблем, заинтересовался судьбой какого-то отдельного нелегала.

Да и сам Сталин, главный мифотворец страны Советов, ничто так не ценил в человеке и в том, что он делает, как наивную веру. Вера не наивная, а осознанная вызывала у вождя подозрение. Он очень любил ранние картины Григория Александрова «Веселые ребята» и «Волгу-Волгу». Тогда как «Светлый путь» – такой советский-рассветский фильм – вызвал у него кривую усмешку. Его «рецензия» была убийственной. «Вы очень хотите нам понравиться», – сказал вождь кинорежиссеру. Звучало как упрек. Как укор. Как подозрение в нелояльности.

Действительно, в этой жизнерадостной комедии слишком выпирал верноподданнический расчет, а на месте наивной веры, царила вера истовая, экзальтированная. Сталин знал толк в мифотворчестве и знал цену ненарочной искренности. Другое дело, что ресурс

энергии самообольщения быстро иссяк и тогда пришлось довольствоваться суррогатной, искусственной наивностью.

Оттепель и «разоблачение культа личности» несколько восполнили арсеналы безотчетной веры в коммунистическое будущее, в идеалы Октября, в святость товарища Ленина. На ней возросла новая лениниана Сергея Юткевича и Михаила Шатрова, на ней, как на дрожжах, поднялись фильмы «Коммунист» и «Твой современник».

Мифология – такая штука, что по душе ли она нам или – нет, предмет первой необходимости в обществе. Она образует что-то вроде озоновой оболочки. В странах развитой демократии такой оболочкой служит исправно функционирующая и бесперерывно самовоспроизводящаяся массовая культура – шоу-бизнес, блок-бастеры, бульварное чтиво. При тоталитарных режимах – это забота государства. Оно планирует мифы, заказывает их и оплачивает из казны.

В 1990-е годы у нас образовалась озоновая дыра – советские мифы больше не укрывали массового человека от космоса и хаоса действительности. Оказалось, что мифология и история – не взаимозаменяемые вещи. Человек остро нуждается и в том, и в другом. И в «чаре», и в «опыте», как выражалась Марина Цветаева.

В какой-то момент резко подскочил массовый спрос на историю: рвали друг у друга издания с очерками, исследованиями, расследованиями, мемуарами. Толстые журналы разлетались фантастическими тиражами. Все хотели знать, как там было на самом деле в годы Гражданской, Отечественной войн, каков легендарный Жуков, какова судьба Тухачевского.

А затем все вернулось на круги своя. Массе снова захотелось сказаний, преданий, побасенок, легенд и мифов. Дело-то в том, что история работает с фактами, с реальными условиями и обстоятельствами. А мифология ориентирована на подсознательные ожидания, чаяния, надежды, на массовые представления о добре и зле, о благородстве и коварстве, о героях и антигероях.

Современное мифотворчество, если оно не является целенаправленной, последовательной заботой государства, его идеологических институтов, может опереться только на развитую инфраструктуру рынка. В данном случае – кинорынка, медиарынка.

У нас она только-только становится на ноги. Потому только-только оформляется спрос.

Первые сериалы («Улицы разбитых фонарей» и «Бандитский Петербург») констатировали развал силовых институтов – милиции, спецслужб, армии. И вся надежда на выживание связывалась с отдельными достойными в человеческом отношении службистами. Государство как целостная система перестало быть «крышей» для своих граждан. На это сериальная мифология ответила романтизацией криминального братства и криминальной крыши – «Бригада», «Люди из стали».

Теперь все явственнее артикулируется потребность в некоем общем историко-географическом пространстве. С этой стороны «Офицеры» почти в полном объеме ее удовлетворяют. Главные герои наследуют профессию по прямой – они кадровые военные. Актер Василий Лановой здесь неспроста – он играет роль офицера, побывавшего на фронтах Гражданской и Отечественной войн. Один из суперагентов Егор – его сын.

Создатели верно угадали, что нынешний зритель хотел бы видеть не только героев прошлых дней, но и нынешних; и не только в пределах страны, но и за ее пределами. Сюжет так организован, что возможности Ставра и Шуракена никакими рамками в этом отношении не стеснены.

Самая, пожалуй, актуальная нужда – в идеологической печке, от которой можно танцевать и совершать подвиги. Она не может быть сугубо советской. Или великорусской. Или конфессиональной. Или всего лишь национально-патриотической. Или сугубо буржуазной. Или только демократической.

Надо заметить, что политическая мысль современных политологов уже несколько лет безуспешно бьется над этим вопросом. А тут еще господин Проханов упорно впаривает общественности – идею «пятой империи». Вариант «политического реванша»?

Этот вопрос не смогли обойти создатели сериала. Но все, что они придумали – предельно деидеологизировали идеологию своего создания.

Здесь они пошли путем первых «Офицеров». Их герои – патриоты не идеологии (какой бы то ни было), а чести (в данном случае офицерской). Она для них превышает прочих понятий – «служебной иерархии», «государства», «страны». Есть только одна вещь, которая, будучи брошенной на другую чашу весов, могла бы их поколебать, – это семья.

В сериале перевешивает честь, но понятно, что только в этом случае семья будет счастливой.

Понятно-то оно понятно, но только на рациональном уровне. В эмоциональном остатке оседает и культивируется все то же чувство тотального реванша.

В принципе, это не самое благородное чувство. На нем храм не стоит. Если только «пятая империя»...

О, ЖИЗНЬ! ТЫ – СПОРТ!

Белая Олимпиада началась в самое время.

В момент, когда мир оказался на грани, как полагают многие наблюдатели, войны цивилизаций, когда в ходе перестрелок карикатурами задымилась края континентов, в центре Европы, в столице Альп случился, хоровод единения землян вокруг олимпийского огня.

Огня на церемонии открытия было много. Роликобежцы таскали по паркету стадиона на своих спинах газовые баллоны, из кото-

рых рвались языки бездымного пламени. А потом огонь вспыхнул по всему периметру арены и красиво взметнулся гигантским фонтаном. Все радовались ему как язычники. Все почувствовали себя замороженными. Как язычники. И в конце концов все вольно или невольно осознали себя глобалистами, приобщенными к событию планетарного масштаба.

Есть, впрочем, другое мнение. А именно: большой спорт не сплачивает людские массы, не объединяет человеческие расы, не отменяет этнические различия, социальное неравенство, не смиряет межгосударственные конфликты, а подливает лишь масло в огонь вражды всех со всеми и возбуждает межнациональную неприязнь.

По этой логике лыжник, проигравший гонку, должен возненавидеть человека, выигравшего ее, а заодно и всех соотечественников победителя. Со своей стороны победитель будет смотреть на тех, кто отстал от него, с чувством высокомерия, презрения и неуважения. С этой стороны олимпийские Игры, как и Чемпионаты мира по футболу, страшно вредны.

Применительно к современной России они, по мнению крайних либералов, не полезны еще и постольку, поскольку отвлекают народ от борьбы за свободу и демократию. Более того, способствуют росту рейтинга авторитарной власти. Это при условии звонких побед на спортивных аренах. А ежели наши проигрывают, то неизбежно его падение. По сему Олимпиада, как правило, становится фактором внутривластной жизни страны.

Оно, конечно, всякое явление имеет оборотную сторону. В том числе и Большой спорт, у которого оборотная сторона соответственно большая. В наши дни она благодаря массмедиа доступна для обозрения, как никогда. Мы видим, как политики заигрывают с чемпионами и рекордсменами – для них это золотая жила популизма. Мы знаем, почему фунт славы (и в денежном выражении) для тех, кто восходит на пьедестал. Мы в курсе всех допинговых и судейских скандалов. Нас довольно полно информируют о тренингах в отношениях спортивных боссов со спортсменами. Если что не так на олимпийском общепитовском столе, то тут же широкой публике предьявляется стул захворавших атлетов. Рассказы о том, как пируют в «Русском доме» по случаю каждой медали, как там рекой льется водка и столовыми ложками мечется красно-черная икра, составляют уже отдельную сагу.

Нам, не поехавшим в Турин, не пившим там мед-пиво, по телевизору и Интернету видно все. Пусть те, кто поехал, это знают.

Видно, в частности, сколь значительную роль стала играть коммерческая составляющая в Играх взрослых детей. Почти такую же, если не большую, чем политика. И уже, судя по эксцессу, связанному с размещением рекламы на экипировке российских спортсменов, пытается занять не меньшее, чем фармацевтика.

Нетрудно заметить, что реклама на спортивных праздниках становится все более агрессивной и бесцеремонной. Если последить за тем, как себя ведет в Турине Михаил Куснирович, глава фирмы, обувающей и одевающей нашу команду, то не сразу догадаешься: кто в доме хозяин и кто кому – слуга? И вообще: Bosco di Cillegi – для Олимпиады? Или Олимпиада – для Bosco di Cillegi?

И еще много чего можно сказать сурового и пафосного про тот шлейф мусора, что тащится за праздником во славу физических возможностей человека.

Есть и сугубо философская претензия. Она состоит в том, что международные спортивные ристалища являются имитацией войн, а войны – это скверно по факту. На что, правда, можно было бы философски и ответить: имитация порочного явления в конечном счете должна послужить делу его профанации, что по отношению к злу войны само по себе гуманно. Ну, а если этот вид человеческой деятельности позволяет канализировать и сливать накапливающуюся в людском сообществе разрушительную агрессию, то чего лучше?..

Впрочем, это все – факультатив.

Спорт – как спор, а не как физкультура – явление органическое, глубоко имманентное. Он проистекает из духа противоречия человека своей физической природе. Он дышит воздухом противоречий. Он пронизан идеей конкурентной борьбы. В том числе и с Его Величеством Случаем. Но ведь ею овеяно все развитие человеческой цивилизации, как в индивидуальном порядке, так и в массовых столкновениях. И в этом смысле Большой спорт – это хорошо работающая игровая модель человеческого общежития в Большом мире. Это есть жизнь в наглядно-показательном концентрированном виде; это ее сгусток в предельно экстремальной форме. Потому она и стала большим и захватывающим шоу, с коим не сравнятся самые яркие всплески массовой культуры.

С героями Игр все более или менее понятно. Что же касается миллионов их зрителей, то здесь мы имеем дело с еще одной стихийностью. Человеку от природы свойственно гордиться. Как любить. Как ненавидеть. И в этой органичной склонности он способен доходить до страсти. Иногда – до исступления.

В иных случаях, по отношению к себе – к единственному. Тогда человек кладет жизнь на алтарь рекорда и плачет от счастья на подиуме с большой олимпийской медалью на груди.

В прочих случаях – к своим родным. И далее – к соседям, согражданам, соотечественникам, соплеменникам, к единоверцам...

Из этой страсти произрастают все патриотизмы – от расового до конфессионального, на чем горазды спекулировать политики, клерикалы, на чем научились делать деньги бизнесмены.

Этой страсти сполна ответило олимпийское движение. Оно ее разжигает; но оно ее и удовлетворяет. Оно дает людям шанс одо-

леть как индивидуальные, так и коллективистские комплексы. По крайней мере, на эмоциональном уровне.

Наконец, самое существенное: Олимпиада – наиболее жизнеспособная модель глобализма. Она тем более замечательна, что внутри себя раз в два года (на зимних и летних Играх) триумфально преодолевает межнациональные трения и споры о том, кто на свете всех сильнее, всех ловчее и быстрее.

Церемонии Открытия и Закрытия Олимпиады – это всегда торжество глобализма над антиглобализмом. Впрочем, каждый раз не окончательное.

...Все-таки, надо признать, что ничто так не объединяет людей на Земле, как то, что их разъединяет.

Е.В. Сальникова

ВИЗУАЛЬНОСТЬ КАК ИДЕАЛЬНАЯ МАТЕРИЯ МИФОЛОГИИ В XX в.

Массовая культура предоставила режим наибольшего благоприятствования развитию 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.

Можно создать энциклопедию старой мифологии, востребованной и актуализированной XX столетием, от «Илиады» и «Одиссеи», подвергающихся многократным интерпретациям в кино и компьютерных играх, до северного средневековья, превращенного в фантазийный мир Толкина, от христианства, интерпретированного по законам мюзикла («Иисус Христос – суперстар»), до великого романа «Война и мир», становящегося телесериалом. Можно создать не менее обширную энциклопедию мифов, рожденных именно в XX столетии.

Однако я сосредоточусь не на типологии архетипов, не на бесконечности и вездесущести тиража, но скорее на той фактуре «картинки», которая и делает визуальное именно визуальным, а не просто зрелищным или изобразительным.

Особая фактура и особая форма существования визуальности и есть ее сущность. Она изначально несет в себе фермент мифа – вне зависимости от конкретики образов, от наличия архетипических мотивов, характерных для мифа. Собственно, в рамках европейской культурной парадигмы рождением мифа было предрешено рождение визуальной культуры, пусть и свершившееся многими столетиями позже.

Каковы свойства мифа? В идеале, если мы имеем дело с архаическим мифом, то его происхождение должно теряться в тумане столетий – в хаосе и многообразии жизненного пространства и форм жизнедеятельности человека. Когда и подлинность и вымышленность отдельных содержательных элементов мифа недоказуемы, сомнительны, относительны. А если даже доказуемы и безотносительны – важны не своими ясными взаимоотношениями с историей человечества, но своей автономной ценностью, своей эстетической значимостью. Миф важен как образная интерпретация мира человеком. Как писал Е.М. Мелетинский, в первобытных культурах «мифология становится тотально господствующим способом глобального концептирования. Будучи своеобразным отражением при-

нятых форм жизни, мир мифических сверхъестественных существ воспринимается в качестве первоисточника этих форм и как некая высшая реальность»¹.

Миф прочно укоренен в человеческом коллективном сознании. Миф – смысловой универсум, содержащий представления о прошлом, настоящем и будущем, об идеалах и антиидеалах. В мифе всегда есть правда человеческого мировидения, мирочувствования, правда понимания должного и недопустимого.

Миф сохраняется в сознании, как изображение и другие виды информации на фотопленке, компакт-диске или флешке. Сознание – идеальный хранитель и носитель мифа, который там, в сознании, невозможно пощупать, взять в руки, увидеть. Однако именно оттуда идет трансляция мифа на все прочие многообразные носители – будь то устный рассказ, литературно обработанный и запечатленный эпос, роман, поэма, песнь, трагедия, киносценарий, либретто оперы или балета, изображение на стенках амфор или на полу атриума, на костяном гребне или на рукояти меча, на салфетке в кафе или потолке станции метро, в живой игре актеров или запечатленной на пленке игре, в станковой живописи, настенной росписи, мозаике, книжной гравюре, обоях, изображении на рабочем столе компьютера, на рекламном постере, в экранчике сотового телефона...

Жизнь мифа в прошлом и в современности подобна жизни вездесущей, саморазрастающейся и саморазвивающейся материи, которая не знает границ, которая заполняет собой удобные пустоты, попадающиеся на пути объемы в прямом и переносном смысле – объемы сознания и подсознания новых и новых живых носителей – воспринимающих, новые и новые пространства предметных носителей-модификаторов.

Чего стоит миф, если его никто не передает из уст в уста? Если к нему никто ничего не прибавляет от себя. Ведь «отсебятина» есть знак того, что состоялось пропускание имперсонального эстетического массива через «я», состоялся индивидуальный контакт пролонгированного действия с мифом. В процессе такого контакта очередной транслятор мифа подтверждает статус мифа, у которого есть некое стабильное герметичное ядро, и пластичный, находящийся в стадии перманентных модификаций, наружный слой, который и обеспечивает интенсивность циркуляции мифа во внешнем мире. Внешний слой мифа предрасположен к бурному взаимодействию с современным сознанием, с его сиюминутными зигзагами, парадоксами, аберрациями и стереотипами.

Миф мертв, если его никто не излагает в сотый и тысячный раз своими словами, не использует для сочинения песен и стихов или упоминаний в песнях, стихах, романах, пьесах, в качестве сравнений в риторических тирадах, исторических описаниях, в эссе и анекдотах, в прочих произведениях самых разных жанров и даже степени художественности (что тоже важно).

¹ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 163

Персону Гомера, не просто сочинившего «Одиссею» и «Илиаду», но впитавшего эстетическую информацию, известную с более ранних времен, и передавшего эту бесценную сумму образов, мотивов, сюжетных звеньев, истории, поверий, традиций, ритмов своим современникам, а через них потомкам, – Гомера можно назвать одним из первых великих трансляторов мифа. А без модели трансляции как таковой миф вообще не существует.

Но трансляция может иметь и форму зримых образов. Сцены из античной мифологии запечатлевались на самых разных носителях изображений своего времени, в разных видах и жанрах культурного пространства и цивилизационной среды.

Миф на то и миф, чтобы его фрагменты становились основой для зрелищ, рисунками на стенках амфор или саркофагов, украшением предметов военного и домашнего обихода, декором на стенах, потолках, полах зданий. Такова полноценная жизнь мифа. Она подразумевает интенсивность его трансляции, в том числе в материи, предназначенной для зрительного восприятия. С развитием цивилизации и повседневной материально-пространственной среды обитания появились новые носители мифологической образности – транспортные средства и трибуны стадионов, майки и кружки, почтовые марки и календари, постеры и плакаты, этикетки и сумки, периодические издания и книги. И, естественно, фотография, кино, телевидение, компьютер... Одним словом, пространство визуальной культуры. Чем дальше оно развивается, тем более вариативным и вездесущим становится. А потому попадание в пространство визуального способствует трансформативности образа, его многократной передаче, интенсивности его восприятия и переработки.

Визуальная эра по-своему активизирует феномен мифа, позволяя мифологическому началу развить экспансию еще большей мощности, еще большей вариативности и фантастического пространственного охвата. Но визуальная культура – не просто сравнительно новая группа форм, удобных для трансляции мифа. Визуальность обладает спецификой, в которой есть нечто родственное сущности мифа как таковой. И поэтому визуальность способна одним своим присутствием дополнительно мифологизировать наш мир, и без того избыточно насыщенный модификациями мифа.

УСКОЛЬЗАЮЩЕЕ АВТОРСТВО, ИЛИ В НАПРАВЛЕНИИ К СПАМУ

Фотография – первая ступень в развитии собственно визуальной культуры. Отдельный фотографический оттиск еще не есть единственно возможное «тело» существования фотообраза – это лишь экземпляр тиража, который в идеале может быть бесконечен, если имеются исходные материалы, т.е. негатив, пленка. С носителя можно распечатывать сколько угодно фотокарточек. Они все являются воплощениями образа-оригинала и находятся в равном статусе друг с другом.

Однако где же сам образ-оригинал? Логично сказать, что на пленке. Да, но там он еще не вполне образ, хотя бы просто потому, что там его невозможно полностью рассмотреть, составить о нем адекватное впечатление. Там его доступность для полноценного восприятия весьма относительна. Пленка – хранитель образа-оригинала. Отпечатанные фотокарточки – носители образа-оригинала и они же тираж, копии образа-оригинала. А где же сам оригинал в своем полноценном, полнокровном, полностью доступном для восприятия виде? Похоже, что нигде, – небывалый до изобретения фотографии феномен.

Это условное «нигде», поскольку образ-оригинал все-таки где-то находится, хотя в подобное «где-то» неосвязаемо. Образ рождается в точке пересечения человеческого зрения, человеческих реакций и работающего технического устройства – в точке пересечения культурного сознания и «разумной машины». В рождении визуального образа возрастает доля имперсонального и даже внечеловеческого начала, доля автоматического, инстинктивного, интуитивного, рефлекторного, доля непрогнозируемого, бесконтрольного.

Фотограф думает, что он снимает одно, однако зафиксированным на пленке оказывается нечто иное, для самого фотографа неожиданное, но не случайное. Нечто чрезвычайно существенное, некий отчет о состоянии мира. Если миф – плод коллективного сознания человечества, то визуальный образ – это плод коллективного сознания человечества и созданной им техники, плод коллективной интерпретации мира современной культурой и цивилизацией.

Технология сочинения-созидания визуального образа практически не контролируема. Ее можно изучить и даже постичь, но ее невозможно держать в голове симультанно непосредственному восприятию конкретного визуального образа – иначе адекватное эстетическое восприятие окажется невозможным, оно прервется.

Даже у самого авторского, уникального визуального образа в некотором смысле автора все-таки нет. Был когда-то. Возможно. В процессе сочинения, созидания, озарения (если таковое имело место). Но потом, когда визуальный образ вынесен в безбрежное море визуальной культуры, он отрывается от своего творца и начинает самостоятельную жизнь.

Что значит представить автора живописного полотна и то, как это полотно рождается? Это представить человека с кистью и палитрой, который накладывает мазки на холст так, чтобы по мере написания картины стало различимо изображение, хотя бы частично. Поступательное и довольно однообразное механическое действие художника, с рядом промежуточных результатов, производимое им по отношению к плоскости холста, на протяжении одного или нескольких временных периодов.

Что такое фотография? Кинематограф? Телевидение? Компьютерная графика? Человек берет фотокамеру, направляет ее на объект/фрагмент окружающей действительности и совершает некую

манипуляцию с деталями камеры. Потом (если камера не цифровая) проявляет пленку. Он не рисует, не лепит, никак с создаваемой художественной материей не взаимодействует. Человек связан лишь с ее хранителями и носителями. Автор дистанцирован от создаваемого образа, от материи, в которой образ заключен.

В кино/телевидении к возрастающей дистанционности творчества добавляется еще и неминуемая коллективность. Корни авторства становятся настолько разветвленными и настолько сросшимися с технической цепочкой реализации образа, что об авторе в классическом смысле слова говорить вообще не приходится.

В титрах фильмов и телепрограмм перечисляют тех, кто «работал над проектом». Но это не сумма авторских начал. К тому же в титрах подчас указываются имена людей, в действительности не принимавших участие в работе над визуальным произведением, но лишь предоставивших свое имя как бренд в соответствии с коммерческими интересами и договоренностями профессиональных корпораций. Подлинное авторство в таких случаях бывает невозможно зафиксировать. И это не казусы чрезмерной коммерциализации производства, но закономерность развития всего визуального поля.

На смену авторству приходит усложненное многоступенчатое соавторство и новая анонимность – анонимность как настроение, т.е. имеет место произвольный феномен, когда любой человек может стать формальным автором, своего рода живой фотокамерой или другим техническим приспособлением, способным улавливать нечто, «участвовать» в его запечатлении. Любой инициативный транслятор некоей визуальной информации, которая выражает эпоху, время, ряд существенных свойств и ценностей той или иной человеческой общности становится потенциальным автором.

Вся прелесть визуального образа – в его возможности свободно «фланирования» по разного вида визуальных носителей. Образ, попавший в визуальное поле, претерпевает феерическую свободу манипуляций, трансформаций, материализованных рефлексий. В репродукцию «Моны Лизы» монтируют чашечку с чайным пакетиком, рекламируя производящую фирму. Картину Леонардо «повторяют» овцы, рисуя свою овечью «Мону Лизу» в анимационном фильме «Still Life». В увеличенной репродукции «Моны Лизы» на грубой фанере оставляют дырку для желающих сфотографироваться в этом великом образе.

С точки зрения классической культуры – это грубое и непозволительное издевательство над великим искусством. С точки зрения визуальности – это нормальный и неизбежный процесс мифологизации образа в визуальном поле. «Мона Лиза» уже давно – общая. Сообразно логике визуальности, ее написал Леонардо, но его кистью водила эпоха Ренессанса и многовековые традиции римско-итальянской культуры. Леонардо стал транслятором и фокусирующим грандиозного опыта человечества – и человечество владеет «Моной Лизой» по праву трансляторов и фокусирующихся поколений.

«Мона Лиза» – разная, у каждого своя и для своих целей предназначенная, обрастающая различными социокультурными контекстами. Однако не утрачивающая чего-то самого важного, что позволяет узнавать образ в любом исполнении, в самых отчаянных перепадах. Большой диапазон *гибкости* образа при наличии *узнаваемой неповторимости* – вот чего требует визуальное поле, на эти свойства испытывает образ и, если он выдерживает испытание, берет его в работу, запускает в *процесс мифологизации*. Понятие искажения уходит в довизуальное прошлое культуры. Теперь актуально только понятие *вариации мифа*.

По своей сути визуальный образ не принадлежит ни живописи, ни фотографии, ни кинематографу, ни телевидению, ни рекламной индустрии, – даже если он принадлежит им формально. Визуальный образ принадлежит жизненному пространству как таковому. В нем он и живет без корней и субординации. Образы, созданные авторами знаменитыми, мало известными и анонимными авторами, образы-клише, знаки, символы, – отражающие имперсональную жизнь культурного пространства, – все это перемешивается, соседствует, сменяет друг друга на визуальных носителях в окружающем человеке мире.

Принципиально важной вехой в жизни визуального поля явилось изобретение Интернета и появление так называемого *спама* – информации, которая приходит на ваш электронный адрес помимо вашего желания. Спам, как правило, не читают и не рассматривают (а если читают и рассматривают, значит, это уже не спам, значит – послание меняет статус при контакте с воспринимающим индивидом). Любая информация в спаме есть информация визуальная, воспринимаемая прежде всего зрительно и мельком. Спам – это визуализация в чистом виде. Спам можно не просматривать и не воспринимать, но он от этого не исчезает. Спам являет собой апогей независимости визуальной материи. Фотография, кино и прочая визуальность может существовать без зрителя. Однако изначально подразумевается, что он однажды появится, пусть нескоро, и во времени, значительно отстоящем от времени создания фотоснимка или фильма.

Спам же игнорирует отторжение. Он живет сам по себе. Появляется снова и снова. Гуляет по Интернету. Рожденный чьи-то коммерческими интересами, спам пользователю компьютера кажется явлением иррациональным и абсолютно имперсональным. Он воспринимается не как проявление чьей-то воли, но как природная стихия. Спам – воплощение мифа о хтоническом начале Интернета, системе автономной, не нуждающейся в человеческом присутствии и управлении.

Прекрасные фотографии застекленных балконов приходят тем, у кого балкона нет. Эффектные фото до и после курса таблеток для похудения поступают людям, у которых нет проблем с лишним весом. Политические воззвания, приглашения на деловые семинары, предложения о покупке виагры, наркотиков, оружия... Все это не имеет конкретного адресата, и вместе с тем социокультурная функ-

ция спама весьма значительна. Не смотря на отрицание спам воспринимается пользователем, и в этом восприятии явственно кристаллизуется миф о другом, о «не-я» индивида.

Испытывая затруднения с самоидентификацией и самопозиционированием, современный человек всегда может легко найти способы моделирования собственной индивидуальности «от противного», с помощью отрицания, по принципу «я тот, кто не...», «я тот, кому не нужны...» Создавая защиту от спама и уничтожая спам, современный пользователь как бы празднует победу над чуждой человеку разумному агрессивной и бессмысленной стихией, имеющей бесплотную, однако зримую форму. (Однако многие не хотели бы оказаться «теми, к кому никогда не приходит спам».)

Спам приходит потому, что современному сознанию в целом нужно, чтобы спам существовал и приходил. Бодрийяр писал о том, что реклама в городе создает иллюзию того, что город любит индивида². Спам создает миф о любви виртуальных коммуникаций к пользователю – и, что самое главное, миф о безответной любви Интернета и о душевной неприступности пользователя. В обращении со спамом современный человек реализует потребность в отторжении, в нелюбви. Какие-то элементы визуального поля должны восприниматься как нежелательный мусор, чтобы уравновесить слишком сильную потребность в визуальном пространстве и склонность придавать ему слишком высокий статус.

НОВАЯ ПОТУСТОРОННОСТЬ

Фотография, кино, телевидение, видео, компьютерное моделирование, Интернет... Эти явления визуальной культуры объединяет их принципиальная, акцентированная бесплотность, неизвлекаемость образов из экранного пространства или из той среды, где всякая материальность специфична, не вещна, не предметна – будь то материальность фотографии, кино-, теле- или компьютерного экрана.

Киноэкран – бледное ничто, пустота, созданная для того, чтобы на ней оживали движущиеся тени, несущие иллюзию реальности. Киноэкран не есть вещь в традиционном понимании. Ощупать руками и ощутить, тактильно соприкоснуться с той функциональностью, которая делает его действующим – невозможно. Телеэкран и экран компьютера – нельзя ощутить в их функциональной фактурности или фактурной функциональности. Их функциональность находится вне экрана, где-то в общей технической цепи. И там эта функциональность сложна, ее нельзя рассмотреть, понять, как она работает. Внутренность телевизора/компьютера – это не механическая внутренность шарманки. Экран – поле трансляции визуальных движущихся образов. Телевизионное вещание неуловимо, недоступно для воспринимающего индивида. Телевизор – под ру-

² Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1985.

кой. Телевидение – недостижимо. Однако зритель имеет дело не с телевизором и не с телевидением, а с тем, что «они» *вместе* показывают.

Телевизор можно выключить. Телетрансляция от этого не исчезнет, не прекратится, не испортится. Она лишь перестанет доходить до одного конкретного воспринимающего субъекта. Потому что телевизор – лишь конечный пункт многозвеновой системы телевидения.

То же с Интернетом, который существует вне зависимости от того, подключен к нему отдельный единичный компьютер или нет.

Живописное полотно прекратит свое существование, если в отношении его будет развернута какая-либо агрессия. Изобразительное искусство в своем классическом виде вещно, обладает простой механической материальностью, оно «здесь и сейчас» и существует в единственном экземпляре.

Телезритель – получатель телесигнала. Сам же сигнал от получателя не зависит и для него не обладает никакой внятной вещностью, никакой доступной для физического воздействия и обыденного понимания-представления формой. Телезритель получает как с конвейера экземпляр из бесконечного тиража визуальной образной материи. Размеры тиража определяются количеством пользователей, готовых подключиться к телесистеме. Телереальности хватит на всех, лишь бы доходил сигнал.

Но что такое сигнал? Это не вещь и не система вещей, не вещество и не система веществ, это – нечто, извлекаемое с помощью определенных вещей и веществ. Нечто в бытовом смысле беспредметное. В «Системе вещей» Бодрийяр справедливо обращал внимание на то, что эпоха дизайнера по-настоящему расцветает тогда, когда в ходе технической революции появляется множество бытовых вещей, принципы конструкции и работы которых сложны и непонятны для обыденного сознания. Дизайн же «упаковывает» эту непонятность технических новшеств так, чтобы потребитель не сталкивался с ней ежеминутно³. Но, добавив от себя, чем проще выглядят коробочки и ящички, стирающие одежду, греющие еду, играющие музыку, показывающие фильмы, делающие фотоснимки, тем более *не разгадываемой* оказывается их загадка. Лаконичный дизайн – надежная броня против постижения принципов работы техники и гарантия сохранения чудесного «вдруг» при появлении визуального изображения.

Само наличие этой *загадки* и этого *вдруг* необходимо человеку XX в. как присутствие чего-то сверхъестественного, что удалось отчасти одомашнить и приручить. Принципы возникновения визуальной материи столь не просты и не очевидны извне, со зрительско-пользовательских позиций, что трудно не переживать их как чудо хотя бы на чисто рефлекторном уровне.

³ Бодрийяр Ж. Система вещей. М., 1985.

Можно сотни раз открывать и закрывать сотовый телефон с функцией видеокамеры – но это будет физическая манипуляция телефонной коробкой, а не видеоизображением. Манипуляция же видеоизображением – максимально бесплотна, она состоит в нажатии ряда кнопочек, соединенных с некими техническими деталями, отвечающими за формы существования видеоизображения и запрятанными где-то в недрах корпуса телефонной коробочки. Прикоснуться к видеоизображению и начать с ним «обращаться» без посредства технических приспособлений напрямую невозможно.

Телевизор, видео, компьютер управляются дистанционно, с помощью легких осторожных прикосновений к пульту, к клавиатуре, к «мышке», т.е. к отдельным элементам техники, которые связаны с экраным полем опосредованно, невидимо, для профанного глаза и рук – непонятно, непостижимо. Магически. Почти волшебю.

Визуальная культура создает такой тип образного поля и такую модель взаимодействия с воспринимающей аудиторией, при которых происходит резкая эмансипация образности от ее материальных производителей и даже носителей. Эстетическая материя более не доступна прямому физическому воздействию извне.

Взаимодействие человека с техникой, транслирующей визуальные образы, взламывает рамки классического быта, когда происходило механическое воздействие индивида на мир вещей. Индивид, взяв сковородку и щетку, держит в руках именно эти предметы, взаимодействует с ними и заставляет их взаимодействовать друг с другом. Когда же индивид берет в руку пульт дистанционного управления, он словно повелевает волшебной палочкой – и привносит в свою жизнь нечто принципиально новое, открывает окно в некую вселенную аудиовизуальных образов. Визуальное располагается где-то вне окружающей индивида среды обитания – по ту сторону прямого физического доступа. На магическом экране появляются отпечатки далекого мира, тени удаленной от непосредственного контакта вселенной. В среду обитания индивида попадает нечто, чего в ней не было, – и чего в ней непостижимым образом нет. Но оно присутствует на экране так явственно, как будто оно существует рядом в виде бесплотной, но видимой материи, в бесплотных, но зримых очертаниях. Это и есть наш «потусторонний» мир, доступ к восприятию которого индивид получил через телевидение, видео, Интернет, компьютерные игры. Неюе подобие видений, нечто родственное явлению призраков, – то, что переживали или желали пережить люди в те далекие времена, когда не было светящихся экранов.

Как утверждает В.М. Розин, «к галлюцинациям ведет блокировка визуальных деятельностей, принадлежащих сферам психики вторичного горизонта (главным образом сфере сновидений и сфере искусства, меньше сфере общения и мышления)»⁴. Однако с дви-

⁴ Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М., 1996. 2006. С. 76.

жением человека к XX столетию визуальные деятельности психики все меньше и меньше подвергаются блокированию. Тотальный процесс секуляризации бытия и сознания производит своего рода разблокировку, высвобождая подавленную и скрытую энергетику визуального творчества, находя практическое применение визуальному мировосприятию в светском обиходе. Тематика желаемых видений, будь то театральные зрелища или живописные полотна, природные ландшафты или музейные экспозиции, постепенно эволюционируют и расширяются. Человек по-прежнему желает видеть нечто вроде галлюцинаций – и все меньше способен галлюцинировать без каких-либо внешних стимулов. Современные визуальные технические средства обеспечили бесперебойное производство и распространение готовых видений, посещающих человека дома или же предназначенных для просмотра в специально отведенных для этого местах.

Видимо, человеку необходимо ощущать соприкосновение с потусторонним миром, необходимо периодически убеждаться в его наличии. А уж каков этот *потусторонний мир*, каково содержание видений и галлюцинаций, какова их природа – второй вопрос.

Утратив веру в пространство Божественной вечности, человек не перестал испытывать потребность в общении с потусторонним. Пространство визуальности – некая модификация потустороннего мира, в которую современный человек искренне хочет поверить. Рукотворность этого потустороннего мира визуальности не слишком очевидна и на подсознательном уровне происходит сакрализация пространства визуальных образов как суррогата потустороннего, контакт с которым достигается с помощью опосредованного, но весьма мощного – а потому схожего с магическим – воздействия. Эрих Фромм справедливо отмечал феномен трансформации отношения к потустороннему миру и роли массмедиа:

В современном обществе начиная с XVIII века такие понятия, как «история» и «будущее», заменили традиционно бытовавшее христианское представление о царстве небесном: сейчас известность, слава, – пусть даже и дурная – все то, что гарантирует хотя бы коротенькую запись в анналах истории, – в какой-то мере является частичей бессмертия. Страстное стремление к славе – это не просто выражение мирской суеты; оно имеет религиозное значение для тех, кто больше уже не верит в традиционный потусторонний мир... Паблисити прокладывает путь к бессмертию, а представители средств массовой информации превращаются как бы в священников нового типа⁵.

Само попадание в пространство визуального и превращение в визуальный образ приобщает индивида к материи современного потустороннего мира, обладающего статусом сакрального. Широкое распространение бытовых фото- и видеокамер сделало возможным для любого попасть в потусторонний визуальный мир – в эту новейшую «вечность». Обычный человек получил возможность обла-

⁵ Фромм Э. Иметь или быть? М., 1986. С. 108–109.

дать носителями статичных или движущихся теней своей личной биографии, своего личного прошлого. Право на обретение статуса бессмертного визуального образа более не требует особых заслуг. Новейшая потусторонность демократична, это более не роскошь, а практическое средство для поддержания психологического комфорта. Остаться один на один с безальтернативной, неуправляемой, быстрой земной действительностью человеку страшно.

Человек в XX в. остро нуждается в иллюзиях потустороннего мира, но мира поддающегося моделированию и способного существовать «вечно», переходя с одних носителей на другие. Если человек побывал в интересной поездке или рассказывает знакомым о каком-либо значимом событии своей жизни, он наверняка услышит вопрос «А фотографии остались?» или «Видео у вас есть?» Отрицательный ответ вызовет сожаление, разочарование, недоумение. Получается, будто важного события или периода жизни не было. Человек позволил своему прошлому умереть, не позаботился о своем приобщении к вечности, т.е. не осуществил операции по сакрализации фрагментов бытия в своем сознании.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ СИЮМИНУТНОГО

Визуальная «картинка» живет в локализованном, герметичном пространстве, не в едином временном потоке с воспринимающим индивидом, а в локализованном временном измерении, – то ли в завершенном прошлом, то ли в замкнутом будущем. Это уже состоявшееся когда-то бытие. История, свершившаяся то ли в прошлом, то ли в предначертанном будущем, как бы уже состоявшемся в каком-то ином измерении.

Видеоизображение в сотовом телефоне, видеокамере, фотоаппарате, даже если оно фиксирует фрагменты сиюминутной действительности, – это мир, который располагается не здесь и не сейчас. Он только что пойман и запечатлен, – и потому принадлежит прошлому, пусть самому близкому и разомкнутому.

Множество компьютерных игр создают мир, который можно одновременно отнести и к прошлому, и к будущему, – но только не к настоящему, не к сиюминутному. А что такое компьютерная «картинка» реального материнского лона с движущимся эмбрионом, как не заглядывание с помощью ультразвуковой диагностики в столь значимую сиюминутность, что она автоматически превращается в символ будущего?

Человек XX в. ощутил всю прелесть обладания зримыми образами будущего и прошлого, которые стимулируют переживание умозрительного, виртуального бытия, конструируемого в сознании. Предлагаемый визуальный образ – как предлагаемая тема, отправная точка, импульс такого конструирования, по сути, есть индивидуальное мифотворчество.

В эпоху нарастающей атомизации общества и нарастающей свободы выбора готовых визуальных образов закономерно сосущест-

ование *большой мифологии*, моделируемой и транслируемой на весь мир гигантскими корпорациями или популярными творческими личностями, и *малой мифологии*, моделируемой приватными человеческими сообществами или сознанием отдельного человека (в котором могут превалировать черты массового мышления, но могут реализовываться сложные, причудливые симбиозы разных типов интеллектуально-эмоциональной активности).

На смену старинному альбому с фотографиями приходят веб-сайты, компьютерная графика, диски, на которых запечатлены вехи биографии, коллажи из личных фото и образов любимых героев, случайные, показавшиеся любопытными сценки из окружающей действительности, постановочные эпизоды из личной и деловой жизни и т.д. Благодаря техническому прогрессу тенденцией последнего времени становится свободное сочетание в едином образном сплаве отображений объективной реальности и сознательного искусственного моделирования образов, когда документальное и сочиняемое дополняют друг друга. Благодаря фотошопу внешность человека даже на фотографии для паспорта может быть легко откорректирована.

Грань между отображением достоверного бытия и виртуальной реальностью все сильнее размывается. Как отмечает Вирильо, «изображение в реальном времени первенствует над изображаемой вещью, время приобретает перевес над реальным пространством. Виртуальность приобретает первенство над актуальностью и тем самым ниспровергает само понятие реальности»⁶.

Возможности индивидуального, «кустарного» созидания и восприятия визуальной материи становятся все шире. Раньше визуальные материалы содержались на довольно объемных носителях. Теперь же наступила эпоха тотальной «карманности» и мобильности. Визуальная информация может быть порождена и храниться в коробочке сотового телефона, в крошечной фото- или видеокамере, ноутбуке, на тонких пластинах флешек или компакт-дисков. Их легко переносить и перевозить на любые расстояния. Технические приспособления обретают все большую миниатюрность и вездесущность. Наступит время, когда без фиксаторов визуального человек не только не отправится в поездку, но и не выйдет из дома в ближайший супермаркет.

Не случайно в XX в., параллельно с эпохой визуальности, расцвел жанр детектива. Ведь один из структурных мотивов детектива – воссоздание событий минувшей реальности с помощью всевозможных материальных деталей. Хороший следователь всегда пытается не просто механически искать преступника, но представить картину преступления и ситуацию, которая ему предшествовала. Детективный роман стремится сохранить прелесть архаического воссоздания минувшей реальности через посредство новых технологий, когда умный и проницательный человек, «работая» с видеокамерой, воссоздает ушедшие фрагменты бытия.

⁶ Вирильо П. Машина зрения. М., 2004. С. 114.

Мы вступили в эпоху тотального видеослежения за происходящим, и современный детектив отражает эту реальность, вводя в повествование мотив расшифровки видеоизображения, имеющего прямое или косвенное отношение к преступлению. Сыщик превращается в зрителя-интерпретатора, который часто имеет дело с визуальными оттисками прошлого, которое необходимо правильно понять, прочесть. В массовой культуре сыщик – символическая фигура искателя истины. Теперь этот искатель истины то и дело сталкивается с визуализированным – мифологизированным – прошлым, одновременно облегчающим и затрудняющим путь к истине. Данная ситуация в криминально-детективном жанре еще одно подтверждение того, как современный человек стремится не только отобразить, но и рационально смоделировать картину своего настоящего для восприятия в будущем.

Мы живем в эру заблаговременной самомифологизации.

Человечество словно заботится о параллельном создании мифологии, так сказать, на будущее, впрок. Типичным стало поведение современных туристов, которые не смотрят на исторические памятники и реальные красоты природы, но сразу глядят в экранчики цифровых фотоаппаратов или видеокамер, занимаясь формированием портфеля визуальных документов о быстротекущем настоящем. Люди едут в поездки для того, чтобы потом рассматривать зафиксированные техникой образы увиденного и вызывать некие рефлексии и воспоминания, ценность которых для них многократно превышает ценность непосредственного, сиюминутного, мимолетного и неуловимого впечатления от окружающей реальности. Реальность – лишь сырье для визуальной материи.

Человек словно торопит время и готов сразу озаботиться тем, чтобы настоящая сиюминутная реальность в идеализированном виде запечатлелась для будущего – т.е. сделалась *мифологизированным прошлым*. Это кажется парадоксальным лишь на первый взгляд. На самом деле такой комплекс визуального мифосозидания глубоко закономерен. XX век принес с собой не только идею массового комфорта, но и широкие возможности массового уничтожения. Две мировые войны, Хиросима и Нагасаки, история тоталитарных режимов, локальные войны и теракты, – это и многое другое демонстрирует человечеству набранную им инерцию насилия и деструкции. Человек XX в. слишком хорошо усвоил, как быстро физическое бытие может превратиться в небытие, как легко гибнет и разрушается потенциально доступная для взаимодействия физическая материя в посястороннем мире. Наконец, как быстро стирается память о прошлом.

Развитие науки и освоение космоса позволило человеку не только убедиться в собственной уникальности и мощном потенциале своих возможностей, но и в их относительности, в зависимости от глобальных космических процессов. Хрупкость своих великих достижений, зыбкость и непрочность существования земной цивилизации человечество не могло не ощутить, хотя бы на подсознатель-

ном уровне. Ответом на эту «обратную сторону титанизма» стало среди прочего наращивание возможностей визуального запечатления сиюминутной реальности и конструирования реальности воображаемой, виртуальной.

ПОГОНЯ ЗА АТМОСФЕРОЙ И КОМПЛЕКС ВТОРЖЕНИЯ

Приобщаясь к свойствам визуального, обыденные явления и предметы получают дополнительное измерение и как бы пути сообщения с сакральным. Показательно, что предметы XX в., обладающие лишь вещностью в традиционном смысле, стремятся производить иллюзии чистой визуальности, играть в визуальность. Бытовая техника «делает вид», что у нее тоже есть полноценные экраны, – и обзаводится похожими на экраны окошками, в которых видна жизнь визуальных форм. Вращается разноцветная одежда в иллюминаторе стиральной машины. Медленно плывет в круговом движении тарелка с едой в окне микроволновки. Струи воды вновь и вновь окатывают посуду, расставленную на полочках посудомоечной машины. Вода греется в электрическом чайнике, и мы видим, как под воздействием изменяющейся температуры меняется цвет прозрачной пластиковой стенки. В микроволновке, в стиральной машине, в чайнике – бытует какая-то своя, не доступная для прямого контакта «галактика».

Пластмассовая игрушка – такая же игрушка, какой была деревянная или тряпичная в прошлые столетия. Однако игрушка, упакованная в прозрачный пластик, – это уже подобие волшебной коробочки, некоего экранного пространства, где происходит какая-то своя жизнь, дистанцированная от жизни вокруг.

Манекен в модном платье – это просто большая наряженная кукла. Однако манекен в стеклянной прозрачной витрине – это загадочное существо, находящееся внутри доступного зрению и недоступного касанию пространства, которое стремится походить на экран. А если еще, вдобавок ко всему, в витрине имеются динамические элементы – кивающий Санта Клаус, виляющая хвостом собачка...

Широкое распространение обрели стеклянные полусферы, внутри которых размещаются либо модельки известных архитектурных сооружений, скульптур, либо персонажи сказок, а впрочем, все что угодно. При перевооружении внутри полусфер начинает идти искусственный снег или дождик из блесток. Эта вещь также симулирует динамику в замкнутой, но открытой глазу экранной реальности.

Все перечисленные объекты как будто стремятся походить на технику, через которую осуществляется визуальное восприятие иного мира. Его физическая недоступность автоматически рождает дополнительную энергию соблазна, усиливает притягательность и значимость зримых образов, доступных лишь для визуального (или аудиовизуального) восприятия, но не для тактильных переживаний.

XX век обнажил человека в прямом и переносном смысле, снял многие табу или ослабил силу запретов, связанных с физическим контактом и взаимодействием отдельных индивидов. Толкучки в метро мегаполисов, пляжный бум, упрощение вариантов нательного белья, демократизация общения, сексуальная революция, – эти и прочие явления образовали культ материально-физиологического потребления бытия. А заодно демифологизировали процесс тактильного взаимодействия человека с природным и предметным миром, классические образы человеческого тела и сексуальных отношений.

Однако чрезмерная доступность многих запретных ранее чувственных переживаний должна была породить новые виды табуирования и соблазна, чтобы сами радости материально-физиологического мира не утратили своей ценности и притягательности. Природа визуального идеально воплотила принцип фактической недоступности зримого материального мира, предлагаемого для восприятия и соблазняющего на нереализуемый контакт.

В визуальной культуре происходит как бы повторная мифологизация демифологизированного. В рекламе создаются новые мифы о взаимодействии человека с четырьмя стихиями и с моющими средствами, с магическими средствами продления молодости и обретения новой внешности. В кинематографе и на телевидении развивается мифология физических возможностей человеческого организма, красот природного мира и радостей, даруемых цивилизацией. Поведение суперменов, всегда стреляющих не целясь, легко вскакивающих на ноги после прыжка с десятого этажа, замедленная съемка волн, разбивающихся о скалы, сверхкрупные кадры экзотических насекомых, панорама большого города, вращение автомобильных колес, взятое сверхкрупным планом, – в наше сознание прочно вошли эти и многие другие образы, которые в реальности не существуют или же труднодоступны для обычного человеческого глаза. Однако именно эти образы составляют набор визуальных архетипов, без которых человек уже не представляет себе своей планеты, своей жизни и самого себя.

Появляется мифология истории, «картинки» которой теперь настолько выразительны и впечатляющи, что события далеких столетий и даже тысячелетий выглядят так, словно их отсняли скрытой камерой. (Однажды на лекции я показывала фильм «Опасные связи» Фрирза по роману Шодерло де Локло. Увидя в самом начале эффектные кадры облачения в пудренный парик, студенты автоматически спросили: «Это документальное кино?»)

Принцип визуального моделирования образной материи порождает и специфику эмоционального комплекса разочарованности от приобретения той или иной вожаденной вещи, от реального знакомства с «прототипами» визуальных образов, будь то интернетовский собеседник или ландшафт, увиденный в буклете еще до туристической поездки. Ведь каждый отдельный образ, как правило, является лишь частью некоего мифа, состоящего из большего числа «ингредиентов».

Мужчина средних лет покупает, вроде бы, те самые кроссовки, которые он видел в рекламном ролике и с которыми он связывал большие надежды. Думал, что будет в них бегать по утрам, ходить в фитнес-клуб, обретет подтянутую фигуру и станет производить выигрышное впечатление на женщин. В общем, примерно так и происходит. Человек бегаёт по утрам, ходит в фитнес-клуб, избавляется от лишних килограмм, даже начинает моложе выглядеть и даже обращает на себя внимание женщин. Однако он разочарован. Потому что в рекламном ролике обладатель кроссовок имел при этом вид хозяина жизни, законодателя моды и покорителя женских сердец, который получает от всего этого фантастическое наслаждение и излучает позитивную энергию.

А в реальности достижимо все – кроме градуса наслаждения, кроме радикальной перемены самоощущения и степени энергетического воздействия на окружающий мир. А ведь мужчина хотел именно этого. Но для этого надо, чтобы улыбка была такой же мужественной, глаза такими же уверенными, женщины такими же воздушными и удивленными, роса на утренней траве – такой же прозрачной и крупной, а служащие фитнес-клуба – такими же обходительными и внимательными, и чтобы вся жизнь происходила точно под такую же динамичную музыку, как в рекламном ролике. Но это невозможно. Мир, созданный в рекламном ролике, невоспроизводим. Он прекрасен и совершенен только тогда, когда виден в телеэкране. Он создан, чтобы соблазнять и всегда оставлять ощущение неудовлетворенности.

Женщина покупает шляпку, которая так прекрасно гармонирует с цветом ее глаз, овалом ее лица и покроем плаща. Однако женщина остается разочарована, потому что она купила шляпку совсем не за эти ее достоинства, а за то, что модель в глянцево-м журнале смотрит на мир как томная победительница. А мир буквально стелется у безупречно прекрасных ног этой дамы. А ветер так эффектно развеивает волосы, которые так «естественно» завиты и покрашены... А настроение на этой странице модного журнала такое романтическое... Можно купить по отдельности все элементы гардероба, представленные моделью на фотографии. Однако невозможно вместе с ними автоматически получить идеальную внешность и обзавестись атмосферой счастья и покоя, победы и гармонии.

Можно покупать материальные частицы красивой и интересной жизни, но невозможно заполучить ту самую атмосферу, которой стремятся достичь фотографы, дизайнеры, режиссеры, модели, актеры, занятые конструированием визуальных миров. Недостигаемая, неизвлекаемая из визуального поля атмосфера иной жизни, некоего идеального бытия, плод виртуального эстетизма, – вот истинный предмет мечтаний XX в. Мифологизация атмосферы бытия, отображаемого в образной материи, – излюбленный принцип визуальной культуры.

Неслучайно погоня за все более тонким и иллюзионистски впечатляющим воспроизведением и моделированием атмосферы пред-

шествовала и сопутствовала рождению кинематографа и, по сути, совпала с началом эры визуальности. Импрессионисты вышли на пленер и сделали главным предметом отображения саму воздушную среду. Предметы и тела в ней утратили самостоятельность отдельных объемов и готовы развеиваться, становясь «цветной пылью». Дерево и железо, кружево и трава, облака и море сделались примерно одной невесомой фактуры, не имеющей ничего общего с былой вещностью изображений. Принцип «часть вместо целого» подавил на некоторое время принцип замкнутой целостной композиции, вбирающей в себя целостность картины мира.

В психологическом театре и драматургии, в частности у Чехова и Станиславского, атмосферность стала неотъемлемым качеством создаваемого сценического бытия, критерием реалистической достоверности и силы эстетического воздействия. Атмосферность подразумевала слияние всех материальных компонентов зрелища в бесплотное эмоциональное целое, в зыбкую и динамичную материю душевных флюидов действующих лиц. Атмосфера возникала как некий энергетический обмен тел и предметов в общей мизансцене, в общем переживании действия на сцене и в зале. Культ атмосферы несколько отодвинул в тень ценность детерминизма и критического реализма, предоставив аудитории возможность не только видеть и постигать готовый образ сути бытия, но видеть и переживать сиюминутно возникающий, живущий и словно ощущающий самого себя образ этой сути. Потребность в атмосфере и атмосферности оказалась желанием сообщить именно эстетической реальности большую иллюзию жизненной убедительности, эмоциональной насыщенности, одухотворенности – по сравнению с окружающей действительностью.

Однажды открыв чудо атмосферности, содержащейся внутри целостной эстетической материи и переживаемой извне, посредством эмоционального подключения к ней воспринимающего субъекта, XX в. открыл и способы создания увлекающих, дурманящих образов, манящих в близкую, находящуюся в поле зрения потусторонность.

С этим связана и новая специфика восприятия мифологии в XX в.: в нем нет былого признания полной завершенности и замкнутости времени–пространства мифа, куда заведомо невозможно войти, а потому не приходит в голову об этом думать. С точки зрения традиционной мифологии абсурдно желать попасть в мир Итаки времен Одиссея – это нонсенс. А человек XX в. только и делает, что мечтает о подобных попаданиях, о взломах временных пластов, о личном погружении в виртуальный мир, в тот или иной сюжет, в тот или иной исторический пласт. Пристрастие и культивирование мифологической образности, мифологической сюжетности сосуществует с нежеланием современного человека смириться со спецификой мифологического хронотопа.

Миф в XX в. – то, что должно вызывать и вызывает желание человека «туда» войти, да еще каким-то чудом «там» запечатлеться.

Развитие космического туризма в последние годы – лишь один из крайних примеров подобного устремления в недоступное, но хорошо известное благодаря интерпретации визуальной культуры. Теперь, в начале XXI столетия очевидно, что вся визуальная культура второй половины XX в. непроизвольно работала именно на феномен космического туризма. Тиражи почтовых марок с Гагариным и прочими космонавтами и космическими кораблями, кадры, передаваемые по телевидению из космоса, снимки поверхности Луны, бум поисков иных цивилизаций в документальных телесериалах, наконец, гигантская база кинофантастики, зримо воплотившей самые причудливые образы космоса и бытия за пределами Земли и околоземного пространства. Космос так долго был доступен массовому сознанию как бесплотная далекая визуальность, что у людей стало нарастать желание все-таки преодолеть невозможное и погрузиться в космический миф.

Для менее притязательных любителей контактов с мифологическим существуют обширные возможности инкрустации визуального образа своего «я» в любой визуальный контекст на личном компьютере. Пользуется большим спросом визуальное самозапечатление в компаниях с эстрадными артистами, кинозвездами и прочими знаменитостями, в различных трехмерных декорациях и рядом с пластическими формами, воплощающими всевозможные природные и культурные мифы – тут и доисторические папоротники с динозаврами, и построенные модели архитектурных памятников, и костюмированные «живые фигуры», изображающие популярных персонажей или исторических персон, от Человека Паука до Петра I, от ангелов до Микки Мауса. Визуальное возвращается в лоно традиционной зрелищности, чтобы тут же ринуться в родную стихию, втянув в нее и реалии зрелища как сырье для моделирования визуальных образов.

Визуальное делает петлю и на автопилоте несет всех желающих в невозможное и несуществующее – в чем так нуждается современный человек, утомленный рационализмом, прагматикой и скепсисом.

Е.Н. Шапинская

ФУТБОЛ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

ФУТБОЛ КАК ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО

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, т.е. приобрел и социальное значение. В данной статье мы предпримем попытку проанализировать различные аспекты футбола, как историю, так и его современное состояние как части популярной культуры и дать ответ на вопрос о причинах невероятной популярности футбола в значительной части современного мира.

Футбол – это игра. Вряд ли кто-то станет спорить с этим. Но в чем смысл этой игры для играющих и для наблюдателей, вовлеченных в нее на высочайшем эмоциональном уровне переживания? Известный исследователь культуры игры Й. Хёйзинга определяет игру как «содержательную функцию со многими гранями смысла» и утверждает, что «всякая игра что-то значит»¹. Значимость игры подчеркивает и антрополог К. Гирц. Руководствуясь его теорией, исследуя футбол с культурологической точки зрения, интересоваться следует не только его онтологическим статусом. Он такой же, как у всех явлений нашего мира. Интересоваться следует его значением: что именно – гнев, высокомерие, гордость – выражается в нем и с его помощью². Исследуя футбол, мы попытаемся дать его интерпретацию как социокультурного феномена и, таким образом, проникнуть в его суть. «Хорошая интерпретация, – утверждает К. Гирц, – погружает нас в самый центр того, что она интерпретирует»³. Хёйзинга, известный своей игровой интерпретацией культуры, утверждает:

В игре мы имеем дело с безусловно узнаваемой для каждого, абсолютно первичной жизненной категорией, некой тотальностью, если вообще существует что-нибудь, заслуживающее этого имени. Мы должны понять и оценить игру только в ее целостности⁴.

Эта целостность в случае футбола составляет некое сложное пространство, в центре которого находится футбольное поле, на

1 Хёйзинга Й. Homo Ludens. М., 1992. С. 10.

2 См.: Гирц К. Интерпретация культуры. М., 2004. С. 17.

3 Там же.

4 Хёйзинга Й. Указ. соч. С. 12.

котором, собственно, происходит игра. Вторая часть этой целостности – болельщики на стадионе, которые являются активной частью игры и представляют собой активно действующее и сплоченное образование, хотя и носящее временный характер. И, наконец, самый широкий слой этого пространства тотальности – медиааудитория, которая присутствует на игре виртуально, но это не уменьшает эмоционального накала перед экраном телевизора. Мы намеренно выпускаем из этого пространства тотальности фанатов, чья деятельность, чаще всего носящая характер насилия, проходит за пределами стадиона, причем футбол становится в этом случае лишь поводом для различных субкультурных или контркультурных проявлений. Об этой части футбольного (вернее, околофутбольного) пространства, мы будем говорить отдельно.

Итак, мы имеем своего рода симбиоз играющих и наблюдателей, максимально вовлеченных в игровое действие. Перефразируя К. Гирца, мы могли бы сказать, что в футболе болельщик и игрок, добро и зло, «Я» и «Оно», творческая сила возбужденной маскулинности и разрушительная сила отпущенной на волю животности, сливаются в драме страсти, переживания, ненависти, насилия, счастья и экстаза. И вся эта драма окружена целым сводом тщательно разработанных правил⁵. Эти правила, разрабатывающиеся в течение многих лет, придают игре в футбол характер ритуала, а за их тщательным выполнением следит судья – одна из ключевых фигур матча. Его можно сравнить с царем, с жрецом или с полицейским – он воплощает в себе черты всех их, это под его твердым руководством страсть боя находит выражение в институционально приемлемых формах. Такая форма ритуала, как и всякого древнего ритуала (а футбол, как мы увидим, уходит корнями в древность) окружена легендами, и недаром слово «легендарный» очень часто применяется по отношению к матчам, командам, футболистам, забитым ими голам. В качестве примера можно привести вышедшую недавно книгу «Как убивали "Спартак"»⁶, где низведение с пьедестала команды рассматривается как развенчивание легенды:

Легенду о «Спартаке» жестоко и изощренно убивали, да и сейчас жизнь в ней еле теплится. Но за этой легендой – такая история и такая гордость, что до конца замарать ее не удастся никому и никогда.

Автор – известный спортивный журналист – верит в живучесть легенды:

Спартаковский дух жив... иначе не остался бы «Спартак», несмотря на все свои беды, самой популярной командой страны. Иначе не жили бы люди в лос-анджелесах и сиднеях – не своей собственной жизнью, а жизнью «Спартака». Иначе не перечитывали бы тысячи людей более чем 800-страничную энциклопедию клуба как Библию⁷.

⁵ См.: Гирц К. Указ. соч. С. 485.

⁶ Рабинер И. Как убивали «Спартак». М., 2006.

⁷ Там же. С. 456.

МИФОЛОГИЯ ФУТБОЛА

Футбол, как и всякий ритуал, сопряжен с мифологией, которая связана с прошлым этой игры, но и постоянно порождается, изменения в футболе ведут к созданию все новых мифов. Понятие мифа имеет в современной культуре самые разные толкования, начиная от лосевской трактовки мифа как фундаментальной реальности и кончая популярным уравниванием мифа с легендой, вымыслом, с тем, что противоположно истине. Все эти интерпретации мифа применимы к футболу, поскольку, с одной стороны, он является реальностью, но реальностью иной, чем «конкретная» реальность повседневности, с другой, о футболе существует масса мифов, некоторые из которых мы приведем ниже, которым противостоит эмпирически проверяемая «истина». Во время формирования современного футбола в Англии элитные круги общества считали футбольное поле местом, где возрождаются идеалы. Поведение игрока должно было быть полным благородства и выдержки. Воспитательный характер был поставлен во главу угла. Футбол должен был стать мерилом морального поведения и закалки характера, духа солидарности, воли и мужества. Надеялись, что зрители будут следовать этим добродетелям, наблюдая за поведением игроков. Акцент делался на британском принципе *fair play* – стремление повлиять на молодежь, претворить ценности спорта в повседневную жизнь – спорт и жизнь должны были быть единым целым.

Но прошло время, и принцип *fair play* превратился в миф и вышел за пределы спортивных кругов. Реальность же футбола была другая – он развивался в контексте возрастающей коммерциализации культуры. Увеличение ставок отодвинуло на второй план первоначальный дух игры. Невольно напрашиваются сравнения с иными эпохами и динамическими процессами в их культуре. Футбол можно рассматривать как сражение команд воинов, но в эпоху массовой культуры и индустриального общества «воины» становятся «наемниками» – это уже не люди героической эпохи, подобные героям «Илиады» с их культом воинской славы, а скорее наемники эпохи архаики, коих столь ярко живописал Архилох⁸. Труд начинает заменять игру. В современном мире миф о великих игроках, карьера которых началась игрой тряпочным мячом на пустырях, больше не работает. Став профессией для одних и серьезным занятием для других, футбол превратился в предмет изучения в школах, спортивных секциях и т.д. Это не означает, что вокруг футбола не возникает новой мифологии. Миф создает некоторую новую фантастическую «высшую реальность, которая парадоксальным образом воспринимается носителями соответствующей мифологической традиции

⁸ См.: Архилох: *Носит теперь горделиво сапек мой щит безупречный // Волей-неволей его бросить пришлось мне в кустах// Сам я кончины зато избежал. И пускай пропадает// Щит мой. Новый не хуже ничуть снова могу я добыть* (Античная литература. Греция. Антология. М., 1989. С. 104).

как первоисточник и идеальный прообраз. Более того, любое магическое средство в такой системе является отсылкой и способом возвращения в эту реальность, в «первоначала», когда начинался мир и создавались его установления. В этой реальности действуют персонажи, представляющие собой идеальную модель человеческого поведения. Только подражая им, идентифицируя себя с ними, человек может войти в эту изначальную реальность. Приведем лишь несколько из распространенных футбольных мифов.

1. *Миф*: Футбол – здоровый вид спорта.

Правда: Футбол вредит здоровью. Ученые университета Лейстер в Англии доказали, что опасность травмы у футбольных профессионалов в среднем составляет около 12% за матч, что в 1000 раз выше, чем аналогичная опасность в промышленности. Каждый третий игрок получает в течение сезона настолько серьезную травму, что он должен уйти с поля или сделать перерыв в игре. В среднем 1,3 раза за сезон профессиональный футболист получает настолько серьезные повреждения, что он вынужден пропускать несколько матчей подряд.

5. *Миф*: Пенальти – это легкий вид игры для хорошего игрока.

Правда: Пенальти – это сложный элемент игры даже для хороших игроков. Бразильский «король» футбола Пеле называл пенальти «самым трусливым способом для того, чтобы забивать голы», но, может быть, это был только предлог, чтобы уйти от волнующего процесса исполнения такого удара. История знает случаи, когда забить гол с пенальти не смогли даже гениальные футболисты...

7. *Миф*: Матч длится 90 минут.

Правда: Матч длится дольше. Но вообще он короче. На самом деле «брутто» игрового времени почти всегда больше 90 минут. Так было еще до того, как ФИФА установила перед чемпионатом мира 1998 г. правило, по которому стало необходимо указывать количество добавленных арбитром минут. Из-за игровых пауз, связанных с травмами игроков, моментов, когда забиваются голы и других остановок, один тайм длится обычно 46–49 минут, соответственно, весь матч длится около 92–98 минут.

8. *Миф*: Мяч круглый.

Правда: Возможно, но только не в футболе. В идеале мяч, конечно же, можно считать круглым... Геометрическая форма мяча бывает круглой только в состоянии его покоя. Если по нему бьют, в чем и заключается смысл футбола, она, естественно, тут же изменяется. Как показывают фотографии и замедленные повторы, изменения эти весьма драматичны. Благодаря своим эластичным свойствам наполненный газом мяч возвращается в первоначальное состояние так же быстро, при этом использует полученную энергию для того, чтобы изменить характер движения. Таким образом, становится понятно, что именно из-за того, что мяч не полностью круглый, он приобретает особую динамику. А значит, футбол существует потому, что мяч не всегда круглый. Футбольный мяч имеет своеобразную «душу» и на некоторое время может даже противостоять земному притяжению. Как все круглое, футбольный мяч

символизирует неопределенность, удачу и будущее. А первый из этих трех пунктов как нельзя лучше характеризует футбол.

9. *Миф*: Хорошие футболисты становятся хорошими тренерами.

Правда: Футболисты похуже иногда становятся еще лучшими тренерами. Начиная с итальянца Арриго Сакки, который сделал «Милан» в период с 1981 по 1991 г. лучшей командой Европы, поступают о том, что хороший тренер обязательно должен был быть хорошим игроком, забыт... Отметим при этом, что далеко не все плохие футболисты способны стать хорошими тренерами⁹.

Это только некоторые из современных мифов, возникающих вокруг футбола, но ритуалы и легенды, связанные с этим спортивным состязанием, уходят в далекое прошлое и имеют универсальное значение. Этот универсализм и архаичность подмечал И. Хэйзинга:

Главные формы спортивных состязаний по самой своей природе существуют очень давно и почти не меняются. Наряду с «неорганизованными» формами (бег, гребля, плавание) существуют и такие формы, которые сами собой развиваются в органические игры с системой правил. Особенно это относится к играм в мяч¹⁰.

Хэйзинга отмечает динамику этих игр, переход от случайных развлечений к твердо организованной системе клубов и соревнований, причем групповые игры наиболее жестко структурированы с точки зрения системы правил:

Это древний как мир процесс – деревня меряется силой с деревней, школа играет против школы, один район города против другого. Прежде всего, это большие игры в мяч, которые требуют натренированной сыгранности постоянных команд, и именно отсюда вырастает современный спорт¹¹.

Находя истоки современного спорта в древних ритуалах, Хэйзинга, тем не менее, проводит четкую грань между спортивными состязаниями далекого прошлого и современной ему (мы имеем в виду 1930-е годы) спортивной деятельностью:

В архаических культурах состязания были частью ритуальных празднеств. Они были необходимы как священные и освящающие действия. В современном спорте эта связь с культом полностью утрачена. Он стал совершенно светским и не имеет никакой органической связи со структурой общества <...> соревнования между странами не в состоянии поднять спорт до активной силы, создающей стиль и культуру. Несмотря на все свое значение для участников и зрителей, он остается бесплодной функцией, в которой древний игровой фактор уже успел отмереть¹².

Возможно, в эпоху, когда писал Хэйзинга, у него были основания говорить о некоторой деградации спортивной игры как ри-

⁹ См.: http://www.rusfootball.info/2006/05/06/futbolnaja_mifologija.html.

¹⁰ Хэйзинга Й. Указ. соч. С. 222.

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 223.

туального действия, как и о его асоциальности, но динамические процессы в культуре и обществе, изменившие их характер в период перехода к постиндустриальному обществу, постмодернистской культуры и мощного вторжения популярной медиатизированной культуры во все области жизненного пространства можно говорить о двух процессах, непосредственно связанными с футболом.

Во-первых, это новая волна мифологизации с ее культом звезд и обилием мифов популярной культуры (о некоторых футбольных мифах мы уже говорили выше). Игра в современном обществе обретает новые смыслы, вполне согласуясь с обобщениями Хёйзинги относительно игры, которая, «когда она что-то означает или что-то знаменует, находит место в сфере праздника и культа, в сфере священного»¹³. В массовом десакрализованном обществе футбол становится новым культом, праздником и выходом из рутины повседневной жизни.

Во-вторых, футбол теснейшим образом связан с общественными структурами. Кроме того, что он служит «социальным цементом», вырабатывает чувство групповой идентичности, футбол является непосредственным фактором социальной стратификации, будучи основой для формирования определенных субкультур. По мнению французского исследователя К. Бромбергера, феномен футбола включает в себе не только непосредственный интерес в исходе матча, но и то, что «на поле разыгрывается глубоко значимая игра, которая усиливает и демонстрирует фундаментальные ценности современной жизни»¹⁴.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ФУТБОЛА

Как мы уже говорили, ритуализация этого действия, превращение стихийной борьбы в «игру по правилам» происходила постепенно. Поскольку человек всегда любил играть, прообраз футбола мы находим в Древней Греции, Риме (знаменитый «Гарпастум»), в Древнем Китае, Японии. Жестокость, с которой проходили игры, была прообразом войны. В Англии, которая считается родиной современного футбола, с XII в. существовала традиция проведения игры между юношами соседних деревень в масленичный вторник. Количество игроков не ограничивалось, мяч пинали ногами. Вражда между селениями приводила к увечьям и даже смерти. Роль мяча была символической – игра представляла узаконенную возможность свести старые счеты¹⁵. Из-за присущему футболу насилия он неоднократно запрещался властями. Недаром Т. Элиот в романе «Правитель» назвал футбол игрой, которая будит в людях зверскую

¹³ Хёйзинга Й. Указ. соч. С. 19.

¹⁴ Bromberger C. Football as World-View and as Ritual // French Cultural Studies, 1995, № 6. P. 294.

¹⁵ См.: Валь А. История футбола. М., 2003.

ярость и страсть к разрушению и которая недостойна ничего большего как быть забытой вовек. Футбол не был забыт, но окружающий его ореол насилия не исчез, найдя самое яркое выражение в ярости фанатов, о чем мы будем говорить ниже. Для придания футболу более цивилизованных форм, для предотвращения драк начал осуществляться надзор, что привело в середине XVIII в. к созданию правил, регламентирующих количество игроков, разметку поля, положение и размер ворот.

Важным этапом в становлении футбола как «респектабельной» игры было введение его в учебных заведениях. Через групповое действие дети богатых родителей приобщались к коллективизму. С 1717 г. стал действовать так называемый Итонский ритуал, предполагавший игру на узком поле осенью. В 1823 г. произошло еще одно знаменательное событие – отделение футбола от регби. И, наконец, в 1846 г. были написаны самые старые правила игры.

Середина XIX в. – время появления нового футбола, который оформляется ко второй половине XX в. В расчет принимается только результат – это догма руководителей и игроков. Во время наступательных действий игроки середины поля и даже защитники превращаются в нападающих. Команда в полном составе готова участвовать как в защите, так и в нападении. Этот «тотальный футбол» был впервые применен командой «Аякс» из Амстердама. На место «узких специалистов» приходят игроки-универсалы.

Но при всей кодификации футбол не теряет старого боевого духа. В нем возрождается старое соперничество между деревнями, а матчи служат поводом для утоления древней и часто неразумной ненависти или для решения вопросов превосходства. Встречи на поле способны разбудить столь сильные чувства, что властям приходится принимать меры безопасности. Страсти достигают высшей степени, когда соперничество подогревается социальным и культурным противостоянием (к примеру, игры между клубами одного города – «Милан» и «Интер» в Милане). Можно также сказать об отождествлении южноамериканцев со своими сборными, что вызывает небывалый и повсеместный накал страстей в этих странах.

ЗВЕЗДЫ ФУТБОЛА

Так же как в битвах, есть свои герои, в футбольных сражениях есть свои «великие». Механизм превращения спортсмена в звезду во многом соответствует «производству» звезд политики или индустрии развлечений. Если смотреть с профессиональной точки зрения, можно говорить об определенных формулах, по которым подсчитывается значимость того или иного игрока. Англичанин Альф Рамсей вывел тройную формулу скорости игрока: скорость работы с мячом, физическая скорость и скорость мышления на поле. Но в качестве продуктов популярной культуры футбольные звезды представляют собой мифические культовые фигуры. С этой точки зрения вполне символичен союз Дэвида Бэхема и Виктории Адамс –

звезд футбола и шоу-бизнеса. Недаром такой ажиотаж в медиа вызвала поездка команды «Спартак» на метро (чтобы не опоздать на матч с «Интером»), когда произошло смешение звезд с толпой обычных людей, которым трудно было воспринять такое снисхождение их героев на уровень московской подземки.

Система звезд необходима для поддержания статуса «большого спектакля». Т. Адорно в своей работе «Пересматривая культурную индустрию» (1975) пишет:

Идеология культурной индустрии прежде всего использует систему звезд, которая заимствована у индивидуального искусства и его коммерческой эксплуатации. Это индустриализация в социологическом смысле, в инкорпорации индивидуальных форм организации даже туда, где ничего не производится¹⁶.

Громадная роль в создании культа футбольных звезд принадлежит массмедиа. В 1960-е годы Кубку европейских чемпионов, будущей Лиге чемпионов, удастся держать в напряжении любителей футбола в Европе благодаря телевидению. Известность великих игроков переходит все границы. Появляются многочисленные футбольные журналы, среди которых можно назвать «Total Football», посвященный исключительно футбольным звездам, как известным, так и начинающим.

Несомненно, звезда должна отвечать определенным требованиям – нужно быть готовым ответить на любой «физический вызов», говорят тренеры, которые заставляют игроков выигрывать все дуэли, даже прибегая к грубым приемам. Величины ставок требуют победы любой ценой. Но в то же время игра должна оставаться зрелищной, отвечать требованиям индустрии развлечений, удовлетворять болельщиков. Что же происходит в сердцевине игры, на футбольном поле?

ПРОСТРАНСТВО ПОЛЯ

Вот как описывает действие, происходящее на поле, человек, принимавший в нем непосредственное участие. Мы можем отметить, что «изнутри» это пространство выглядит и ощущается совершенно иначе, чем в том виде, в каком оно предстает перед болельщиками (как и любой спектакль):

Вы будете поражены обилием звуков настоящей сечи (снова мы сталкиваемся со сравнением с сражением. – *Е.Ш.*), хрипами упавших на траву от ударов по голени, проклятиями за незабитый гол или плохой пас¹⁷.

Автор утверждает, что когда играешь, то это лишь кажется, что видишь только происходящее на поле. На самом деле футболист устроен так, что он и слышит, и видит почти каждого болельщика вся-

¹⁶ Adorno T. Cultural Industry Reconsidered // Culture and Society. Cambridge, 1995. P. 277.

¹⁷ Idem. P. 5.

кими видами зрения – боковым, периферийным и т.д. Все, что происходит в самой игре, происходит в рамках прямоугольника 110 × 60 м.

Когда-то, говорят, играли просто с мячом, отбирая его друг у друга, но потом подняли глаза к небу, поняли, что если жизнь ограничена, то и поле должно быть ограниченным. Нарисовали прямоугольник и поставили в ворота человека, который обладает единственной привилегией – брать мяч руками, прерывать ход игры – вратаря <...> тот, кто забивает гол, – он взрывает пространство, он поднимает стадион на ноги, он не просто мячом пересекает линию запредельного, он прорывается в другое пространство, где ему соперник – Творец¹⁸.

Для игрока велико искушение «забить и нарушить линию разделения между высоким и низким, между бытовым и божественным, заставить людей дрогнуть и ликовать именно из-за тебя. Вот почему многие великие игроки – великие страдальцы, их жизнь – это жертва Творцу за уровень Творца»¹⁹. В реальности век футболиста недолог, и немногим из них удастся сохранить «гламурность» или хотя бы остаться в профессии в каком-либо ином качестве (вспомним миф о тренерах). Футбольная слава, как и слава многих звезд шоу-бизнеса, недолговечна, и мало кому удастся адаптироваться к жизни вне игры.

ПРОСТРАНСТВО СТАДИОНА. БОЛЕЛЬЩИКИ

Возвращаясь к нашему делению тотальности футбола на три пространства, можно сказать, что социализирующий аспект принадлежит ко второму пространству, пространству публики. Болельщики на стадионе представляют второе выделенное нами пространство футбола как тотальности. Часто футбольный фанатизм ассоциируется с насилием на трибунах и вокруг стадиона, что является одной из проблем современного футбола. Наиболее яркими примерами являются Латинская Америка 1950-х годов, Великобритания 1970-х²⁰, потом хулиганство переходит на континент. Для тех, кто регулярно посещает футбольные матчи и «соучаствует» в них, футбол – это, прежде всего, выход из обыденности. Недаром Й. Хёйзинга писал о том, что игра не есть «обыденная» жизнь и жизнь как таковая. Она скорее выход из рамок этой жизни во временную сферу деятельности, имеющую собственную направленность. Что же такое футбол? Ответ на этот вопрос пытается дать А. Ткаченко, сам прошедший путь игрока, а затем попытавшийся осмыслить существование в пространстве футбола:

Футбол – не война. Я даже не знаю, что. Игра? Да нет, больше. Жизнь? Да нет, меньше. Но почему же здесь все на тонкой грани жизни и смерти?²¹

¹⁸ Idem. P. 195.

¹⁹ Idem. P. 196.

²⁰ О футбольных фанатах в Великобритании. См.: *Кинг Дж.* Фабрика футбола. М., 2005.

²¹ *Ткаченко А.* Футбол. М., 2001. С. 41

Значимость игры для болельщиков связана со специфической структурой этой группы людей. К. Гирц ссылается на Э. Гоффмана²², определяющего ее как то, что недостаточно организовано, чтобы именовать его группой (отдельные группы организованы, но это не относится ко всему пространству стадиона), и недостаточно бесструктурна, чтобы именовать ее «толпой». Гоффман обозначает это как «сфокусированное собрание», т.е. круг людей, увлеченных некоторым общим действием и относящихся друг к другу исходя из обстоятельств этого действия. Такие собрания сходятся и расходятся. Деятельность, которая их объединяет дискретна (проходит от матча к матчу). Форма такого собрания определяется ситуацией, которая его порождает, платформой, на которой оно стоит, но все же это форма, и притом вполне определенная²³.

В начале статьи мы говорили о значимости игры для человека. Что же делает футбол? В чем смысл забитого гола для болельщиков? Они никоим образом не влияют на ход их жизни (кроме тех случаев, когда делаются большие ставки). Тем не менее, победа или поражение «своей» команды весьма значимо для болельщика:

Люди аллегорически унижают друг друга и аллегорически терпят унижение друг от друга. <...> Но в действительности ничей статус не меняется. <...> Все, что вы можете – это получать удовольствие и наслаждаться или страдать и проявлять стойкость.

Футбол «реален» только для футболистов и фанатов-экстремалов, которые физически подтверждают свою приверженность любимой команде. Он делает то же самое, что с другими людьми, обладающими другим темпераментом и вкусом, делают «Король Лир» или «Преступление и наказание», поднимая те же темы – мужественности, ярости, гордости, утраты, удачи – и организуя их в некую завершенную структуру. Взволновывающее качество игры возникает, по мнению Гирца, из соединения трех ее свойств: непосредственной драматической формы, метафорического содержания и социального контекста²⁴. «Каждый поединок – это мир в себе, отдельный взрыв формы». Это гарантированный выход из рутины в пространство игры, сражения, страсти, и каждый раз все повторяется как дискретное событие, но не становится новой рутинной именно благодаря этой дискретности и непредсказуемости каждой игры. «Любая выразительная форма живет только в своем собственном настоящем, но в данном случае это настоящее разделено на серию всплесков»²⁵.

«Сфокусированное собрание» болельщиков на стадионе составляет социальный контекст футбольного матча, причем он весьма неоднороден, от уважаемых любителей игры, приходящих нередко на стадион целыми семьями (чему автор сам был свидетелем,

²² Hoffman I. Encounters. Indianapolis, 1961.

²³ См.: Гирц К. Указ. соч. С. 486.

²⁴ Там же. С. 503–504.

²⁵ Там же. С. 505.

в особенности на престижных международных матчах) до представителей фанатских молодежных субкультур, несущих в себе взрывоопасный импульс.

Несмотря на неоднородность состава болельщиков, наиболее манифестными продолжают оставаться молодежные группировки, носящие субкультурный характер. Их групповая идентификация настолько ярко выражена, а возраст «молодежи» охватывает настолько широкий круг людей, имеющих различные потребности и запросы, что вряд ли возможно говорить о какой-то единой молодежной субкультуре – даже тинейджеры формируют субкультурные образования по совершенно разным основаниям. И среди фанатов можно выделить различные страты, объединенные общим центром – футболом – который «иррадирует» различные смыслы в различных группах молодежи. С 1980-х годов различные субкультурные образования начинают привлекать все большее внимание антропологов, культурологов, социологов. Многие исследователи считают, что молодежная субкультура – характеристика целого поколения, что существует некоторое субкультурное «ядро», присущее всему молодому поколению. На наш взгляд, такая точка зрения страдает некоторой схематичностью и не учитывает не только стилевого многообразия субкультур, но и сложностей системы культурной стратификации, делающей понятие «молодежь» весьма абстрактным теоретическим конструктом. Так, «романтические» субкультуры позволяют избежать повседневной рутины и создать собственный фантазийный мир с соответствующей стилевой атрибутикой. Одной из наиболее распространенных типов субкультур являются «фанаты», будь то спортивные болельщики или фанаты идолов поп-культуры – они разделяют многие характеристики.

Спортивные фанаты составляют одно из наиболее многочисленных субкультурных образований, причем оно не ограничивается участниками, которые могут быть причислены к «молодежи». Тем не менее экстремальные проявления этой субкультуры свойственны именно молодежи, в то время как «взрослые» ограничиваются ролью болельщиков у экранов телевизора или посетителей матчей, соблюдающие установленные нормы поведения. Первое место среди спортивных фанатов принадлежит, конечно, футбольным болельщикам. Матч для фанатов – не столько включенность в происходящее ритуально-игровое действо, сколько возможность эмоциональной разрядки, которая нередко принимает криминальные формы. В то же время футбольные фанаты имеют ярко выраженную стилевую специфику (многочисленная атрибутика, связанная с командой, за которую они болеют, поведение на стадионе и т.д.). «Поведению, – считает К. Гирц, – безусловно следует уделять внимание и довольно пристальное, потому что именно в поведении – или, точнее, в социальном действии, проявляются, артикулируются культурные формы»²⁶. Футбольные фанаты представляют

²⁶ См.: Гирц К. Указ. соч. С. 486.

собой сложное по организации сообщество, имеют своих вожаков, свою символику, свои способы коммуникации и межгруппового взаимодействия. Наиболее экстремальную часть фанатов, склонных к насилию, часто называют «футбольными хулиганами», хотя для многих чуждых субкультурных тонкостей людей эти два понятия являются синонимами. Джон Кинг, тщательно изучивший все стороны футбольного фанатизма и хулиганства в Великобритании, стране, где они возникли и получили наибольшую известность, пытается понять смысл этого явления:

Что написать о футбольных хулиганах? Насилие вокруг футбола то затухает, то разгорается с новой силой. Они ведут себя одинаково, носят одинаковую одежду, говорят одинаково. В массе своей, как и солдаты, они анонимны. Кто, кроме официальных силовых служб государства, может вывести своих людей в нужное время, в нужный час, в нужное место?

Слышны голоса, что перед нами образец нового вида спорта, развивающаяся современная культура, новая религия или новый наркотик. Предположений много²⁷.

ФУТБОЛ, ПОПУЛЯРНАЯ КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНАЯ ИНДУСТРИЯ. «ВЫБИРАЯ ПЕПСИ, ТЫ ВНОСИШЬ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ РОССИЙСКОГО ФУТБОЛА!»

Широкая коммерциализация футбола связана с 1870-ми годами – периодом демократических перемен в европейском обществе. Начинается проникновение денег в футбол в форме премиальных или платы за переход игрока. Ранний континентальный футбол был элитным занятием, отражающим стремление к современному и аристократическому стилю жизни. Это соответствовало общему толкованию идеи, что спорт соответствует формированию более здоровой молодежи и способствовало подъему спортивного ассоциативного движения. К 1870-м годам футбол, являясь как бы предшественником глобализации, начинает распространяться по всему миру. Хотя он долго остается занятием буржуазным, к началу XX в. возникают команды в народных кварталах, которые играют вне правил федерации («дикие» команды). Постепенно различие между классами на футбольном поле ликвидируется.

В начале XX в. футбол уже не ограничен учебными заведениями, он превращается в самое популярное народное зрелище, распространенное в рабочей среде, чему во многом способствует публикация результатов в сотнях газет (которые поступают в продажу буквально через 30 минут после окончания матча). Притягательная сила футбола базируется на разнообразии игры. Его распространение также связано с достижениями индустриального общества, в частности с развитием сети железных дорог. Там, где есть вокзал,

²⁷ Кинг Дж. Указ. соч. С. 424.

появляется футбольное поле, а также и возможность для болельщиков посещать выездные матчи.

Вопреки часто бытующему мнению (высказанному, кстати, и Хэйзингой), футбол теснейшим образом связан с проблемами массового общества и является неотъемлемой частью популярной культуры. В современной коммерческой культуре футбол является одним из пространств, куда проникают крупные экономические интересы, где сталкиваются идеологии и где переплетаются интересы национальной и международной политики. Футбол – это отражение проблем нашего времени и нашей культуры. В его развитии прослеживается динамика развития массового общества. Так, в эпоху интенсивной индустриализации (1880-е гг.) Англию (а за ней и другие страны) охватила настоящая футболомания. Это не было упущено предприимчивыми бизнесменами. Процветали фирмы, производящие футбольную экипировку. Не были забыты и болельщики – для них начали выпускать сувениры, а один из крупнейших в Англии производителей спиртных напитков предложил любителям футбола специальный сорт ликера, с помощью которого можно было согреться, следя с трибуны стадиона за игрой.

Социальная иерархия, насаждаемая руководством клубов, соответствовала структуре человеческого общества. Так, до 1920-х годов учителя занимают достойное место в обществе, но затем они отступают на второстепенные позиции, и с 1930-х годов власть над футболом больших городов переходит в руки промышленников и крупных торговцев. У руля ведущих европейских клубов стоят крупные магнаты или многонациональные корпорации (к примеру, «Фиат» в туринском «Ювентус»). Соответственно, меняется и характер игры, который все более попадает под стандарты рыночной экономики и общества потребления. В 1938 г., время расцвета «культурной индустрии» (термин Т. Адорно), Й. Хэйзинга писал:

Поведение профессионала уже не есть истинно игровое поведение, спонтанности и беспечности у него уже не бывает. В современном обществе спорт мало-помалу удаляется из игровой сферы и становится элементом *sui generis*, уже не игрой, но и не серьезным. В нынешней общественной жизни спорт занимает место в стороне от собственно культурного процесса, который разворачивается вне его пределов²⁸.

Как мы уже указывали раньше, в современной популярной культуре с ее любовью к ритуалу и обилием мифов, с последним утверждением Хэйзинги трудно согласиться, но бесспорным является интеграция футбола в общий спектакль современной популярной культуры, инсценированный культуриндустрией. По мнению Хэйзинги, существует громадная пропасть между древними играми, носящими священный характер, и современным коммерческим спортом. Конкуренция, носящая коммерческий характер, возникает, когда торговля начинает создавать сферы влияния, внутри кото-

²⁸ Хэйзинга Й. Указ. соч. С. 222.

рых каждый стремится превзойти другого. Таким образом, происходит обращение процесса – игра вновь становится серьезным.

В футболе, как и во всей популярной культуре в целом, весьма выражены процессы глобализации. Сейчас уже не найдешь команды, где ключевые роли не завоеваны игроками из этнических сообществ, отличных от основной национальности. Вначале, в эпоху «футбольного патриотизма», когда команда идентифицировалась с честью своей страны, это вызывало шквал недовольства. Но затем «купля» и «продажа» игроков стали частью общей игры, а команды приобретали все более интернациональный характер. В России эти процессы проходили медленнее, чем в западных странах. «Наше мышление и нравственное сознание в этом вопросе отстает от цивилизованного уровня, – пишет А. Ткаченко в 2001 г., – мы до сих пор не чемпионы мира и Европы и долго еще не будем ими»²⁹. Сейчас эта ситуация быстро меняется, но мы продолжаем отставать – не в технике и в тактике, а в мышлении и моральных приоритетах. Предубеждение по отношению к «засилью» иностранных игроков в футбольных командах основано всего лишь на стереотипе советского времени о превосходстве отечественного футбола. «И ирландцам, и голландцам прямо в сетку с высоты залетали мячи», – пелось в футбольной песне советского времени. В реальности смешение национальностей в футболе приносит другой, чрезвычайно новый класс игроков и качество игры.

Футбол в эпоху массового общества, не теряя своей игровой, эмоциональной, ритуальной составляющей, становится полноценным продуктом культурной индустрии. Если мы обратимся к блестящему анализу этого феномена, сделанному Т. Адорно, то увидим, что он вполне разделяет те характеристики, которые присущи продуктам культуриндустрии в целом:

Таланты являются собственностью индустрии еще задолго до того, как выставляются ею напоказ: в противном случае они не стремились бы так рьяно приобщиться к ней. Расположение публики, и мнимо и на самом деле благоприятствующей системе культуриндустрии, есть часть системы, а не ее оправдание³⁰.

Эти слова Адорно как нельзя больше подходят к сложившейся в настоящее время системе звезд. Культуриндустрия развивалась под знаком превосходства эффекта, осязаемого достижения технической детали над производением. Отсюда такое внимание к отдельным моментам матча, где игрок демонстрирует особую виртуозность, многочисленные повторы этих моментов по телевизору и видеосборники типа «Лучшие голы мира», которые дают возможность зрителю наслаждаться чисто техническим мастерством, в то время как напряжение по поводу исхода матча (казалось бы, глав-

²⁹ Ткаченко А. Указ. соч. С. 45.

³⁰ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М.; СПб., С. 151.

ное в игре) уже не существует. Футбол становится одной из форм выражения «общества спектакля», репрезентируемого через медиа. Медиааудитория и составляет третье выделенное нами пространство тотальности футбола. Болельщики, которые смотрят трансляции футбольных матчей, представляют собой иной тип группы, нежели те, которые собираются на стадионе, так как не разделяют совместного физического присутствия и лишены возможности совершать коллективные действия, использовать атрибутику и т.д. Но это не делает их восприятие менее эмоциональным. В отличие от других передач, которые смотрятся фрагментарно, с использованием эпизода и отвлечением на различного рода повседневные домашние заботы, футбол «приковывает» болельщиков к экранам. Кроме того, телезритель часто может увидеть такие моменты матча, которые физически невозможно увидеть с трибуны – выражения лица игроков, крупные планы острых моментов, драматизм травмы. В результате, будучи физически отдаленной от футбольного поля, медиааудитория находится и в какой-то степени ближе к нему и более непосредственно участвует в происходящем, если смотреть на футбол как на медиасобытие.

Одной из характеристик массовой культуры является ее распространение по всем возможным областям потребления. Как только появляется успешный культурный текст или артефакт, он мгновенно воспроизводится в СМК. То же самое происходит и с футболом. Вокруг него существует, с одной стороны, медиапространство – телевидение, радио, многочисленные периодические издания, с другой – индустрия предметов потребления – футбольных форм, другой одежды с символикой, постеров, сувениров и даже электроники. (Недавно прошла реклама «лучшего подарка для болельщика – MP3 плеера в форме футбольного мяча.) Все это создает определенную атмосферу, в которую погружен болельщик, и в то же время дает возможность (особенно тинейджерам и молодежи, которые являются наиболее активными потребителями продуктов культурной индустрии) заявить о себе как принадлежащих к той или иной группе. В этом случае определенный стиль потребления приобретает символический характер. Но прежде всего культуриндустрия работает на создание развлекательных практик, отвечая извечному стремлению человека к зрелищу, к выходу из повседневной рутин:

Практика развлечения, включавшая все элементы, используемые культуриндустрией, была известна задолго до возникновения последней. Теперь она управляется сверху и поставлена на современную ногу. Транслирование искусства (и спорта. – *Е.Ш.*) в сферу потребления было осуществлено ею самым энергичным образом и даже возведено в принцип³¹.

Несомненно, футбол обладает своей спецификой среди других продуктов культуриндустрии. Эта специфика заключается в том,

³¹ Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М.; СПб., С. 168.

что несогласующиеся друг с другом элементы (к примеру, fair play и договорные матчи) образуют некую тотальность, сутью которой является повторение. Эта повторяемость существует и в ритуале, причем она «фиксирует» опыт болельщика – он может быть уверен, что будет новый матч, новый подъем эмоций и новый небольшой период жизни вне рутинного существования. Но в то же время «болезнь» всякого развлечения в том, что отвлечься от трудового процесса на фабрике и в бюро можно только уподобившись ему на досуге. Зритель не должен иметь никакой собственной мысли (в случае футбола за него «домысливает» комментатор»), любая из возможных реакций является предусмотренной самим продуктом. И все же футбол, имея непосредственное отношение к культуре индустрии, не только ее продукт. Он сохраняет неподдельный накал эмоций, создает социальную сплоченность (даже если она выражается в контркультурных формах), придает особый смысл жизни тем, кто действительно любит футбол. Кроме того, футбол доступен – каждый болельщик может стать игроком на своем уровне – команды, двора или спортивной секции. Он может сам прочувствовать игру, не отягощенную в этот раз коммерческим интересом и уловками культуры индустрии. Недаром «дворовый» футбол так популярен у нас в стране, где явно не хватает благоустроенных стадионов. Но для любителей футбола вовлеченность в игру компенсирует недостаток внешних условий.

Итак, 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 он – любовь миллионов во всем мире.

От модерна к постмодерну



С.Б. Никонова

ЯЗЫК МИФА И МИФ О ЯЗЫКЕ.
ДЕМИФОЛОГИЗАЦИИ 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 в., при все возрастающей *демифологизации*. С «демифологизацией демифологизации» Дж. Ваттимо связывает начало «подлинного перехода от современности к постсовременности»¹. И «когда демифологизация разоблачается как миф, миф вновь приобретает жизнь»². По Ваттимо, фактически, эти два процесса параллельны и взаимосвязаны.

Задача данной статьи – взглянуть на перипетии 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. Показано также будет 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.

АВТОР И КРИТИК: ИСТОРИЯ ОТНОШЕНИЙ.
СМЕРТЬ АВТОРА ИЛИ СМЕРТЬ БОГА?

В середине XX в. Ролан Барт провозгласил знаменитую «смерть Автора», назвав его не более чем первым интерпретатором своего произведения и тем самым предоставив гораздо большее количество прав читателю в создании своих собственных интерпретаций. Автор превратился в скриптора – того, кто записывает слова.

¹ Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003. С. 51.

² Там же.

При этом все же для Барта критика оставалась вторичным письмом по отношению к собственно литературе и искусству в целом. Но постепенно критика стала уравниваться с искусством в своих правах и все больше обретать статус свободного творчества, покуда, наконец, сама творческая деятельность не была понята как критическая, а любая интерпретация не была признана созданием нового текста. Особого размаха этот процесс достиг в постструктурализме, понимающем, вслед за Деррида, весь мир как бесконечно пишущийся текст с бесконечно ускользающим значением. В изящной художественной форме это наблюдение высказано американским литературоведом Дж. Хартманом в его книге «Критика в пустыне», где отношение между собственно творчеством и критической интерпретацией выражено через аллегорию пути к Земле Обетованной через пустыню: возможно лучше, чтобы сама пустыня оказалась Землей Обетованной, чем наоборот³. Этот вечный путь, вечная пустыня на пути к недостижимой цели и есть постструктуралистское вечно развертывающееся письмо. И это вечно развертывающееся, по сути своей критическое письмо, всегда поневоле интерпретирующее уже существующие тексты и отталкивающееся от них, уже в 1970–1980-е годы все более начинало осмысливаться как самодостаточное, самоценное творчество.

Итак, критик заменил Автора и отнял у него все права на смыслы, заложенные в тексте, объявив заранее, что этих смыслов бесконечное количество и что все они условны. А возможно даже – и к этому выводу приходит еще один известный американский литературовед, глава Йельской школы деконструктивизма, друг и коллега Деррида, Поль де Ман – возможно даже, что любой текст как логико-грамматическая и риторическая структура всегда может предоставить нам по крайней мере две противоположные возможности интерпретации, выбор между которыми всецело оставляется нашему произвольному или, чаще, определенному нашей ситуацией, контекстом и системой ценностей, решению. Словом, *текст хитер и семантически пуст*. Ответственность за его смыслы лежит всецело на субъекте. Достоинство писателя – это осведомленность об этой пустоте и хитрости. Подобный автор – художник (ученый, философ: любой, кто пишет) – гениален. Он представляет языку быть собой и заставляет внутреннюю противоречивость звучать с особенной силой, делая свой текст бесконечно насыщенным, наполненным и с неослабевающей силой захватывающим читателей из века в век.

Однако голоса, требующие осознания роли интерпретатора в процессе создания значения, раздавались и гораздо раньше: в «новой критике» середины века (к которой отчасти принадлежал и Барт), в эстетической концепции Б. Кроче, из которой «новая критика» черпала свое теоретическое вдохновение, и еще раньше – в

³ Hartmann G. Criticism in the Wilderness. Yale Univ. Press, 1980. Ch. I.

философии Ф. Ницше, утверждавшего, что «фактов не существует, а только интерпретации».

По сути дела с этого времени, со времени Ницше, с конца XIX века, начинается эпоха, которая получила название *эпохи модерна* – т.е. *современности*. И именно Ницше принадлежит то прозрение, которое, хотя далеко не всеми признанное, может быть названо определяющим, или по крайней мере, достаточно отчетливо объясняющим процессы, происходившие в сознании модерна. В конце XIX века Ницше говорит: «Бог умер, и это мы убили его». Вот этой смерти Бога не случайно так часто уподобляется смерть Автора.

М. Хайдеггер, интерпретируя слова Ницше, видит «смерть Бога» как смерть сверхчувственного, идеального, метафизического, постепенно разворачивающуюся в истории всей западноевропейской метафизики. Само выделение сверхчувственного, истины, понятой как принадлежность сверхчувственного, в самых основаниях метафизики (начиная с Платона) уже есть, по Хайдеггеру, начало его крушения и вся метафизика есть история смерти Бога, подытоженная Ницше и современной ситуацией – ситуацией модерна.

Однако эта «смерть», какой бы нигилистической ни была вызванная ею к жизни ситуация мышления, не трактуется ни Хайдеггером, ни Ницше в однозначно «приземляющем», лишающем человека всего высшего смысле. Напротив, именно она вызывает к жизни высшие проявления подлинно человеческого. Смерть метафизического, осознание его как собственной проекции во вне, служит формированию *автономного субъекта*, ответственного, творческого, независимого от гетерономии внешних причин, и осознание это происходит по мере развития автономного мышления, отрывающего себя от авторитета внешних целей, традиционного уклада жизни, от нерасчлененного, неаналитического и по сути мифологического восприятия окружающей действительности. Такую картину *де-проекции* человеческого Я с внешней цели на самого себя представляет в своей антропологической концепции современный немецкий философ Бенно Хюбнер. Однако в его трактовке подобная де-проекция не освобождает человека от самой *метафизической потребности*, которая заключается в том, чтобы «быть *ради Другого*»⁴. Этическая парадигма жизни ради некоей большой, принятой без вопросов гетерономной внешней цели (в наиболее общем смысле – Бога), сменяется новым, *произвольным* этосом. Этот последний может быть охарактеризован как цель, не менее поглощающая, но осознанная как своя собственная, автономно и ответственно поставленная, цель подлинно творческая, в то же время имманентная, ведущая к *высоким взлетам свободного духа* и одновременно, в силу своей полной произвольности, *чреватая самыми катастрофическими последствиями*. Это можно принять как характеристику *модерна* – в том самом, часто употребляемом широком смысле становления евро-

⁴ Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время. Мн., 2006. С. 14.

пейской рациональности начиная с эпохи Просвещения, формирующей понятие моральной автономии субъекта и нашедшем свое адекватное выражение у Ницше – в преддверии собственно модерна как культурного явления первой половины XX века.

«С подрывом авторитета БОГА все легитимированные Богом дескриптивные и прескриптивные высказывания о мире и роли человека в нем стали доступны рациональным сомнениям, были поставлены под вопрос»⁵. Становление автономии связано с развитием рациональности. Но любопытно заметить, как Ницше, на первый взгляд, приветствующий это творческое развитие и низвергающий «метафизическое», связывает в «Рождении трагедии» закат трагического искусства в античной Греции с развитием рационального мышления, с теоретическим типом сократовской личности, подвергающей все рациональному сомнению. Из этого теоретизирования, собственно говоря, рождается метафизика, с которой спорит и которую стремится перевернуть и опровергнуть Ницше. В поисках подлинного, целостного, пусть даже и диссонансного, и диссонансного по преимуществу, мироощущения Ницше обращается к тому же, к чему обращается в поисках «несокрытости Бытия» и Хайдеггер – к досократовской античности. Греческая трагедия представляет для него противоположность метафизики: иллюзия, сон над ужасной сутью жизни, мифически являющий этот подлинный ужас и одновременно самим этим явлением спасающий человека для жизни⁶. Мифологические основания греческой трагедии, противопоставляемые рациональной системе научного знания Нового времени, подробно описаны Куртом Хюбнером в его «Истине мифа». Любопытно, что он наблюдает внутри самой греческой трагедии становление нового типа мышления, протестующего против мифа. Трагический конфликт – в греческой трагедии – не столько, как это часто отмечается, есть конфликт субъективного действия. Этот конфликт – скорее конфликт внутри самой мифологической системы, между мифическими силами, требующими от человека невозможного (к примеру, следования сразу двум взаимно опровергающим законам, поставляемым из сферы священного, принимаемого без сомнений, где нарушение одного из них возлагает на человека вину и вызывает гнев богов). Итак, в трагедии, уже у Эсхила, по мысли К. Хюбнера «свободная личность стремится восстать против богов не из гордыни, а исходя из *нового чувства справедливости*; но какое бы восхищение она при этом ни вызывала, она оплачивает эту гордость гибелью»⁷ (курсив мой. – С.Н.). То, что важно проследить в данном контексте у Ницше, – это противопоставление *мифологического* и *метафизического*. Грех метафизики, рожденной теоретическим мышлением,

⁵ Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время. Мн., 2006. С. 14.

⁶ См.: Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 81.

⁷ Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 189.

состоит не только в разделении чувственного и сверхчувственного, в вынесении истины за пределы видимого мира, но в следующей из этого разделении *спокойной уверенности* отделенного от природы разума в своем независимом торжестве. По выражению Льва Шестова, греческая метафизика, причем начиная не с Платона, а с Анаксимандра, т.е. вся абсолютно философская традиция автономной, немифологической мысли, пытающейся самостоятельно разобраться в мире и подвергнуть его теоретическому осмыслению и рациональному обоснованию, а вслед за ней также и вся традиция христианского богословия, берет себе «власть ключей» – ключей «от рая», ключей от знания принципов божественной справедливости, которая, с ее точки зрения, не может расходиться с требованиями человеческого разума⁸. И неудивительно, что в конце концов этот разум включает в себя идею божественного как такового и понимает Бога как собственную проекцию вовне.

И вот здесь мы, как представляется, можем сделать небольшое предположение относительно причин «смерти Автора», провозглашенной в середине XX века. Начнем с вопроса: а был ли Автор жив до тех пор? По сути дела, «автор» на протяжении веков ничего не значил в интерпретационной традиции. Он не правил ею так же, как Бог не правил миром, потому что являлся не более чем принципом, моделью в сознании критика, спроектированной вовне. Тот, кто господствовал – это критик, философ, рационалист, моралист, вещающий от имени метафизической, религиозной, социальной или любой другой, но главной, всеобщей истины. Не «этот» или «тот» критик, но идеальный всеобщий критик, сидящий в сознании каждого интерпретатора, мыслящий субъект, который есть не вот это индивидуальное «я», но любое, какое угодно «Я», которое дает закон себе и всему миру.

Кризис наступает в тот момент, когда образ Автора, к которому апеллирует и на который ссылается критика, эстетика, философия искусства осознается как проекция индивидуального сознания. Тогда же и образ метафизической истины осознается как плод субъективного суждения. Тогда на сцену наконец выходит индивид. Не случайно один из первых *индивидуалистов* (пришедших на смену субъективистам), Кьеркегор, признает, что Гегель был бы величайшим из когда-либо живших мыслителей, если бы предварил «Науку логики» словами: «Все это только мыслительный эксперимент»⁹.

После осознания субъективности метафизического, спроектированной сущности божественного, т.е. после «смерти» Бога, осознается наконец и произвольность критики. Провозглашается смерть Автора как носителя всеобщего. Зато это позволяет впервые получить некоторые права автору-индивиду.

⁸ Шестов Л. *Potestas Clavium* // Шестов Л. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 1.

⁹ Цит. по: *Portu P.* Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 140.

ДВА ЭТАПА ДЕМИФОЛОГИЗАЦИИ:
МОДЕРН И ПОСТМОДЕРН. МИФ О ЯЗЫКЕ.
КРИТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ Х. БЛУМА

Модерн, понятый как история европейского рационализма вплоть до осознания тотальной субъективности ценностей и этической автономии человека, часто противопоставляется постмодерну. Однако хотелось бы показать, что эти два этапа продолжают одну и ту же линию развития. Так что, в некотором смысле, именно постмодерн будет апофеозом критической рациональности, приводящей к ее полному логическому завершению и, как часто бывает в таких случаях, к саморазрушению.

В конце концов, теориям постмодерна не пришлось даже разрушать принципы субъективизма – это уже было сделано. Философские, психологические, социологические концепции конца XIX – начала XX в., искусство начала XX в. уже преуспели в этом. Разум уже был понят как производный и вторичный продукт желания, личность – как случайный набор симптомов, выработанных в процессе борьбы бессознательных структур. Язык как наиболее общее обозначение наиболее всеобъемлющей структуры человеческого мира был уже поставлен над индивидуальным мышлением, над безвольным сознанием индивида, автономия которого, едва родившись, исчезла под гнетом над-индивидуальных определений, будучи сама развенчана как миф.

Постмодерну осталось сделать немного: поставить под вопрос саму эту мифическую способность парящей надо всем модернистской мысли быть правой и уверенной в осуществлении тотальной демифологизации. Да, мышление производно от языка, – говорит Деррида, – но в тот самый момент, когда мы говорим это, оно существует как нечто совершенно отдельное и независимое, как нечто очевидно отличное от языка. Не пытается ли философия, указывая на «произвольность знака, всегда вновь утвердить условную и поверхностную внеположенность языка по отношению к мышлению, вторичную природу знака в отношении идеи?»¹⁰. Таким образом мыслитель, провозгласивший, что «все есть текст», по сути, развенчивает всеобщую текстуальность как очередной миф.

Итак, понять возможность демифологизации как миф – это последний этап демифологизации. Это последний возможный акт рефлексивного мышления, который далее ведет мышление к полной остановке, к полной невозможности осуществлять себя – наблюдая, притом, свое все дальнейшее осуществление, вынужденное развешивать и уточнять до бесконечности собственную невозможность. *Деконструкция, до бесконечности деконструирующая собственную деконструктивность.*

¹⁰ Derrida J. The Supplement of Copula: Philosophy before Linguistics // Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism. Cornell Univ. Press, 1979. P. 84.

В этом смысле деконструкцию можно назвать последним актом классической рационалистической новоевропейской мысли, где тотальная критика любых очевидностей обращается против себя самой, каждый раз развенчивая себя как некую новую метафизику и тем же актом вновь создавая ее.

Несмотря на несогласие Деррида с интерпретацией деконструкции в американской литературно-критической традиции как техники чтения, данная линия выявляет некоторые ключевые моменты этого мыслительного хода. То, что рассматривается здесь – это возможность интерпретации нами читаемого текста, возможность вычитать нечто из текста (или из мира, понятого как текст), возможность понять этот текст как соотносимый с некой «реальностью» в любом случае остается наиболее существенной проблемой. Рискуя сделать достаточно смелое утверждение, можно предположить, однако, что там, где Деррида проводит деконструкцию до конца, он говорит *метафизически* – разрушая метафизику, выстраивает некую новую метафизическую картину мира – мира как вечного саморазрушения. В то же время американская критика, применяя деконструкцию как технику, подходит к этому вопросу, возможно, более *наивно*, однако тем самым избегает воссоздания метафизики, и обращается исключительно к *педагогической* задаче: задаче научить читателя избегать, по возможности, интерпретационных ошибок, смотреть на текст, по возможности, многосторонне.

Под вопрос ставится, собственно, взаимосвязь знака и значения. Если для классической традиции знак следовал за значением (был лишь формальным способом выразить некое внутреннее содержание, идею), для модерна, как в искусстве, так и в теории, напротив, значение следует из знака, форма определяет собой содержание (язык определяет собой мышление). Последующие теории так или иначе пытаются привести их к согласованности. Так герменевтика говорит об их бесконечно развивающемся взаимоопределении. Деконструкция же, наоборот, приводит их взаимосвязь в состояние полной неопределенности. Фактически, речь идет об их разрыве, о невозможности связать их, или о некоторой мистике, связанной с невероятной возможностью их соответствия. Так, Деррида говорит о некоем «невероятном обратном ходе»¹¹, который позволил бы объяснить возможность понимания, мышления, действия.

По мысли Х. Блума, письмо, согласно Деррида, «сохраняет нас от пустоты и настойчивее (чем голос) предоставляет нам *спасительное различие*, предотвращая совпадение говорящего и предмета его речи, которое заманило бы нас в ловушку столь полного *присутствия*, что сознание бы прекратилось»¹² (курсив мой. – С.Н.). Блум отмечает, таким образом, не только критическую, разоблача-

¹¹ Деррида Ж. Отобиографии. I. Декларации независимости // Ad Marginem'93. М., 1994. С. 179.

¹² Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург, 1998. С. 171.

ющую, но и спасительную, сохраняющую, обнадеживающую силу деконструктивного действия, без которой, мышление, жизнь, движение прекратились бы – перед лицом тотальности присутствия. Некий сбой внутри языка, спасающий мышление для мышления. «Невероятный обратный ход», *différence* – спасительная процедура, ассоциируемая Деррида с мистическим парадоксальным Богом, невыразимым Богом апофатики.

Х. Блум начинает с этой точки, задавая вопрос: так как же производится значение в литературе? – и заменяя знаменитый тезис Деррида «все есть текст» (тезис, разрушающий «реальность»), еще более провокационным тезисом «текстов *нет*, есть только отношения между текстами»¹³.

Блумовская схема борьбы двух поэтов (предшественника и последователя), предлагаемая им в качестве модели интерпретации поэтического текста за нерожденность поэтического воображения (Музы) с неизбежным (но в высшей степени продуктивным, поскольку только таким образом и «производится значение» в литературе) поражением последователя, отражает архетипический миф. Блум сознательно всей риторикой повествования утверждает мифологизм этой схемы и неслучайно выстраивает в качестве «Изначальной Сцены», производящей значение, сущностно-мифологическую «Сцену Обучения» взамен мифо-подражающей изначальной сцене, предложенной Фрейдом и демифологизирующей «изначальной сцене Письма» у Деррида. В «Сцене Обучения» именно Речь – т.е. неустранимое присутствие *голоса говорящего* (рождающего нас, обуславливающего нашу интерпретацию), некой ужасающей неизбежности внешнего влияния, вторжения, обязательства, задолженности по отношению к этому неведомому внешнему, становится первичным вместо всеразрушающего Письма, рождающего мириады бесконечно деконструирующих любое значение знаков, не привязанных ни к какому индивиду и ни к какой внешней «реальности».

По сути, речь идет лишь о перемене акцентов: то, что для Деррида акцентируется как ускользающее, исчезающее, неуловимое, для Блума, оставаясь столь же неуловимым, ужасает навязчивостью своей необходимости в качестве определяющего условия, которому мы обязаны всем, что мы есть. Ведь «невероятный обратный ход», вопреки своей парадоксальности, каждый раз оказывается всегда уже чудовищным и необъяснимым образом совершенным – даже если Бога нет.

В целом, Блум выступает как критик структуралистской и постструктуралистской теории языка, растворяющей значение в знаках и деиндивидуализирующей его производство. Источник значения, по Блуму, – фигурация, не прямое употребление предшествующих знаков. Кажется бы, ничего не меняется, значение все равно производно от знака. Но акт фигурации – это всегда индивидуальный, намеренный акт, порожденный *страхом* перед уже существующим,

¹³ Bloom H. A Map of Misreading. N.Y.: Oxford Univ. Press, 1975. P. 3.

«тотальностью присутствия» воплощенной в порождающей личности предшественника (отца), *желанием* самому быть чистым источником значения, и, хотя это желание обречено на крах, создавая этот новый миф (именно в качестве мифа), Блум развенчивает деконструктивистскую теорию *языка как миф о языке* и о его демифологизирующей силе. Причем как успокоительный миф, призванный множеством констатаций невероятного и парадоксального загородить навязчивое присутствие самого этого невероятного и парадоксального. Словом, рационалистическая демифологизация, доходя до своих крайних пределов, все более сознает себя как очередной, пусть и наиболее утонченный, наиболее саморефлексивный и изменчивый миф.

По выражению Курта Хюбнера, миф никогда не может быть устранен, могут быть разбиты и устранены только некоторые формы *мифологии*. При этом он подчеркивает, что мифология никогда не является предметом веры, и «хотя и является дочерью мифа, но не принадлежит к устойчивой структуре его культа и не принимается полностью всерьез»¹⁴. В большинстве случаев, мифология рассматривается как более или менее возможный набор басен или символов, однако сам миф держится бессознательно и неколебимо.

СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРА: ТОТАЛЬНАЯ ЗНАКОВОСТЬ (Дж. ВАТТИМО) ИЛИ ЖАЖДА ПРИСУТСТВИЯ (Х.У. ГУМБРЕХТ)?

Критика любых самоочевидностей, последовательно производимая европейской рационалистической традицией вплоть до полного разрушения их в постструктурализме, разрушает представление о познаваемой «реальности» и приводит к заключению о тотальной знаковости мира. «Реальность» представляется только сверхсложной системой знаков, порождаемой в процессе коммуникации. К «вещи в себе» невозможно пробиться: что бы мы ни мыслили, мы не выходим за пределы понятий, которые, в конечном счете, определяются языком. Утверждение Ницше относительно того, что существуют только интерпретации, вопреки традиционному определению его как иррационалиста, может быть рассмотрено как кульминация новейшей европейской рационализма.

Современные концепции все явственнее пытаются отойти от «метафизического» истолкования к культурно-критическому и антропологическому подходу. Здесь будет уместно рассмотреть две из них, представляющих радикально противоположные взгляды на сложившуюся ситуацию.

Так, Джанни Ваттимо видит в «тотальной знаковости», в «дереализации» «шанс для нашей свободы, который нужно только суметь разглядеть»¹⁵. Собственно, поскольку дереализация связана только

¹⁴ Хюбнер К. Истина мифа. С. 115.

¹⁵ Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003. С. 102.

с утратой определенными институтами (церковью, государством, наукой) монополии на создание образа реальности¹⁶, она действительно выступает как демократизирующая, либерализирующая сила, дающая право на существование целому вееру конфликтующих между собой, многообразных и разноречивых интерпретаций, которые мы могли бы дать окружающему нас миру.

В то же время Ваттимо выступает как критик современной культуры. Но если, к примеру, для Бодрийера виртуализация, утрата истины, тотальное распространение «подобий подобий», знаков, отсылающих только к знакам, копий без оригиналов, связано с ростом потребительского характера современной культуры, то для Ваттимо в «массовой культуре» современности негативный момент создается не виртуализацией всего в масс-медиа и не всеобщей эстетизацией опыта, с ее абсолютным требованием развлечения, но именно *остатком* «реальности» в виде господства рынка и потребительских ценностей. Таким образом, то, что для Бодрийера – две стороны одной медали, Ваттимо противопоставляет друг другу, полагая, что мы могли бы развить положительный элемент, уничтожив отрицательный. Именно рыночные ценности, по Ваттимо, направляют эстетическое восприятие к классическому требованию гармонии, «счастливого конца», разрешения противоречий, в то время как неклассическая эстетика дереализации настаивает на неустранимой множественности диссонирующих элементов. Эта модернистская эстетика, сложившаяся начиная с эпохи романтизма, по природе своей конфликтна. Дальнейшая дереализация (тенденцию к которой Ваттимо видит в возникающей в недрах самого рынка необходимости игрового воссоздания потребности при увеличении технической оснащенности культуры) представляется ему весьма перспективной. Т.е., можно сказать, он хотел бы удержать сознание эстетического субъекта в состоянии подвешенности над невозможностью приблизиться к реальности, полагая это неким подлинным и настоящим состоянием сознания.

Этому оптимизму тотальной знаковости противостоит в своей концепции Ханс Ульрих Гумбрехт. Он видит именно жажду присутствия в основе некоего нового, приходящего на смену эпохе тотальной знаковости, этапа культуры – такого этапа, тенденцию к которому еще раньше обозначил М. Маклюэн, провозгласивший конец «галактики Гутенберга».

Концепция Гумбрехта оказывается двойственной. По сути, он предлагает два противоположных определения присутствия, даваемых почти вперемежку и в одних и тех же терминах.

Он видит жажду присутствия как развитие постмодернистского стремления к телесному, сенсорному и как провозглашение конца постмодерна, который был кульминацией знаковости и текстуальности. Это жажда присутствовать вне каких-либо символических форм – уже не множественность интерпретаций, но полный отказ

¹⁶ Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003. С. 91.

от интерпретации. Новый этап культуры знаменуется усталостью от знаков, от знания, от тотальной иллюзорности.

Но опять же, оптимизму этой концепции противостоит критическая модель Бодрийяра. В условиях современной культуры потребления, как либерализм, так и принудительность которой выросли из недр рациональности, желание присутствия оказывается неуспешным. Общество потребления удовлетворяет желание воспринять знаки как присутствие. Присутствие оказывается присутствием только знаков. Бесконечно саморазрушающиеся знаки превращаются в товар, который можно потребить, проглотить, даже не воспринимая его за истину. Жажда присутствия не есть жажда истинной реальности – если перевести это в хайдеггеровские термины, к которым часто прибегает Гумбрехт, то это жажда не *Бытия*, но *сущего*, ложного и скрывающего Бытие. Скорее это жажда развлечения, аффектации, возбуждения чувств любыми средствами. Вместо присутствия мы имеем здесь *знаки присутствия*. Человек предпочитает событие познанию, вечеринку – образованию, визуальный, осязаемый образ масс-медиа – историческому исследованию, насыщенное иллюзиями настоящее – изучению прошлого. «Лишенные возможности все время осязать, слышать и обонять прошлое, мы охотно лелеем иллюзии подобных ощущений»¹⁷. Это «присутствие» есть простой отказ от *знания*, по сути дела, сознательный откат назад – к мифологическому, к простой, первобытной вере в предоставляемые осязаемые образы. Но в некотором смысле, сама эта «новая мифология» представляет собой симулякр мифологии, или *мифологию без мифа*. Эта жажда присутствия – не преодоление, но простой отказ от рациональности. Это не более, чем тотальная знаковость, знаковый характер которой забыт, притом, что реальность «Реальности» не восстановлена.

Собственно, это было бы, даже для Гумбрехта, *ложное присутствие*: продолжение и опровержение утонченности постмодерна. Однако в его концепции имеется и другое определение присутствия. Он использует термин «эстетическое переживание», но в эстетическом переживании присутствие телесности утрачивается во имя формы. Переживание «необъяснимой значимости» при созерцании женского тела или слушании некоторого пассажа из Моцарта¹⁸, собственно, устраняют их телесное присутствие. Это поглощенность скорее духовным – прорыв в трансцендентное, вневременное, внепространственное, а не в искомое «здесь и теперь». Растворение, ощущение затерянности в охватывающем нас «принудительно важном»¹⁹, скорее чем *проживание* присутствия.

Однако элемент присутствия не устраняется – в экзистенциальном смысле. Гумбрехт прибегает к хайдеггеровскому учению

¹⁷ Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М., 2006. С. 123.

¹⁸ Там же. С. 101.

¹⁹ Там же. С. 107–108.

о «просвете бытия». Он пытается расширить эстетику от формы представления до присутствия. Расширение сферы эстетического до таких отдаленных проявлений, как, к примеру, спорт, есть фактическая *тотальная эстетизация* всего, и именно в *подлинном* смысле: не в смысле украшения, развлечения, аффектации, а в смысле наделения высшей степенью бытия. Гумбрехт говорит о некоем *мистическом присутствии*, переживании присутствия – на этот раз скорее о хайдеггеровском *Бытии*, чем о *сущем*. И даже сам называет свою концепцию «нерелигиозной мистикой»²⁰. Он жаждет мистической «эпифании» Бытия, но он жаждет ее как человек культуры «знаков».

По сути дела, говоря о «мистическом присутствии», Гумбрехт только переставляет акцент. Культура знаков и культура присутствия – одна и та же культура. С другой стороны, он отмечает тенденцию к отказу от «культуры знаков» через стремление к ложному присутствию. Собственно, тотальная иллюзорность Ваттимо и стремление к подобному присутствию у Гумбрехта – тоже две стороны одной и той же (новой) культуры.

«ПРИНУДИТЕЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА» НОВОЙ МИФОЛОГИИ. АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Б. ХЮБНЕРА

На критическое замечание об односторонности концепции Ваттимо мог бы ответить в «ницшеанском» духе, что оно определено тоской по «реальности там во вне», по «вещи в себе», надо же вовсе отказаться от метафизического наблюдения чего-либо за пределами знаков, радостно принять «тотальную знаковость». Однако эта позиция, как некогда и позиция Ницше, имеет зыбкую сторону: она слишком напоминает простое «переворачивание», так как отказавшись от мысли о «реальности» во вне, мы должны отказаться и от представления о знаковости того, что наблюдаем «по эту сторону».

Главным для Ваттимо, опять же, является педагогический аспект «знаковости»: возможность подвесить сознание над любой возможной окончательной идеологической моделью, принять радикальную множественность.

Другое дело, что сама эта множественность, в чем соглашаются между собой такие, на первый взгляд, противоположные мыслители как Бодрийяр и Хабермас, может стать идеологией и может быть использована (и используется) идеологией современного общества потребления, которое «либерально» включает в себя любые, даже самые радикально критические позиции, обращая их в продаваемый товар. Собственно конфликт, шок, столь действенные в эпоху модернистского крушения традиций, освобождающие сознание, исчезают, и принципиально фрагментарное, множественное сознание становится податливым инструментом потребления.

²⁰ Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М., 2006. С. 144–148.

Еще более серьезное возражение против оптимизма «тотальной знаковости» можно найти у С. Жижека, согласно которому рационалистическое мышление, даже в случае своего успеха, в случае торжества «подвешенности» над любыми интерпретациями, не затрагивает самого существенного, и чем более оно утончено, тем менее действительно, тем меньшее влияние может оказать на «низ» жизни. С утончением рационалистической критики, как это и наблюдалось в истории новоевропейской мысли, на свет начинает выходить природное, собственно биологическое, чистое бессознательное. Идейные конфликты в современном обществе, по мнению Жижека, неслучайно все более уступают место «кровным» родовым, к примеру, этническим. Шок крушения устоявшейся картины мира (религиозной, философской, научной, политической), при тотальной победе рациональной критики, сглаживается. Воздействие – психоаналитическое (врачебное) или педагогическое, – возможно только при наличии резкого сопротивления. Когда сопротивление пропадает, когда оказывается, что возможно все и любая интерпретация допустима, – эффект утрачивается. Но было бы наивным думать в «гамлетовском» ключе, что обретение знания затормаживает действие. Действие не исчезает, просто между знанием и действием с течением времени наступает все больший разлад, где первое все менее определяет второе. По сути дела, ницшеанская проповедь «сверхчеловеческого», где сверхчеловек – тот, кто продолжает действовать в полном осознании бессмысленности действия – лишь констатация одной из вех на этом пути. То, что для конца XIX в. казалось высоким достижением, для начала XXI в. представляет собою почти обыденное явление. И очень часто (по словам Жижека) несведущий в критическом мышлении человек, объясняя свои действия, в конечном счете легко отказывается от любых идейных обоснований и в качестве конечного аргумента приводит простое «не нравится». Это «не нравится» Жижек называет чистым «злом-оно», проявлением бессознательного, природного в современном обществе, где «глобальная рефлексивность, порождает свою собственную агрессивно-импульсивную противоположность»²¹. Это природное, собственно, и прорывается в этнических конфликтах, которые, как оказывается в таком случае, не имеют под собой никакой идеологической основы, но только сугубо чувственную – или, можно сказать, эстетическую.

Эту же мысль высказывает Бенно Хюбнер, утверждая, в несколько другом контексте, что «все наши идиосинкразии, в конечном счете, не столько идеологического, сколько эстетического рода»²². Хюбнер предлагает вариант антропологического объяснения происхождения метафизической «веры», тяги к Бытию, к Богу,

²¹ Жижек С. Хрупкий Абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие. М., 2003. С. 35–36.

²² Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. Мн., 2000. С. 148.

к внешней реальности, и вообще к чему-либо Другому (вне нас). Пользуясь высказыванием Шопенгауэра относительно того, что единственные два возможные состояния человека, сменяющие друг друга, есть страдание и скука – причем очевидно, что скука так или иначе отличает человека как более-менее сознательное существо от животного – он называет скуку основой метафизической способности. Собственно, это утверждение – только предлог для развернутой исторической картины, выявляющей соотношение этического (содержательного) и эстетического в человеческой деятельности. Скукой в данном случае оказывается, по сути, неспособность (порожденная, судя по всему, так или иначе рефлексирующим *сознанием*) именно *присутствовать*, т.е. пребывать в состоянии неосмысливаемой удовлетворенности, всегда порождающая потребность перекинуться на что-либо другое, внешнее, следующее (та самая «бесконечная отсрочка», которая оказывается, как мы видели, столь спасительной для существования мышления). Находя эти разрыв, эту «отсрочку» в самом себе, но не в состоянии еще до конца осмыслить ее, человек легко выбрасывает ее во вне, проецируя свои чаяния на изобретаемого им же Другого, который ассоциируется с предметом желания, со смыслом действия, с целью стремлений, с надеждой на будущее полное и окончательное, подлинное *присутствие*. И таким образом этот Другой начинает представлять собою то, ради чего, собственно, стоит жить и действовать. Однако основа этого «овнешнения» именно в некоем порыве вперед, в неспособности остановиться на достигнутом присутствии или ощутить его как присутствие – потребность в аффектации чувств, в развлечении, потребность изначально эстетическая, до-логическая и до-идеологическая, т.е. внутренняя. Которая заменяется (можно сказать, сублимируется) в потребность внешнюю – этическую, метафизическую, идеологическую: так «Я» выбрасывает свое по природе нарциссическое влечение, согласно Фрейдю, на первый попавшийся объект просто чтобы не сойти с ума (от переполнения)²³.

Хюбнер различает два вида «этоса» – идентификации себя с Другим. Первый – наиболее распространенный и древний, как бы Этос с большой буквы, полностью «овнешненный», предмет подлинной метафизической веры, веры в непреложную реальность Другого. Второй – более поздний, сознательный, плод становления автономного субъекта, результат Просвещения: этос *произвольный*, идентифицируясь с которым как с целью и смыслом, субъект осознает, что эти цель и смысл есть результат его свободного выбора, что он сам устанавливает их себе в качестве закона и отныне посвящает себя их осуществлению и достижению. Можно сказать, что это этос *модерна* – тот самый, разрушающий любые внешние ограничения и устойчивые формы, полагающий абсолютную цель в себе самом, этос того самого «сверхчеловеческого» сознания, знающего

²³ См. об этом: *Van Den Berg J.H. The Subject and His Landscape // Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism. N.Y., 1970.*

об абсурдности действия и продолжающего действовать, которое становится, согласно Жижеку²⁴, столь распространенным и далеко не-возвышенным в современном мире. В конечном счете, это низведение, эта вульгаризация автономного мышления Просвещения, его распространение, рассредоточение, стихийная и всеобъемлющая «критика» и субъективизация (без соответствующего индивидуального настроения, подготовки, исторического опыта, знания – этот результат без основания) лишает «произвольный» этос действительности и низводит современную культуру к первичной потребности – к чистому эстетическому требованию развлечения как компенсации скуки. В этом смысле эстетика оказывается принудительной – мы не в состоянии отказаться от нее (иначе как только перестав быть людьми, утратив сознательную способность вообще – вернувшись к животному состоянию (вниз), или, возможно, погрузившись в высшее, медитативное, в котором видят цель древневосточные практики, приобретающие вполне объяснимую популярность в современном мире). Потому эстетические действия, направленные на развлечение скуки, будут продолжаться всегда и везде, доколе люди остаются людьми, в то время как этика вторична и относительна. Педагогический смысл концепции Хюбнера, таким образом, можно охарактеризовать, скорее, как негативный: как ни печально это могло бы показаться, но ни у кого нет права навязывать кому-либо какой-либо «этос», поскольку за ним нет никакого твердого основания. «Этос» можно понять здесь в самом широком смысле: как ценность религиозную, культурную, историческую (так что в итоге Хюбнер говорит о некоем возможном «минимуме» этики²⁵, достаточно прагматическом, просто позволяющем человеку мирно жить и сосуществовать с другими людьми).

Но это бросает несколько иной свет на проблему «новой мифологии». Дело в том, что, в этом случае, требование «критического мышления», «культурного уровня», знания, исторической осведомленности, т.е. собственно требование *демифологизации* – также оказывается вторичным и неправомерным. Историческое или критическое чувство может быть (как на это указывает другой современный немецкий философ Одо Марквард) спасительным, утешительным, приятным – но оно не является обязательным. Скорее, оно свойственно только одному культурному типу и совершенно безразлично другим. Марквард говорит о нужде «в доверии несмотря ни на что»²⁶, тесно связанной с простым накоплением позитивного научного опыта в современном мире, где, чем более научный характер приобретает знание, тем большая его часть должна большинством, или даже всеми, приниматься просто на веру (ввиду расту-

²⁴ Жижек С. Указ. соч. С. 24.

²⁵ Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. С. 140–149.

²⁶ Марквард О. Эпоха чуждости миру? // <http://www.strana-oz.ru/?numid=15&article=711>.

щей узкой специализации как в науке, так и в любой деятельности). Современные люди не только от «скуки», вызванной тотальным саморазрушением старых мифов, но и ввиду механического увеличения количества знаний, становятся подобны детям и вновь требуют нового мифа, и не просто требуют, а с готовностью сами его создают на каждом шагу.

Однако, безусловно, эта новая мифологизация создает угрозу новой наивной веры, без всякого осознания, т.е. угрозу восстановления прежнего «Этоса», только уже безо всякого основания, в самом первобытно-наивном, если так можно выразиться, виде (только без всякой первобытной вынужденной структурированности сообщества на этой символической основе, т.е. без поиска). Возникает угроза создания некой «эстетической мифологии» – чего-то вроде эклектической смеси не ставящихся под вопрос суеверий.

Если попытаться наметить некоторые перспективы, то можно предположить, что здесь именно рынок может оказаться сдерживающей силой, именно ввиду того, за что обычно он подвергается критике: рыночная культура, вбирающая в себя и охотно переваривающая любые, даже самые протестные и радикальные ценности, лишаящая их, таким образом, шокирующего воздействия, оценивает все в согласии с количественным критерием – только как товар. То есть рынок соответствует эстетической потребности, потребности в развлечении любыми средствами, которое он и предоставляет. Уравнивая все, он демистифицирует, разоблачает «идеологии», в том числе даже и саму «экономическую» идеологию, идеологию власти денег. «Реальной» силой, противодействующей принятию «тотальной знаковости» и принципиальной конфликтности интерпретаций, оказывается не это, также эстетическое, природное, а наплавающийся поверх идеологический, этосный, и по сути *фиктивный* элемент. «Реальность» – это некий миф о реальности, который и разрушается «фиктивным»: эстетическим, рыночным, единой тягой к разнообразному количеству удовольствия в разнообразных формах. «Фиктивное» и «реальное» меняются местами так, что «фиктивное» оказывается более реальным, чем «реальное». Неслучайно тот же Одо Марквард полагает, что в нынешних условиях, когда вся «реальность» стала фикцией и мы уже не можем обнаружить «правды» за потоками разнообразной и разноречивой информации (не потому что они загораживают ее и намеренно лгут, а как раз потому, что все они вполне *правдивы*), искусство, которое прежде мыслилось как сфера создания фикций, становится единственной анти-фикцией²⁷.

²⁷ Марквард О. Искусство как антификция – опыт о превращении реального в фиктивное. Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. СПб., 2001.

С.И. Савенко

НЕОМИФОЛОГИЯ КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА

Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) – крупнейший композитор второй половины XX столетия. Его интенсивная и многообразная творческая деятельность оказала сильнейшее влияние на современную художественную практику самого широкого спектра. Достаточно упомянуть, что Штокхаузен, принадлежащий к «академическому авангарду», был признан как один из учителей представителями рок-культуры, и его фотография появилась в ряду изображений на обложке знаменитой пластинки группы Битлз *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Тем более значительным оказалось его воздействие на эволюцию новой музыки серьезных жанров – не только его композиторского наследия, но и его глубоких идей, касающихся самых разных областей, от сугубо технологических проблем до глобальных религиозно-философских концепций.

Штокхаузен в наиболее последовательной форме воплотил авангардный тип художественного сознания, ориентированный на культ новизны. Однако конкретное наполнение этих представлений со временем заметно эволюционировало. Если в «героические» для авангарда 1950-е годы и вплоть до середины следующего десятилетия новизна ассоциировалась с открытием нетрадиционных звучаний, включая искусственные (электронные), а также с новыми строго рациональными способами их организации (метод тотального сериализма), то во второй половине 1960-х Штокхаузен уже допускает в свои произведения традиционные, «предоформленные», согласно его терминологии элементы. Так, в основу одного из самых знаменитых его сочинений, вокального секстета *Stimmung* (1968) положен благозвучный обертоновый аккорд, варьируемый разными способами с участием электронных трансформаций в течение 70 и более минут; не менее известная композиция *Гимны* включает препарированные электронными способами национальные гимны самых разных стран. Центр тяжести перемещается с самого материала на способы его существования в произведении, предполагающие создание необычных типов связей между традиционными, «опознаваемыми» объектами. «Знакомое, банальное и старое, едва ли еще нас интересующее, в новом окружении незнакомого становится совсем свежим и живым»¹, – так комментировал Штокхаузен один из самых ранних опытов подобного рода – электронно-инструментальную пьесу *Контакты* (1960), название которой указывает

¹ *Stockhausen K. Texte zur Musik. 1963–1970. Köln, 1971. Bd. 3. S. 29.*

на принцип диалога, лежащий в ее основе. Позднее он пояснил ту же мысль метафорой: «Если вы находите на луне яблоко, это может сделать ее еще более таинственной»².

Начиная с 1970-х годов в творчестве Штокхаузена усиливается значение метафизической проблематики, и ранее ему не чуждой, однако скрытой под покровом рационалистических идей и методов сочинения. Характерно, что к этому времени Ш. отдалился от католицизма (который исповедовал с первых послевоенных лет) и начал увлекаться восточными философскими и космогоническими учениями. Открытые проявления религиозных воззрений можно обнаружить во многих сочинениях этого десятилетия, таких как *Звучание звезд* (парковая музыка для 5 групп, 1971), где включена молитва «Господь, ты есть целое», в индейских песнях «По небу я странствую...» (1972) и др. Штокхаузен постепенно приходит к твердому убеждению, что в других галактиках существует некий иной, высший разум, носители которого обладают более совершенной музыкальной культурой. Они непременно должны вступить в контакт с Землей, и, возможно, это уже произошло. Подобное убеждение впервые материализовалось в сочинении *Сириус* (1977). Сам Штокхаузен рассматривал себя как приемник и передатчик высших (сверхземных) вибраций. Он твердо веровал в реинкарнацию, каждую фазу которой рассматривал как преходящий период испытаний, предшествующий и на краткое время препятствующий доступу к высшей стадии сознания. Свое позднее творчество Штокхаузен рассматривал при этом не как мессианское откровение, но как терпеливые шаги по пути собственной духовной эволюции, что может облегчить путь также и тем, кто желает достичь сходных целей. Главной целью для него оказывалось движение к духовному совершенству, которое должно увенчаться рождением «музыкального человечества».

С этой высшей задачей самым прямым образом связано создание центрального сочинения Штокхаузена, его *opus magnum*, над которым он работал с 1977 по 2003 г.: это цикл музыкально-театральных представлений *Свет: семь дней недели* (*Licht: Die Sieben Tage der Woche*), части которого названы по дням недели и в известном смысле уподоблены семи дням Творения. Проект первоначально назывался *Hikari* (по-японски «свет»): это была пьеса для танцоров и оркестра гагаку (традиционный тип японского ансамбля), заказанная Национальным театром в Токио. Озаглавленная *Jahreslauf* (*Течение года*), она стала впоследствии первым актом *Вторника из Света*. Целью Штокхаузена было закончить всю гепталогию за 25 лет, отведя на каждый «День» примерно по три с половиной года. Самое удивительное, что композитор почти точно уложился в намеченный срок: цикл был завершен за 26 лет.

Оперы сочинялись в следующем порядке: *Четверг* (*Donnerstag*, 1978–1981, премьера 15 марта 1981, Милан, Ла Скала), *Суббота*

² *Stockhausen K. Texte zur Musik. 1970–1977. Köln, 1978. Bd.4. S. 34.*

(*Samstag*, 1981–1983, премьера 25 мая 1984, Милан, Дворец спорта), *Понедельник* (*Montag*, 1984–1988, премьера 7 мая 1988, Ла Скала), *Вторник* (*Dienstag*, 1977, 1987–1992, концертное исполнение 10 мая 1992, Лиссабон, премьера 28 мая 1993, Лейпцигская опера), *Пятница* (*Freitag*, 1991–1994, премьера 12 сентября 1996, там же), *Среда* (*Mittwoch*, 1993–1998, не поставлена) и *Воскресенье* (*Sonntag*, 1998–2003, не поставлена)³.

Главными героями цикла являются Михаил (Архангел), Люцифер и Ева. Они воплощают, соответственно, Божественное (созидательное), дьявольское (разрушительное) и человеческое (колеблющееся, слабое) начала. Оперы, сочиненные раньше других, посвящены знакомству с протагонистами – Михаилом (*Четверг*), Люцифером (*Суббота*) и Евой (*Понедельник*). В опере *Вторник* происходит сражение между Михаилом и Люцифером, в *Пятнице* – искушение Евы Люцифером, в *Среде* – примирение трех героев, в *Воскресении* – духовный брак Михаила и Евы. Люцифер сходит со сцены. Однако по некоторым сведениям Штокхаузен намеревался завершить и его линию – в эпизоде *Luziferium*, которую предполагалось исполнять одновременно с *Воскресением*, но в другом месте, символизирующем заключение Люцифера вдали от Евы и Михаила. Эта сцена никогда не исполнялась, и неизвестно, была ли она написана.

«Свет» – своего рода *Gesamtkunstwerk* Штокхаузена⁴, в котором словесный текст, пение, инструментальная музыка, электронные и магнитофонные звуки, движение, костюмы и освещение, т.е. все музыкальные и сценические события сочинены как единое целое⁵. В своем космическом мировом театре Штокхаузен акцентирует идею, издавна близкую ему: мысль о единстве музыки и религии под знаком образа музыкального человечества. Мировой театр Штокхаузена разыгрывается не только на земле, в действие вовлекается также потусторонний мир. Речь идет о судьбе человека, земли и космоса во взаимодействии и пересечении духовных субстанций трех главных героев – Михаила, Люцифера и Евы. Михаил, «ангел-творец нашей вселенной», представляет прогрессивные силы развития, Люцифер – его бунтующий противник,

³ При жизни автора оперы исполнялись только под его руководством; к 80-летию Штокхаузена (2008) предполагалась постановка всей гегталогии в Дрездене. Кончина композитора в декабре 2007 г. воспрепятствовала этому, и перспективы дальнейших постановок неясны, – в частности, и потому, что вряд ли кто-то даже из ближайшего окружения Штокхаузена способен заменить его в процессе сценической реализации цикла.

⁴ Аналогия с мифотворчеством Рихарда Вагнера здесь не рассматривается по причине недостатка места, а также в силу своей очевидности. Нас больше интересуют специфические качества штокхаузеновской концепции.

⁵ Нелишне напомнить, что в молодости Штокхаузен серьезно подумывал о писательской карьере. В 1951 г. он переписывался с Германом Гессе, поддерживавшим его в этом намерении.

а Ева «работает над обновлением генетического качества людей»⁶ на благо нового рождения музыкального человечества. Наряду с Евой-праматерью в цикле первоначально должен был участвовать также прачеловек Адам, однако Штокхаузен ограничился троицей основных персонажей, поскольку видел в Адаме и Еве лишь разновидности одного и того же начала.

Михаил, Люцифер и Ева выступают в трех ипостасях, каждый как певец (тенор, бас, сопрано), как инструмент (труба, тромбон, бассетгорн) и в пластическом виде, как танцор-мим. Отдельные дни и герои ассоциированы с теми или иными символическими цветами (Михаил – с голубым цветом, Ева – салатно-зеленым, Люцифер – черным), а также планетами, геометрическими фигурами, природными стихиями и т.п. Так, Михаилу соответствует Юпитер и голубой мальтийский крест из стеблей лилий, Люциферу – Сатурн и красный круг с черной точкой внутри, Еве – Луна и светло-зеленые пересекающиеся окружности в сочетании с треугольником и квадратом.

Каждому герою сопутствует музыкальная «формула» – нечто вроде мелодии, которая служит основой значительных разделов цикла. Формула Михаила содержит 13 звуков, Евы – 12, Люцифера – 11. Их полифоническое объединение образует «суперформулу», которая лежит в основе всей гепталогии. Штокхаузен настаивает на отличиях формулы от лейтмотива:

Формула – больше, чем лейтмотивный или психограмматический знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула – матрица и план микро- и макроформы, но вместе с тем также психический образ и отражение колебаний суперментальных проявлений⁷.

Другими словами, формула включает не только звуковысотность или ритм подобно тому как это происходит в сериальной системе: она универсальна и допускает интеграцию любых качеств, а не только количественные градации.

К формуле мы еще вернемся, но теперь обратим внимание на очевидный факт: концепция гепталогии имеет явное мифологическое происхождение. Столь же очевидно, что сюжетные мотивы гепталогии Штокхаузен позаимствовал из различных культур и эзотерических традиций. То, что речь идет в большинстве случаев именно о сознательных заимствованиях – факт общепризнанный и, к тому же, самим композитором отнюдь не скрывавшийся. Однако, насколько известно, в работах, посвященных «Свету», вопрос о происхождении мифологических мотивов ставился лишь в самом общем виде, в то время как он, несомненно, заслуживает специального изучения. Другими словами, одной из первых исследовательских задач должна было бы стать своего рода каталогиза-

⁶ Комментарии Штокхаузена.

⁷ Штокхаузен К. Мультиформальная музыка // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. М., 1995. Вып. 1. С. 47.

ция источников, использованных композитором. Лишь после этого можно было бы предлагать те или иные умозаключения обобщающего характера.

Создание подобного каталога – слишком большая и трудоемкая задача, чтобы отважиться на ее решение в рамках одного текста. Поэтому наши дальнейшие наблюдения будут неизбежно ограниченными и выборочными.

Прежде всего, отметим, что мифологическая структура «Света» представляет собой нечто подобное айсбергу. Его видимую, «надводную» часть составляют мотивы, известные практически любому человеку, принадлежащему европейской культуре, – мотивы, источники которых входят в коллективный опыт почти на бессознательном уровне. Таковы три главных героя гепталогии, Михаил, Люцифер и Ева, очевидно, не нуждающиеся в комментариях. Правда, и здесь дело обстоит не так просто.

Но прежде обратимся к самому имени суперцикла. *Свет*, как известно, во многих культурах и языках воплощает образ Божественного начала: по библейскому представлению, источником любого света является Бог, создавший его прежде солнца и звезд, и являющийся смертным в виде сияющей огненной субстанции. Противопоставление света и тьмы как символов добра и зла унаследовано от иудаизма Новым Заветом, где, например, об учениках Иисуса говорится как о «свете мира» или как о «сынах света», а о самом Иисусе и его искупительной миссии как о «Свете истинном, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин. 1:9). В шиитском течении ислама существует представление о сущности души пророка как о «свете Мухаммада» – первом творении алаха, возникшем в виде светящейся точки задолго до создания человека. Антиномия света и тьмы как символов добра и зла существовала и в иранской мифологии: всеобщий моральный закон мироздания Арта овеществлялся в свете и огне, противостоя воплощению лжи, мрака, ритуальной скверны, носившему имя Друг.

Очевидно, что примеры возможных влияний можно было бы умножить, однако трудно представить, что Штокхаузен специально занимался сравнительными исследованиями мифологии в связи со столь ясным по смыслу символом, как *Свет*. И действительно, главным стимулом для формирования основной концепции гепталогии стали не эти и им подобные древние фундаментальные источники, а гораздо более новый и проблематичный текст. Это так называемая «Книга Урантии», впервые опубликованная в США в 1955 г. Книга появилась у Штокхаузена в 1970 г., во время его американских гастролей. В Нью-Йорке после триумфальной американской премьеры «Гимнов» в Линкольн-центре «по среднему проходу Зала Филармонии к Штокхаузену приблизились примечательный тип: длинные волосы, борода, голые ноги в галошах, в правой руке длинный посох, в левой толстая книга. Он бесцеремонно заорал, так что все отшатнулись: "Штокхаузен, можно я вам скажу?" В артистической он наиграл что-то на самодельной флей-

те и продал Штокхаузену объемистый том, который держал подмышкой. Том назывался «Книга Урантии», космология Братства Урантии из Чикаго, одной из бесчисленных религиозных групп в США»⁸. Михаэль Курц, рассказавший эту красочную историю, очевидно, был первым, кто указал на связь будущего «Света с Книгой Урантии». Что же она собой представляет?

Издатели «Книги Урантии» утверждают, что она не написана обычным способом, но внушена высшими силами, сообщена по-английски человеку-медиуму, имя которого осталось неизвестным. «Книга Урантии» издавалась неоднократно, существует ее перевод и на русский язык (в бумажном и электронном виде). Это собрание 196 «документов», предположительно открытых для нас внеземными сверхчеловеческими существами в промежуток времени с 1928 по 1935 г. – две с лишним тысячи страниц убористого шрифта. Чтение «Книги Урантии» требует большого терпения, ибо она многословна и не отличается большими литературными достоинствами⁹. Обращение Штокхаузена к «Книге Урантии» не выглядит неожиданностью на фоне его интереса к текстам, обычно помещаемым в магазинах на полке с надписью «эзотерика». Так, под влиянием Джилл Пёрс (Jill Purse), своей подруги начала 1970-х годов, он увлекся сочинениями музыканта суфиста Хазрата Инайата Хана. Курц приводит фрагмент из Хана, который явно мог вызвать отклик в душе композитора:

Музыка – это гармония целой вселенной в миниатюре, ибо гармония вселенной есть сама жизнь, и человек, который есть вселенная в миниатюре, обнаруживает гармонические и негармонические аккорды в ударах пульса, в ударах сердца, вибрациях, ритмах и т.д. Его здоровье и болезнь, радость или затруднения, все это открывает в его жизни музыку или ее отсутствие¹⁰.

Читал Штокхаузен и Якоба Бёме, и Нострадамуса, и Шри Ауробиндо, с которым его познакомила в Нью-Йорке девушка-хиппи, а также Роберта Джеймса Ли (Robert James Lee), советчика английской королевы Виктории, Елену Блаватскую и Якоба Лорбера (Jakob Lorber), которого его последователи называют «современным пророком». Этот учитель музыки из Граца (1800–1864) в 42 года услышал голос «Возьми свой грифель и пиши» и написал до своей смерти 25 томов «новых откровений». Один из текстов Лорбера Штокхаузен положил на музыку в «Сириусе»¹¹.

«Книга Урантии» трактует о вопросах мироздания, о местоположении в космосе Урантии, т.е. Земли, о происхождении небесных сил и их иерархическом устройстве, о сотворении человека и судьбах мира. Ее значительную часть составляет популярное изло-

⁸ Kurtz M. Karlheinz Stockhausen. Eine Biographie. Kassel, 1988. S. 248.

⁹ В этом отношении «Книга Урантии» невыгодно отличается, например, от поэтической «Розы мира» Даниила Андреева.

¹⁰ Kurtz M. Op. cit. S. 250.

¹¹ Kurtz M. Op. cit. S. 250–251.

жение основных событий Ветхого и Нового заветов, с некоторыми отклонениями от первоисточника. Свет в «Книге Урантии» – одно из ключевых понятий.

Свет – свечение духа – есть словесный знак, образное выражение, обозначающее личностное проявление, характерное для разнообразных классов духовных существ. Это яркое излучение ни в коей мере не связано ни с интеллектуальным озарением, ни с проявлениями физического света¹².

Подобное определение, включая лексику, гораздо ближе суперциклу Штокхаузена, нежели любые канонические варианты иудео-христианского или мусульманского происхождения. Кроме Света, из «Книги Урантии» прямо заимствованы и другие мотивы, как, например, лежащее в основе гепталогии противопоставление инакомыслящего интеллектуала, протестующего духа, представленного в облике Люцифера, и позитивного творческого начала в образе Михаила. Михаил в «Книге Урантии» – «Сын-Творец», «правитель нашего локального универсума Небадон». За миллиард лет он семь раз воплощался чудесным образом, седьмой и последней его материализацией стало рождение в виде человека, как Христа-Михаила. Произошло это событие в полдень 21 августа в 7 году до рождения Христова, в Вифлееме. Не исключено, что Штокхаузена поразили число и месяц рождения Михаила, на один лишь день отличающиеся от его собственной даты, 22 августа. (Заметим, что в отличие от канонических Евангелий Христос-Михаил не идентичен упоминаемому в «Книге Урантии» Божьему Сыну Троицы Отца, Сына и Святого Духа).

Впрочем, отождествление Михаила и Христа не является исключительной монополией «Книги Урантии». Известно, что в учении об ангелах христианского средневековья архангел Михаил обозначается как «лик Христов». На подобные аналогии указывал и сам Штокхаузен: «Можно услышать и о Христе-Михаэле. "Христос" – это ведь значит "помазанник Бога", как и Михаэль¹³. Михаэль – мастер нашего универсума, я в этом убежден. Он мой учитель. И не в прошлом, а в настоящем и будущем. Вечный дух, он управляет нашим универсумом»¹⁴. Вторая половина этой сентенции представляет собой почти цитату из «Книги Урантии».

Отождествление Христа и Михаила наиболее очевидно в эпизоде «Вторника», прямо названном *Pietà* (сострадание, итал.). Здесь использован известный художественный сюжет, связанный с изображением скорбящей Богоматери, оплакивающей снятого с креста Иисуса, лежащего на ее коленях. В опере Штокхаузена на коленях сопрано – Евы, она же Мария, лежит труба – инструмент Михаила.

¹² Книга Урантии. Введение // <http://urantia.ru>.

¹³ Это не совсем точно: имя Михаэль означает «кто подобен Богу?» (древнеевр.).

¹⁴ «Я с удовольствием приехал бы вновь в Москву» (Интервью с К. Штокхаузенем) // Музыкальная академия, 1993, № 3. С. 53.

Мотивы «Книги Урантии», текста позднего и в силу этого неизбежно эклектического, легко соединяются с другими источниками. Так, Михаил является центральной фигурой антропософского пантеона, – кстати, музыка Штокхаузена, например, цикл «Знаки Зодиака», нашла применение в практике антропософской эвритмии. Сам композитор говорил и о более традиционных корнях Михаила из «Света»:

Моя связь с Михаэлем очень давняя, она существовала еще во времена моей юности. Я вырос тут по соседству в горах (интервью состоялось в Кюртене в доме Штокхаузена. – С.С.), и недалеко, в Альтенберге, есть удивительный старинный цистерианский собор, где еще ребенком я видел прекрасное изображение Михаэля, убивающего дракона. Михаэль для немцев – народный святой¹⁵.

Кроме того, общепринятые аналогии Михаила и германо-скандинавского Тора (Доннера) как воинственного защитника, архистратига, а также Михаила – Гермеса Трисмегиста и египетского Тота, как психопомпов, проводников душ в царство мертвых, были известны Штокхаузену и тоже были им учтены в гепталогии. День Михаила в цикле *Четверг* – это день Юпитера-громовержца и Тора-Доннера (Donnerstag). Кроме того, Михаил в гепталогии имеет черты так называемого культурного героя (нем. Heilbringer «приносящий благо») – мифологического персонажа, выступающего в роли учителя человечества, передающего ему знания и навыки.

Однако центральной темой Михаила в «Свете» становится борьба с Люцифером – сюжет, важнейший и для «классического» архангела Михаила. В «Четверге» он принимает форму традиционно единоборства со Змием (вариант архаического змеборческого мифа), во «Вторнике» же приобретает «современный» вид – сражение войск Михаила и Люцифера напоминает то ли звездные войны, то ли ядерный апокалипсис.

Возвращаясь к «Книге Урантии», добавим, что из нее заимствованы и некоторые детали. Таковы, например, эмблемы Михаила и Люцифера: в ней упоминаются и голубой мальтийский крест из лилий (кроме прочего, это атрибут розенкрейцеров), и белое знамя с красной окружностью, в центре которой помещен сплошной черный круг.

Второй протагонист «Света», Люцифер, тоже имеет разветвленную мифологическую родословную. Люцифер (слав. Денница «утренняя звезда» – планета Венера) «в христианской традиции одно из обозначений сатаны как горделивого и бессильного подражателя тому свету, который составляет мистическую "славу" божества»¹⁶. Носящий имя звезды Люцифер низвергнут за гордыню в ад, но «светлое» имя ему оставлено, возможно, в качестве напоминания о том, чем он был и чего лишился. У Штокхаузена Люцифер тоже

¹⁵ «Я с удовольствием приехал бы вновь в Москву» (Интервью с К. Штокхаузенем) // Музыкальная академия, 1993, № 3. С. 52.

¹⁶ *Аверинцев С.С.* Люцифер // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 83.

выступает как противник Божественного света, как сила тьмы и разрушения. Его день – Суббота, черный день Сатурна – посвящен смерти. Но это не гибель собственно Люцифера, – как мифологический персонаж он бессмертен, – это метафора смерти каждого человека, вне которой ему невозможно достичь Воскресения, подобно распятому и воскрешенному Христу.

Люцифер, как известно, – одно из имен Сатаны; последнее тоже присутствует в гепталогии. Сатана противостоит Богу не на равных основаниях, поскольку он есть его «падшее творение, мятежный подданный его державы»¹⁷. Поэтому противник Сатаны на его уровне бытия – не Бог, а архангел Михаил: в этом Штокхаузен, вслед за «Книгой Урантии», следует библейской традиции.

В гепталогии нашла отражение и такая особенность дьявола, как способность к оборотничеству. В «Субботе» из Света «заместителем» Люцифера оказывается Черная кошка – именно тот зверь, который в традиционной мифологии служит воплощением (или помощником, членом свиты) черта, нечистой силы. В аналогичной роли выступает также Дракон (Змий)¹⁸.

Наконец, третий главный персонаж суперцикла «Свет» – Ева, которая, как уже упоминалось, «работает над обновлением "генетического качества" людей на благо нового рождения музыкального человечества». Как и библейская праматерь, Ева гепталогии воплощает человеческое (колеблющееся, слабое) начало. Искушениям Евы Люцифером посвящена «Пятница из Света» – день Венеры.

Образ Евы в «Свете» суммирует различные женские ипостаси – матери, возлюбленной, мудрой наставницы, волшебницы. День Евы – Понедельник, День Луны, воплощающей, в духе древнекитайской традиции, силу инь – женское начало, пассивное, темное и холодное.

Следующая важнейшая особенность неомифологии Штокхаузена может быть описана как *символизм*, сознательно воссозданный в структуре гепталогии – в подражание стихийному символизму первичных мифологических представлений. Речь идет о вышеописанном принципе множественности воплощений, который охватывает своим действием не только характеристики главных героев, но и более широкий спектр явлений. Другими словами, то, что можно назвать *Gesamtkunstwerk* Штокхаузена или мультимедийным театром, имеет несомненные аналогии в мифологическом символизме, в ассоциативных связях на основе партиципации – «мистического сопричастия между тотемической группой и страной света, между страной света и цветами, ветрами, мифическими животными, лесами, реками и т.д.»¹⁹ «То, что в научном анализе выступает как

¹⁷ Аверинцев С.С. Сатана // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 412.

¹⁸ Отметим попутно заметное присутствие в гепталогии балаганных и юмористических образов.

¹⁹ Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 18.

сходство, в мифологическом объяснении выглядит как тождество. Конкретные предметы, не теряя своей конкретности, могут становиться знаками других предметов или явлений, т.е. их символически заменять»²⁰. Так и у Штокхаузена тромбон отсылает к черному цвету, к точке внутри круга и к планете Сатурн. Но то, что в символике мифа возникало на стихийно-бессознательном уровне, становится теперь элементом созданной рациональным путем системы. Так, Штокхаузен использует в ряде случаев собственные ряды мифологических соответствий, как правило, с участием музыкальных элементов. Например, в «Сне Люцифера» (первая сцена «Субботы из Света») они уподоблены природным стихиям: Воздух – ритм; Вода – мелодика; Земля – гармония; Огонь – динамика; Цвет – колористика.

Аналогичным образом воссоздается в гепталогии и такая характерная для мифа особенность, как отсутствие различий между реальным и сверхъестественным.

Однако неомифологии Штокхаузена, творимой «здесь и сейчас», совсем не свойственно резкое разграничение мифологического и настоящего («сакрального» и «профанного») времени, свойственное даже самым примитивным мифологическим представлениям. Особенно ярко эта особенность проявляется в автобиографических мотивах, присутствующих в гепталогии. Ярким примером может служить первый акт «Четверга».

Итак, Михаил воплотился на земле, чтобы самому однажды испытать человеческую судьбу. Его отец – школьный учитель, он показывает ему охоту и стрельбу, мать учит его пению и молитве. Но конфликты, бедность, война и душевная болезнь матери разрушают семью. Мать умерщвляют в больнице для умалишенных, отец погибает на войне. Михаил-тенор влюбляется в фантастическую неземную женщину-птицу, Лунную Еву, которую пытается соблазнить, пока она не исчезает. Затем он сдает музыкальный экзамен, в котором рассказывает свое детство как певец, трубач и танцор.

Всё здесь, вплоть до деталей – болезнь матери, эвтанизия гитлеровских времен, брат «Hermännchen», солдатская смерть отца – заимствовано Штокхаузенем из собственной биографии. По его словам, это сделано для того, чтобы максимально реалистичски нарисовать простую жизнь и не иметь необходимости что-либо избирать²¹. Таким способом Штокхаузен «сакрализует» свою жизнь, одновременно расширяя сферу мифологических соответствий.

Однако автобиографическими мотивами дело не ограничивается. Эта линия своеобразно продолжена в интерпретаторах, которые в некоторых важнейших случаях отождествлены с персонажами, изображая и играя как бы самих себя. Ведь и Штокхаузен является не только автором грандиозной композиции, по окончании ко-

²⁰ Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 13.

²¹ Kurtz M. Op. cit. S.279.

торой он должен был бы неизбежно отделиться от своего детища. Этого не произошло, ибо опус может существовать только при его деятельном участии, подобно мифу, каждый раз переживаемому как действительное событие, разыгрывающееся «здесь и сейчас». Аналогичным образом сын Штокхаузена Маркус не просто исполняет на трубе инструментальную партию Михаила – он является воплощением своего персонажа. Флейтистка Катинка Пасвир, играя написанную для нее и посвященную ей пьесу *Песнь Катинки «Реквием Люцифера»*, воссоздает ее согласно тому же закону сопрячания, по которому архаический человек полностью отождествлял себя с мифологическим героем.

Обратим внимание и на некоторые локальные мотивы суперцикла.

Например, с образом Михаила связана и такая мифологическая структура гепталогии как мотив инициации²². В «Четверге» он открыто присутствует в сценах *Экзамен* и *Кругосветное путешествие Михаила*²³. Менее обычный вариант встречается в «Субботе»: вышеупомянутая «Песнь Катинки» может быть истолкована как особый род инициации как перехода к смерти и к возможности будущего воскресения.

Заметное применение находит у Штокхаузена нумерология – неперменная принадлежность мифа, как и вообще архаического сознания. Символический смысл имеет указанное выше количество звуков в формулах главных героев. «Человеческое» начало воплощает число Евы – 12, у Михаила число «сверхчеловеческое» – 13, а у Люцифера – «недочеловеческое» – 11. Кроме того, в картах Таро, восходящих к древним магическим представлениям и сюжетам, 11 считалось числом греха.

Другие примеры числовой символики можно найти в центральном эпизоде «Субботы из Света» «Песни Катинки "Реквием Люцифера"»:

Песнь Катинки охраняет душу мертвого от искушений, посредством музыкальных упражнений, которые душа после телесной смерти регулярно слышит 49 дней. Песнь Катинки ведет ее к ясному сознанию²⁴.

²² «Инициация <...> – переход индивида из одного статуса в другой, в частности включение в некоторый замкнутый круг лиц (в число полноправных членов племени, в мужской союз, эзотерический культ, круг жрецов, шаманов и т.п.), и обряд, оформляющий этот переход. Иногда – в узком смысле – переход в число взрослых, брачноспособных. Обряды инициации также называются переходными или посвятельными обрядами. Левинтон Г.А. Инициация и мифы // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 543–544.

²³ Во втором случае возможны также ассоциации с европейским романом воспитания, где тема путешествия героя является далеким потомком мотива мифологической инициации.

²⁴ Комментарий Штокхаузена в буклете CD: *Stockhausen K. Samstag aus Licht*. Deutsche Grammophon. 1988.

Количество этих упражнений составляет в пьесе 2×11 , т.е. 22: это число из Каббалы, число букв древнееврейского алфавита, имеющее символическое значение «суммы» в ветхозаветной книге «Плач пророка Иеремии». Упомянутые 49 дней заимствованы из тибетской мифологии, согласно которой умерший в течение этого срока находится в состоянии *бардо*, наступающем после смерти ла – «жизненной силы». «Ла святых после смерти по пятицветной радуге уходит в небо, у простых людей монах посредством специального обряда выводит ла через родничок»²⁵. Показательно, что Штокхаузену «не понадобился» аналогичный христианский символ (40 дней), который мог бы сузить круг источников и лишить целое необходимого универсализма.

В финале «Субботы из Света» – *Прощани Люцифера* – Штокхаузен также объединяет мотивы контрастного культурного происхождения. Основой здесь служит один из священных текстов западной христианской традиции – «Похвала добродетелям» св. Франциска Ассизского, которая целиком звучит у мужских голосов по-итальянски (оригинал по латыни), включая титул (*Lodi delle virtù*)²⁶. Однако манера интонирования подчеркнута остронена: слова членятся на слоги, используется резкий фальцет и переливы голоса по образцу австрийского йодля. Кроме того, хористы снабжены трещотками и бубенчиками, издающими временами оглушительный шум и звон. Группы певцов обуты в деревянные башмаки и обряжены в рясы трех цветов: черного, коричневого и белого. Коричневый отсылает к обычаю францисканского ордена, черный – европейский траур, белый – траур буддийский. Кроме того, в действии присутствуют еще два важных символических мотива. Первый: один из хористов несет на шесте клетку с дикой птицей и в конце, при выходе исполнителей и публики на площадь перед храмом выпускает ее на волю, причем все певцы издают птичьи крики. Представление о душе в виде птицы, в момент смерти покидающей тело, как известно, издавна распространено во многих культурах. Кроме того, образ души-птицы перекликается с образом птицы – вестника смерти.

Второй символический предмет – мешок с кокосовыми орехами, падающий сверху («с неба») в кульминации действия. Кокосы поочередно разбиваются хористами о каменную плиту перед храмом. Этот мотив ассоциируется с нарушением целостности и, подобно отпускаемой на волю птице, имеет очевидную связь с семантикой смерти. Но происходить он может лишь из тех мест, где растут кокосы.

В целом *Прощание Люцифера* – безусловно, ритуальное действо, однако сам ритуал оказывается экзотическим, неевропейским, он

²⁵ Огнева Е.Д. Тибетская мифология // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 511.

²⁶ *Прощание Люцифера* было создано как отдельная композиция к 800-летию св. Франциска и впервые исполнено в Ассизи, в церкви Сан Руфино 28 сентября 1982 г.

не только не «иллюстрирует» стихи св. Франциска, но создает к ним загадочный абсурдистский контрапункт²⁷. В интервью Штокхаузен раскрывает его источник:

В «Прощании Люцифера» текст Франциска Ассизского соединяется с цейлонским религиозным ритуалом, который называется «каттарагана», эта церемония бывает только раз в году, и я сам ее однажды пережил²⁸.

Подобные комментарии лишний раз указывают на множественность истоков гепталогии *Свет*, не только количественную, но и качественную. Как видно, иные из них носят весьма эзотерический характер и являются плодом не только интуитивного культурного опыта, как в приведенном примере, но и тщательного научного изучения, в котором Штокхаузену обычно помогали профессионалы – этнологи, специалисты по истории религии. У «Света» в этом отношении были предшественники. Так, упоминавшаяся выше композиция «*Stimmung*» в качестве текстовой основы содержит несколько десятков имен богов самых разных времен и народов, – составить этот «пантеон» Штокхаузену помогла Нэнси Уайл, этнолог и исследователь неевропейских культур. Она же собрала для пьесы *Inori* (Поклонения) изображения молитвенных жестов, также имеющих самое различное происхождение.

Стремление Штокхаузена соединить и преобразовать максимально широкий круг подобных источников имело мало общего с поверхностным коллекционированием или чисто эстетическим любованием экзотикой. В нем ощущался глубокий исторический и натурфилософский смысл, ибо далекие культурные организмы – часть природы, сотворенной человеком, нуждающиеся не только в сохранении своего первозданного вида, но и в дальнейшем развитии. Об экологии культуры Штокхаузен рассуждал в статье «Музыка мира» (*Weltmusik*), написанной в 1978 г., когда он только начинал работу над гепталогией:

Мы должны освоиться с мыслью, что стандарты европейской культуры сохранят и даже увеличат свою привлекательность для других народов. И как раз поэтому мы обязаны сберечь в их сегодняшнем виде столько выкристаллизовавшихся форм других культур, сколько возможно. Необходим музей мировой культуры, в котором «отдел» музыки играет очень важную, центральную роль. <...> Творческие силы каждой культуры вырастают из ограниченности ее собственных традиций и развивают в себе те аспекты, которые оживают в сопоставлении с другими культурами²⁹.

²⁷ Однако Штокхаузен подчеркивал, что не стремится к тому, чтобы «нечто знакомое сделать чужим. Речь идет о некоем сказочном, магическом переживании. Это меня как раз и интересует – ввести в искусство магическое, фантазмагорическое и посредством интермодуляций соединить с обычным. Мне не интересно просто деформировать или уничтожить что-то знакомое. Интересно, если кошка делает доклад по физике...» (XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. М., 1995. Вып. 1. С. 52–53).

²⁸ Там же. С. 52.

²⁹ Там же. С. 44.

Таким «оживлением» виделись Штокхаузену его собственные опыты, в которых он стремился создать новую целостность, новые художественные организмы, где разнородные и чуждые элементы были бы интегрированы естественным путем. И здесь он тоже шел «тропую мифа», но мифа уже не только как источника мотивов и сюжетов, а способа постижения мира и его фундаментальных законов. Речь идет о методе *медиации*, универсального «посредничества», предложенного Клодом Леви-Стросом в качестве важнейшего инструмента толкования мифологической логики. «Миф обычно оперирует противопоставлениями и стремится к их постепенному снятию – медиации»³⁰. У Штокхаузена некое подобие методу медиации, в сущности, сложилось на раннем этапе его творческой эволюции, и оно было связано с процедурами тотального сериализма:

Цель медиации – обнаружить взаимосвязь различного и на ее основе осуществить трансформацию одного явления в другое (например, шума – в звук), либо перевести информацию из одной формы в другую (модуляция из параметра высоты в ритм, из – тембра в высоту). <...> Сериальное мышление начинается в момент снятия оппозиции – например, черного и белого, – и мышления «шкалами серого»³¹.

Однако теория медиации в законченном виде и само это слово, очевидно, появились у Штокхаузена значительно позже 1950-х гг. Так, он употребляет этот термин в интервью 1992 г.: «...сериальное мышление противостоит коллажным крайностям, его идея посредничество (медиация). Континуум между крайними степенями»³². Поэтому здесь нельзя исключить прямое или опосредованное влияние Леви-Строса, имея в виду, что его основополагающая статья «Структура мифов» впервые была опубликована в 1955 г., и с тех пор понятие медиации постепенно стало общеупотребительным. Стимулом к переосмыслению сериального опыта под знаком медиации стала идея формулы, которая, по словам Штокхаузена:

Опирается на сериальный принцип, поскольку между крайними точками всегда существует шкала равномерных ступеней. <...> Но раньше он был количественным, теперь стал качественным. Раньше были только тоны, теперь качества. <...> Например, в *Пятнице* я сочинил большую структуру, в которой одновременно сосуществуют до 48 различных слоев. Каждый слой оформлен точно, совершенно и в отдельности прослушивается очень хорошо. Но вместе они звучат как хаос. Между крайне хаотическим и максимально прозрачным (где звучат только два слоя) существуют сериальные ступени. Есть такие градации, которые я сам не осознаю, и иногда в студии я должен два-три часа вслушиваться в один и тот же

³⁰ Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 2008. С. 262.

³¹ Цит. по: Крицкая И.А. Особенности творческого мышления К.Штокхаузена: сериальность, музыкальное время, метод медиации. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 2008. С. 9.

³² XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып. 1. С. 53.

момент, прежде чем определю, всё ли там в порядке. Более того, я считаю очень важными эпизоды, где музыкальных событий больше, чем можно реально услышать. Это совершенно особое музыкальное переживание³³.

Аналогичным образом шкала медиации может включать градации узнаваемости, обновления, неожиданности и любых других качеств. Таким образом, в формульной композиции, каковой является «Свет», медиация становится неиссякаемым источником все новых и новых образов самой разной природы и характера:

Фундаментальная противоположность (например, жизни и смерти) подменяется менее резкой противоположностью (например, растительного и животного царства), а эта, в свою очередь, – более узкой оппозицией. Так громоздятся всё новые и новые мифологические системы и подсистемы как плоды своеобразной «порождающей семантики», как следствие бесконечных трансформаций, создающих между мифами сложные иерархические отношения. При этом при переходе от мифа к мифу сохраняется (и тем самым обнажается) их общая «арматура», но меняются «сообщения» или «код». Это изменение при трансформации мифов большей частью имеет образно-метафорический характер, так что один миф оказывается полностью или частично «метафорой» другого³⁴.

Но то, что создавалось коллективным – или высшим – разумом, теперь становится прерогативой индивидуума, творящего мир согласно законам «прирученного» мифологического сознания.

³³ XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып. 1. С. 51.

³⁴ Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1991. Т. 1 С. 19.

Ю.Н. Гурин

ФУНКЦИЯ МИФА В КУЛЬТУРЕ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

МИФЫ И «МИФОЛОГИКИ»

Всякий подлинно корректный разговор требует предварительного договора о ключевых понятиях, в данном случае – терминах. Не стану вдаваться в рассмотрение существующих многочисленных интерпретаций понятия мифа, поскольку в понятия *миф* и *мифологизм* мы вкладываем слишком разные значения. Полагаю, однако, что каждый согласится с бесспорным суждением Е.М. Мелетинского: «Миф является средством концептуализации мира – того, что находится вокруг человека и в нем самом. <...> Миф интересуется местом человека в природе и культуре, его социальной ролью»¹. От себя замечу, что лично мне представляется наиболее близкой типология понятий, предложенная В. Рудневым в его «Энциклопедическом словаре культуры XX века» (М., 2001), где функционирование мифа в его современном понимании предстает как некое «особое состояние сознания».

Добавлю: состояние сознания, имманентное природе человека в его онтологическом измерении, присущее ему не только в примордиальном бытии, но сущностно неотъемлемое, сопровождающее каждого из нас «здесь и теперь» в любом из наших действий и проявлений, чего мы совершенно не осознаем и осознавать не должны, ибо миф внерационален. 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. И миф присутствует в каждом из наших повседневных поступков. По сути, именно эта идея лежит в основе фундаментального труда «Мифологии» (1964–1971) К. Леви-Строса. Позднее Курт Хюбнер, автор «Истины мифа» (1995) отмечал, что «многообразные формы мифического мышления продолжают жить в современном духовном мире, для большинства, однако, оставаясь на уровне бессознательного»². Кстати сказать, Я.Э. Голосовкер, автор «Логики мифа» (М., 1987. С. 9.), как раз и отмечал, что имажинация, которая создавала миф, действует в нас и по сейчас, постоянно... И таких суждений привести можно немало.

Мне представляется, что возрастающая рационализация человеческого сознания и связанный с ним фантом прогресса за пос-

¹ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М., 2000. С. 24, 31.

² Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 6.

ледние века, а может быть, даже тысячелетия, отвлек человека от понимания собственной природы, от понимания того, что *мнимостью* является вовсе не логика мифа, а скорее так называемая *реалистическая* картина мира. Другое дело – мифология, религия и связанная с ними история, которая есть вещь такая же относительная и детерминированная тем или иным опытом человеческой культуры, как и религия. Оттого-то все эти формы культуры – что религиозная, что сциентистская – одинаково легко поддаются сюжетно-фактической интерпретации, не требующей глубокой работы ума и души. Куда достовернее и строже смутная неясность метафизики, ориентированной на бытийственные основания антропности.

Но почему человек непременно мифоносец, почему мифогенез сопряжен любой и всякой его деятельностью? Полагаю, что в отличие от широко распространенных и хорошо привитых нам представлений, научившийся мыслить человек – назову его *примордиальным* – отнюдь не чувствовал себя беспомощным, слабым и ничтожным – совсем наоборот: ощущая себя в полной, органичной слиянности с природой, с космосом, он видел в себе центр вселенной, звезды были ему родственниками, а лес – братом, с которым он и жил по-братски, взимая с него дань и принося себя миру в жертву. В себе же самом он – примордиальный человек – видел образ и модель мира, а собственное тело было ему образцом и мерой оценки всего. И спасибо Г. Башлярю за его глубокие и проникновенные размышления в этом направлении. Это уже много позже, развшившись, рационализировавшись и развратившись, человек придумал, что это бог придумал его по своему образцу, а не наоборот! Вот уже и Борхесом повеяло... Дойдем и до Борхеса, у нас ведь тут сплошной «Алеф», то есть всебытийность.

Именно кризис онтологических основ и национально-культурной, а также индивидуальной идентичности в западном (шпенглеровском смысле слова) мире привел к тому, что в современной антропологии возник повышенный интерес к проблеме телесности, к интерпретации мира как тела. Стоит заметить, что возникшая в начале XX в. проблематика массового тела – совсем другая история, имеющая, скорее, противоположный смысл. Но смысл этот уже несколько приближает нас к латиноамериканской культуре, как раз и лишней понятию общественному телу, зато обостренно ощущающей собственную физическую телесность. И тут мы сталкиваемся с прямо противоположной природой двух культур (западноевропейской и латиноамериканской)³, на чем постоянно спотыкаются все, обнаруживающие некую прямую корреляцию западной культуры конца XX в. (т.е. собственно постмодернизма) и латиноамерикан-

³ Автор посвятил этой теме немало публикаций, которые нашли солидарный отклик и в латиноамериканистских исследованиях. См., например: *De Francisco A., Stefanello G. Metodología de identificación de mitos y representaciones en Medios de Comunicación // UNRevista. 2006. Vol. 1. N. 3.*

ской культуры 1920–1950-х и т.д. годов прошлого столетия, словно бы в Латинской Америке творили сплошные нострадамусы!

Смысл и роль мифологизма как манифестации общественного сознания в западной культуре первой половины и тем более – середины XX в. еще далеко не выяснены. Именно в массовом, общественном сознании мифологизм как форма культуры проявлял себя в виде самообмана, самообольщения, химеротворчества, утопизма, а постольку – и создания образа антагониста, врага, или, наоборот – покровителя, божества, вождя, кумира. Однако все это скорее формы некоего субмифологизма или псевдомифологизма, поскольку миф по природе своей, если и не однозначно креативен, то во всяком случае амбивалентен, но никак не может строиться исключительно на отрицательных ценностях.

А ЧТО ЖЕ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ?

Здесь, как всегда, все внахлест: соположенность и конвергенция тенденций универсальных и автохтонных, локальных, имманентных ее культурному миру как особому способу бытия – и западническому, и противозападническому, и смешанному. В Латинской Америке мифологизм послужил целям самосозидания, самопознания, самосотворения, самореализации, которая была и остается ее сверхзадачей как цивилизации особого типа. Если Европа, Запад вводит себя в миф, впадает в него, отражает себя в нем, то Латинская Америка, наоборот, вбирает миф в себя как культурный субстрат, один из многих других, дабы выстроить собственный образ мира и собственную аксиологию. Это вид культурной полиглоссии с собственным синтаксисом и семантикой. Но поскольку это полиглоссия, то всякий читающий имеет свое прочтение текста. И бывает очень трудно объяснить, что все эти прочтения не всегда адекватны тексту, что, помимо текста, нужно уметь вчитываться в описываемый мир и в его онтологию.

Самое расхожее представление и самое большое заблуждение состоит в том, что латиноамериканское сознание якобы по-особому мифологично, поскольку интегрировало в себя экзотичный мифологизм древних индейских культур. Это представление было убедительно развеяно А.Ф. Кофманом, автором книги «Латиноамериканский художественный образ мира», четко сформулировавшим:

Пласт мифологических представлений о своем мире присутствует так или иначе в сознании большинства латиноамериканских писателей, однако проявляется он далеко не во всех произведениях и далеко не всегда полностью. Он может обнаруживать себя в виде отдельных мотивов или некоторых цепочек мотивов, а в ряде произведений не проявляется вовсе. В случае с Борхесом (а также с Карпентьером, Астуриасом, Фуэнтесом, Нерудой) можно говорить о сознательном использовании элементов мифологической инфраструктуры. Гальегос, Аргедас, Алегррия, Рутьфо, Мистраль, скорее всего, выражают их спонтанно. Впрочем провести здесь четкую границу невозможно – особенно в отношении писателей типа Гарсиа Маркеса или

Варгаса Льюсы, которые используют мифологемы латиноамериканского художественного сознания как в целенаправленных формах, подчас травестируя их, так и вполне бессознательно⁴.

С этими словами исследователя нельзя не согласиться, равно как и со следующим утверждением:

Мифосистемы европейских литератур составляют базис художественного мышления; они суть данность и заданность, как почва, на которой выросло древо той или иной культуры⁵.

Однако из всей этой тщательно дифференцирующей аргументации выводится неожиданно всеохватный тезис о наличии единой «мифологической структуры латиноамериканской литературы» (она же «мифосистема»). Борясь с вульгарным этнокультурализмом, исследователь замещает его не менее размашистой «мифологической инфраструктурой»⁶. И опять остается ощущение сугубой мифологичности латиноамериканской литературы.

Между тем эта литература не более мифологична, чем всякая другая, и сознание человека Латинской Америки не более мифологично, чем сознание человека западного типа, и не в одном мифологизме здесь дело... «Мифологизм» латиноамериканской литературы обязан более специфическим факторам культурообразования Латинской Америки, ее семиотических механизмов, чем довольно-таки периферийным магико-мифологическим представлениям этнического субстрата. Миф не является ни главной, ни исключительной чертой латиноамериканской литературы как феномена культуры. Эта категория вычленяется из общего состава поэтических средств латиноамериканского художественного мышления лишь в компаративистских целях, дабы выявить специфику механизма культур на материале литератур, принадлежащих разным цивилизационным типам.

И все же: почему *миф* и почему литература, какая тут есть связь? А связь есть, и недаром отечественный исследователь отмечал «некое поистине "религиозно-имманентное" значение латиноамериканской литературы как единственного яркого проявления всей сути взрывного и непредсказуемого латиноамериканского цивилизационного развития»⁷. Всем известный расцвет художественного и социального творчества пришелся в Латинской Америке на 50-е годы XX века – он получил название «латиноамериканского бума». Но на рефлексивном уровне он стал осмысляться, естественно, позже – тогда-то из него и вычленили «мифологизм».

⁴ Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997. С.10.

⁵ Там же. С. 304.

⁶ Там же. С. 23–24.

⁷ Слинко А.А. Формирующаяся цивилизация? // Латинская Америка, 1994, № 2.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ МИФА

В Советском Союзе, как всегда, идея «мифологизма» распространилась позже, но с истинно российским размахом и советским масштабом. Необычайно популярными были тогда «мифологичные» произведения Ч. Айтматова и В. Орлова, если говорить только о крупных литературных явлениях. Произошла необычайная по своей сути вещь: такое бесконечно *множественное* по своей структуре явление, как миф, стало культивироваться со всей фанатичностью советского абсолютно *моноидейного* сознания! Это была парадоксальная ситуация, когда освобождавшееся от мифов, но все еще находившееся в их плену сознание, все же тянулось к мифу, видя в нем способ раскрепощения от культурных и социальных догм и канонов. Пребывавшее в состоянии латентной мифологичности общество на сломе эпох наконец-то обрело возможность говорить на языке адогматичной культуры. Причем происходило одновременное «утоление жажды» (неслучайное название актуального романа) и мифом и документализмом сразу. Сквозь эту призму и был воспринят у нас в 1968 г. роман «Сто лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, популярность которого в советском контексте изумляла и самого автора. Как же возник миф о латиноамериканском мифе? Для выяснения этого вопроса обратимся к самым началам становления латиноамериканского культурного мира.

ОСНОВАНИЯ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО МИФОГЕНЕЗА

Латиноамериканская культура возникала не исключительно на основании традиционных мифологем, исторически встроенных в общественное бытие европейского типа – бытие было новым, иным, поэтому все транспонированные культурные концепты неизбежно подвергались радикальной ресемантизации, да к тому же дополнялись автохтонными смысловыми коннотациями. И вот Новый Свет начинает творить собственные мифосимволы, в которых кристаллизуется структура его мироздания. Поэтому можно с полным основанием говорить о специфически латиноамериканском мифогенезе, поскольку речь идет о культуре не только становленческого, но и *самосозидающего* типа, и без мифогенеза, как основного креативного инструмента, тут никак не обойтись. Однако мифологическая составляющая здесь является всего лишь частью более масштабного утопического проекта, обретающего в Латинской Америке особые, культуротворческие коннотации. Совершенно справедливо отмечала Т.С. Паниотова: «Процесс творения, создания мира описывает миф. Процесс творения инобытия идеального мира описывает утопия»⁸.

Можно сказать, что если европейский образ мира обусловлен наличием прототипа, то латиноамериканский ориентирован на не-

⁸ Паниотова Т.С. Утопия и миф в латиноамериканской культуре: к проблеме взаимосвязи // Латинская Америка, 2005, № 5. С. 87.

кий гипотетический *эпитип*, сотворение которого и составляет смысл латиноамериканской культуры. Причем ориентированность эта, устремленность *вовне*, в запредельное *más allá* возникла еще до начала собственно конкисты – в зародыше она существовала уже в сознании устремившихся к берегам неведомого авантюристов-первооткрывателей. Можно полагать, что латиноамериканский мир был *явлен* или *дан* еще до своего открытия – ведь его образ несли в своем насквозь мифоориентированном, мифотропном сознании плывущие *открывать* его первопроходцы. Именно первопроходцы, открыватели, а не конкистадоры-завоеватели, поскольку их миссия принадлежала более трансцендентному, бытийному уровню, нежели только грубо эмпирическому, материально-завоевательскому.

Сам первооткрыватель так никогда и не узнал, что же именно он открыл. Он умер, не подозревая, что открыл огромный континент. Но, даже не зная этого, он писал в своих сообщениях именно об *открытии*, словно бы устанавливая, утверждая навсегда некий когнитивный алгоритм, самоинтерпретационную эпистему. (Попутно можно заметить, что собственно континент Колумбу и не был нужен, поскольку он осознавал свое открытие именно в модусе острова, т.е. идеального, мифологического топоса.) Но вот хронист Андрес Бернальдес именует Колумба не иначе как «изобретателем» (*inventor*) Индий, а Эрнан Перес де Олива тут же пишет об «Изобретении Индий»⁹. Лукавая эта инвенция с самого начала обусловила некоторую двойственность в отношении латиноамериканца к собственной этиологии: дело в том, что в испанском языке слово *inventar* означает не только *изобретать* или *выдумывать*, но в первую очередь *открывать* неизвестное и в то же время *создавать* нечто до сих пор не бывшее. То есть понятие чисто умозрительное, спекулятивное оказалось слитым по контаминации с понятием операционально-деятельным. Эта двойственная коннотация имагинативной практики и определила в будущем специфически креативную, культуростроительную направленность латиноамериканской утопической рефлексии.

ВООБРАЖАТЬ – ЗНАЧИТ ОБРАЗОВАТЬ

Слово *invención* прижилось, вошло в сознание, сделалось атрибутом латиноамериканского этоса, инструментом интерпретации собственного способа бытия в позднейшие эпохи, когда стала происходить верификация предданного образа мира. Сама Латинская Америка исторически возникла как своего рода плод воображения, во многих своих аспектах это страна действительно придуманная, выдуманная, как утверждают сами творцы латиноамериканской

⁹ См. об этом: *B. Matamoros. De invenciones y miradas // 1492–1992. A los 500 años del choque de dos mundos. Balance y prospectiva. Buenos Aires, 1991.*

культуры, не случайно столь пристрастные к поэтике измышления, выдумки, инвенции (и инвентария) как способа самопознания и, в конечном счете, к мифотворчеству. Однако мифотворчество здесь оказывается продолжением описания себя же – но уже вне себя, за пределами себя, т. е. там именно, где это подлинное, искомое «Я» только и может находиться. Таким образом, в Латинской Америке миф как культуурообразующий механизм замещается *утопией*, имеющей в латиноамериканском сознании безусловно положительную коннотацию. Собственно, это и не миф, и не утопия, а некий специфический механизм самоидентификации, стабильно описываемый в таких, например, характерных дефинициях:

В латиноамериканском мышлении рассуждение о том, какие мы есть, всегда сопровождается представлением о том, какими мы *должны быть*, потому что можем быть, и у нас есть все исторические, социальные, экономические, политические, ментальные и художественные основания для того, чтобы это было. *Смысл великой метафоры в том, что мы представляем собой то, что думаем о себе в измерении будущего*¹⁰.

Подобного рода почти буквально совпадающие высказывания можно нанизывать страницами, но, возможно, самое примечательное – это поэтическое переложение данного рационального дискурса, предложенное в 2002 г. Гарсиа Маркесом (причем, совершенно органично для его творчества): «Жизнь – это не то, что ты прожил, а то, что ты вспоминаешь и как ты это вспоминаешь для того, чтобы рассказать об этом». А ведь еще в 1920-х годах выдающийся перуанский мыслитель Х.К. Мариатеги писал: «Мы можем обрести реальность только на путях фантазии». Вот в этом извечном полании *себя вне себя*, в этом самообретении вне наличной данности и сотворении *воображенной* реальности как истинной, но еще не сбывшейся реальности и видится глубинный смысл процессов, определяющих специфику мифологизма Латинской Америки как фактора ее культуругенеза.

Воображение в латиноамериканской культуре играет роль моделирующего механизма, содействующего культуротворческому процессу в узловых актах самосозидания; оно является фактором, замещающим некоторые привычные нам культуростроительные понятия – именно потому, что это культура молодая, все еще находящаяся в процессе самосотворения. Поиск истины о себе традиционно ведется через образ, выражение, форму. Пластически выраженная мысль, само художественное письмо выступает в Латиноамерике как послание, как явленный смысл. Как утверждает мексиканец Карлос Фуэнтес, человеческой реальности не возникнет, если ее не создаст также и человеческое воображение. Он полагает, что феномен барочности, проявляющийся в словесной избыточности латиноамериканского писателя, объясняется его стремлением за-

¹⁰ *León del Rno Y. ¿Por qué la utopía?* Цит. по: Паниотова Т.С. Указ. соч. С. 91.

полнить пустоту, в которой он обретается. Закономерно, что образ в латиноамериканской литературе имеет более высокую аксиологическую значимость, чем идея. Неудивительно, что в ее лоне возникают гипертрофированные представления об образе как наивысшей культуротворческой силе, способной «обратиться в историю»: «Образ как абсолюте, образ самосознающий, образ как последняя из возможных историй»¹¹.

Латинская Америка творится образом и выражает себя в образе – отсюда и гиперболичность ее культурного дискурса. Традиционно лишенная психологического измерения, латиноамериканская литература компенсирует его отсутствие чрезвычайной плотностью и экспрессивностью художественной фактуры, формы, в своем безмерном разрастании тяготеющей к самодостаточности, к замещению облекаемого смысла. В выступлениях бразильских участников состоявшегося летом 2001 г. в Москве Всемирного форума латиноамериканистов звучали такие примечательные определения литературного творчества: «фантазия как отображение (!) национальной реальности, ее самообраз», «активная гиперболизация», «сверх-предельность» (*transgresión de límites*). Это качество латиноамериканского художественного сознания модельно проявилось в творчестве крупнейшего его представителя, о котором уже шла речь – Г. Гарсиа Маркеса.

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС КАК ДЕМИФОЛОГИЗАТОР

Огромное количество открытых и скрытых цитат, реминисценций, мифологических аллюзий и архетипических коннотаций, инкорпорированных в текст романа «Сто лет одиночества», провоцируют читателя, воспитанного на литературной традиции, вычитывать некие универсальные или хотя бы привычные смыслы, направленные на структурообразующий миф. Однако в этом случае было бы бесполезным пытаться проследить развитие смыслов, следуя логике, потому что Гарсиа Маркес использует символы с оборванными связями. Образы разнопорядковых смыслов наслаиваются один на другой, сопологаются, нахлестываются один на другой, создавая все новые вариации матричной сюжетики. В «Осени патриарха» автор применил этот прием уже сознательно, но поздний его роман обладает, в отличие от первого, совершенной внутренней целостностью.

Писатель играет с универсальными символами, образами и понятиями, сопрягает их вопреки свойственным им внутренним смыслам и законам, сочетая их по релевантному для его поэтики принципу инцеста и порождая, соответственно, фантомные смыслообразы, символы-обманки. Механизм травестийного парафраза в сочетании с приемом снижающей высокой мифологизм «профанации» транс

¹¹ *Lezama Lima J.* Las imágenes posibles // *Confluencias. Selección de ensayos.* La Habana, 1988. P. 300.

формирует самые высокие, классические мифологемы. Однако присутствие инокультурных цитат в творчестве Гарсиа Маркеса, вернее его транскрипции универсальных сюжетов, топосов, архетипов, мифов еще не определяет специфики организации разнородного материала. А здесь-то и проявляется особенность манеры Гарсиа Маркеса: воспроизводя тот или иной знак культурного текста, писатель берет его вне имманентного ему значения, вне референциальных связей и сообщает ему некий совершенно иной, только ему ведомый смысл.

Впрочем, прием иначения инокультурных смыслов является имманентным для механизма всей латиноамериканской культуры. Что же касается Гарсиа Маркеса, по общему мнению «самого мифологичного» писателя Латинской Америки, то приходится со всей определенностью заявить, что он совершенно не мифологичен в привычном смысле этого слова. В этом тезисе я принципиально расхожусь и с мнением большинства отечественных латиноамериканистов и с позицией Е.М. Мелетинского, убежденно (но не убедительно) писавшего о якобы глубоком мифологизме латиноамериканских писателей вообще, а Гарсиа Маркеса – в особенности. Как я уже говорил, то была такая эпоха – подлинное «закрытие» мифом. Симптоматично, что Г. Гарсиа Маркес начинал свою деятельность в журнале с провокационным названием «Мито» («Миф»), создатели которого утверждали: «"Миф" стремился к тому, чтобы стать национальным антимифом»¹². Занявший принципиально открытую позицию по отношению к национальной действительности и современной литературе, «Мито» сразу же выдвинул девиз: «Слово за словами». Художественное, поэтическое слово должно было обрести изначальную мощь и передать сущностное, подлинное начало нации, потому что, как писал журнал в 1957 г., «мы не знаем собственного облика... Смерть – вот единственная действительно серьезная и необратимая вещь, происходящая в нашей жизни»¹³.

Роман «Сто лет одиночества» (который, по мнению Е.М. Мелетинского, «как бы синтезирует различные варианты мифологизма»¹⁴) воспроизводит традицию латиноамериканской литературы и в то же время оспаривает ее, подвергая парафразу и трагедии на общих основаниях. Наиболее кардинальную переработку претерпевает действительно сакральная для латиноамериканского сознания идея утопии. По этому поводу К. Фуэнтес справедливо заметил, что «Сто лет одиночества» представляет собой «подлинный пересмотр утопии, эпики и мифа Латиноамерики»¹⁵. В частности, Гарсиа Маркес инвертирует универсальную мифологему хрустального дворца (города), обращая ее в роковой фантазм «зеркально-призрачного города». Сверкающий стеклами город в массовом со-

¹² *Mito*. Selección de textos. Bogotá, 1975. P. 141.

¹³ *Ibid.* P. 143, 150.

¹⁴ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995. С. 367.

¹⁵ Fuentes C. La nueva novela hispanoamericana. México, 1969. P. 63.

знании соотечественников Гарсиа Маркеса должен был представлять действительно чудом, поскольку в обиходе стран Карибского региона нет обычая и необходимости остекления домов: в жарком климате достаточно деревянных жалюзи. Аналогия «стеклянные здания», «стеклянные окна» – «нафантазированный мир» будет развита в создававшихся параллельно с романом рассказах «За любовью неизбежность смерти» и «Море исчезающих времен», а затем получит продолжение в «Осени патриарха», где будет означать именно призрачность «Дома Власти».

В романе «Сто лет одиночества» этот образ является парафразом целого ряда взаимосоотносимых идеологем. Колумбийский писатель изображает Макондо принципиально иным: обреченный на разрушение город был «из зеркал и миражей», что сообщает его образу коннотацию эсхатологической проклятости: так, в «Осени патриарха» мотив одиночества диктатора корреспондирует с мотивом зеркал. Характерно, что о «стеклянном» городе в романе «Сто лет одиночества» пророчествует не кто иной, как мудрый чародей Мелькиадес, персонаж inferнального толка, в то время как его ученику, наивно-восторженному неوفиту и первооснователю Хосе Аркадио Буэндиа снится «шумный город с зеркальными стенами» (своего рода новый Вавилон), который он тут же повелит заложить и даст ему имя Макондо. Отнюдь не случайно этот образ обращается в финале в редуцированный аналог «блудницы Вавилонской» – «призрачный бордельчик», которым и заканчивается история Макондо. Вот почему все это – действительно «пересмотр утопии, эпик и мифа Латиноамерики» писателем, который, по удачному определению А. Кофмана, если и создает миф, то «не столько по канонам коллективного дорационалистического сознания, сколько по воле своего воображения»¹⁶.

АПОКАЛИПСИС ИЛИ УТОПИЯ ПРЕОБРАЖЕНИЯ?

И все же остается открытым вопрос: почему, собственно, роман «Сто лет одиночества» заканчивается якобы мифическим «апокалипсисом». Ответ на этот вопрос лежит в самой природе художественного мышления Гарсиа Маркеса. На чисто конструктивном уровне такой финал обусловлен схемой, определяющей композицию всех его произведений: долгое ожидание, за которым следует крах, крушение, гибель (иногда вынесенная за скобки). В некоторых произведениях эта же схема выступает в инвертированном виде, но чаще всего чисто сюжетная развязка бывает мнимой и не является разрешением внутренней коллизии.

В романе «Сто лет одиночества» дело не в самом «апокалипсисе», присутствующем здесь лишь мотивной оболочкой: эпизод уничтожения «Макондо» под натиском стихии – это удвоение образа (соглас-

¹⁶ Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990. С. 197.

но принципам поэтики Гарсиа Маркеса) гораздо более подробно и убедительно выписанного разрушения Дома, символа одиночества. А Дом не просто опустевает, стареет и разрушается – он постепенно все более сливается с природой, подчиняясь ее органике и стихийности, которые растворяют в себе доминанту насилия, это проклятие рода Буэндиа и всего Макондо. Ведь разрушается не просто дом – разрушается искусственность мира, погрязшего в эгоизме, одиночестве и замкнутой, индустуозной любви: «Осаждаемые со всех сторон ненасытной природой, Аурелиано и Амаранта Урсула продолжали ухаживать за душицей и бегониями и защищали свой мир демаркационными линиями из негашеной извести»; предсмертный миг оказывается и «мигом внезапного прозрения»: оставшийся в абсолютном одиночестве, Аурелиано «удивленно глядел на дерзкую паутину, опутавшую мертвые кусты роз, на упорно лезущие отовсюду сорняки, на спокойный воздух ясного февральского утра»¹⁷. Поэтому «апокалипсис» означает не конец, а именно преобразование мира, торжество «чудесной» естественности, знаменует преодоление дурного времени (чумы, одиночества, недоброго часа) и возрождение жизненной (в том числе и человеческой) органики в ее природной открытости, витальной стихийности латиноамериканского мира. В поэтике Гарсиа Маркеса подобные катастрофические, преодолевающие жизненную фактичность, финалы всегда означают торжество *иной*, над- и внежизненной реальности.

Таким образом, по замыслу Гарсиа Маркеса финал означает и гибель, и торжество, и начало, и конец, разомкнутую освобожденность замкнутого мира. Как и замышлялось, все свершается купно, симультанно, на всех уровнях разом. Объективно, автор преодолевает манихейскую дихотомию добра и зла, пессимизма – оптимизма, альтернативного «или – или», мнимо единой истине авторитарности противопоставляет равноправность множества истин и беспредельным невероятием «реальностей» утверждает бесконечность правды жизни. Гарсиа Маркес видит в природе онтологически соравный человеку субъект бытия – взгляд, предполагающий не возвеличивание «дикой» природы до уровня «венца творения», а напротив – совмещение человека и преданной ему природы, с которой он сливается в серии переходных состояний. Параллельно происходит слияние мифологем дома и лабиринта, конституирующим признаком которого исследователь считает именно «мерцание жизни и смерти»¹⁸, трактуемых как неокончательные и взаимопереходные состояния. Здесь нашла свою кульминацию одна из ведущих тенденций латиноамериканской литературы, предполагающая отказ от европейского рацио- и антропоцентризма и утверждение поэтического трансцензуса в *метафизической «инаковости»*.

¹⁷ Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества. С. 431, 435–436.

¹⁸ Старогубцева Л.В. Метафизика лабиринта // Альтернативные миры знания. СПб., 2000. С. 265.

МИФОЛОГИЗМ ДЕ/РЕМИФОЛОГИЗИРОВАННЫЙ

Так что же такое поэтика Гарсиа Маркеса и, соответственно, его единомышленников и собратьев по перу – антимиф или новый, утопически ориентированный, рационалистический мифологизм? Скорее всего, и то, и другое вместе. В самом деле, вспомним синдром «мифологизации мифа» в уставшем от мифов, но все еще советском сознании. Как представляется, к данному случаю вполне применима мысль, выработанная Ю.М. Лотманом в соавторстве с Б.А. Успенским:

Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания <...> порождает метафорические конструкции, постольку стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализации метафоры, ее буквальном осмыслении (уничтожающем самое метафоричность текста). <...> В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания¹⁹.

Мир Гарсиа Маркеса вообще лишен какой-либо однозначности: таковую можно вычитывать только в пределах одной из многочисленных его реальностей/ирреальностей. Этим объясняется «оборотность» художественного мира Гарсиа Маркеса, не сводимого к привычной европейскому сознанию абсолютизации ценностей. Все его образы взаимопереходимы и соотносимы так же, как взаимопроницаемы грезы и реальности. Так или иначе, но практически каждая книга Гарсиа Маркеса в феноменологически редуцированном виде есть модель, которая – поверх сюжетных, образных, событийных, идейных, даже архетипических рядов – воспроизводит движение от ущербного «порядка» к целостному самобытию, к самообретению во вневременной и внепространственной целостности, иногда даже и в смерти, которая возвращает поврежденную порядком жизнь в лоно стихийной естественности. Но устремленность писателя второй половины XX в. к трансцендентной целостности не означает воления порядка ни в высшем мире, ни в наличной действительности – напротив, оно свидетельствует о признании такого типа мироустройства, которое альтернативно онтологическому «порядку» западноевропейской культуры и представляет собой неравновесную систему, где «порядок» и «беспорядок», сказка и документальность сосуществуют на равных основаниях.

Гарсиа Маркес, считавший себя историческим оптимистом, как художник, однако, не дает однозначного прогноза относительно будущего. Он задается не «последними», а самыми что ни на есть «первыми» вопросами бытия, насущно необходимыми молодой культуре Латинской Америки, все еще находящейся в процессе становления, а если и дает на них ответы, то они столь же первозданны, иррациональны и адамичны, как и тот мир, в котором «многие вещи не имели названия». По необходимости открытая, не редуци-

¹⁹ Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Избранные труды. Т. I. М., 1994. С. 307.

руемая ни к какому монизму позиция Гарсиа Маркеса, ориентированная на множественность возможных реальностей, составляет суть его художественного мышления, эстетически принципиально новаторского. В европейской культуре искусство тектонически антропоморфно, все созданное человеком уподобляется его собственному «гуманитарному» устройению. В Латинской Америке доминирует не антропоморфный принцип, все изоморфно окружающему, все еще не вполне освоенному, имеет прихотливо-ветвистую структуру. Поэтому и у Гарсиа Маркеса ключевым оказывается понятие лабиринта, определяющее стиль мышления, и стиль письма: лабиринтичны и синтаксис, и сюжет; выход же (итог, смысл, развязка) из лабиринта нерелевантен, смысл – в самом ветвлении древовидных структур текста.

Но и противостоящая «цивилизации» сила у Гарсиа Маркеса также не является «природой» в обычном, просвещенческом, понимании – это всеобщее стихийное начало, самобытийная естественность, включающая в себя также и природу сотворенную, то есть вещно-человеческую бытийность, что предполагает принципиально иное осмысление пребывания человека в мире. Это *иное* самобытие и составляет ядро мировидения Гарсиа Маркеса. Оно бескачественно, принципиально не конечно, изначально и целокупно, равно включает в себя добро и зло, жизнь и смерть, реальность и ирреальность; оно, в конечном счете, изоморфно многообразным процессам становления мира Латинской Америки. Мышление Гарсиа Маркеса космологично, его концепция времени и его образ мира так же диверсифицированы, множественны и лабиринтичны, как его пространство и представление о формах реальностей. Поэтому распад у Гарсиа Маркеса всегда содержит в себе обновление, влечет за собой торжество вечной и безграничной жизненности, а все ущербное замещается трансцендентной становлению бытийственной полнотой, переходя в иное качественное состояние.

Дело в конце концов не в том, что Гарсиа Маркес изображает фантастическое и «чудесное», – а в том, что он изображает исключительное, экстраординарное как образно-типическое, и не только изображает, но еще и убеждает в этом своих читателей в актах коммуникации внехудожественного ряда: в журналистских статьях, интервью, беседах, круглых столах и пр. Так, в преддверии своего 80-летия он внезапно заявил, что на самом деле родился на год раньше – и весь мир поспешил переправлять энциклопедии и срочно готовиться к юбилею Великого Сказителя, титул которого был ему присвоен официально. В европейской культуре экстраординарное, не переставая быть таковым, выступает в ореоле многочисленных смысловых, культурных детерминант; у Гарсиа Маркеса экстраординарное лишено всяких дополнительных коннотаций, оно абсолютно естественно и, будучи мультиплицировано, по сути, теряет статус «чудесности», переходя в разряд обыденности.

Гарсиа Маркес низводит универсальные мифы – и прежде всего библейскую архетипическую систему, на которой держится запад-

ноевропейская культура, – до уровня расхожих топосов массового сознания, и это совершенно естественно для культуры с неустоявшейся системой бытийных координат, которая создает собственный образ из множества разнопорядковых культурных сколков. В данном случае прием травестийного парафраза служит созданию нового художественного качества, соответствующего иному онтологическому строю и иному миропредставлению.

Мы рассмотрели случай разложения мифосознания и дискретного вбирания его в художественное творчество лишь одного, пусть крупнейшего представителя латиноамериканской культуры. Можно ли считать этот случай типичным, модельным для латиноамериканского художественного сознания? Для ответа достаточно припомнить ключевые для становления латиноамериканской культуры 20-е годы XX века, когда в Бразилии в рамках проекта так называемого модернизма (местного варианта авангарда) был провозглашен тезис «антропофагии», т.е. поглощения всех качеств мировой культуры во имя выстраивания собственной целостности. Таким образом, можно считать, что принцип мифотропной агглютинации вполне распространяется на пространство всей латиноамериканской культуры и является характерологической ее чертой.

Что же касается функционирования самого мифа в человеческой культуре и в латиноамериканской, в частности, то, видимо, придется согласиться с К. Хюбнером, заключающем свою книгу выводом о «неустраимости вопросов, поднятых исследованием мифа»²⁰.

²⁰ Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 386.

Н.Б. Маньковская

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА
ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ МИФОЛОГИИ
В КИНОПРОЕКТАХ ПИТЕРА ГРИНУЭЯ
И МЭТЬЮ БАРНИ

Грандиозные фильмы-проекты двух кинорежиссеров – «Чемоданы Тульса Люпера» англичанина Питера Гринуэя и «Кремастер», «Преодолевая границы» американца Мэтью Барни – свидетельствуют о том, что постмодернистские эксперименты выходят сегодня за рамки традиционного кинематографа в сферу посткино (термин П. Гринуэя). Гринуэй и Барни предлагают разные пути движения в сторону *посткино*: первый – по линии его виртуализации, насыщения новейшими цифровыми технологиями, второй – посредством создания заснятых на киноплёнку перформансов, «повествовательных скульптур». Это две совершенно разные стратегии, объединённые, быть может, лишь принципом потока сознания, ассоциативной памяти. Однако по этим многочасовым фильмам можно составить достаточно полное представление о направлении движения не только собственно постмодернистского кинематографа, но и о тенденциях развития современного художественно-эстетического сознания. Ведь названные проекты – больше, чем просто фильмы. Это своеобразные постмодернистские мифы грани веков, рубежа эпох и культур. Одушевленный Люпер и неодушевленный Кремастер соседствуют в постмодернистском контексте с Одиссеем, Гераклом, рыцарями Круглого Стола, Алисой Кэрролла и хоббитами Толкина. При этом Гринуэй и Барни создают *мифы нового типа*. Их специфика заключается, прежде всего, в том, что они существуют преимущественно в аудиовизуальной (а не вербальной) форме с опорой на наиболее современные технические кино-мультимедийные средства с использованием современных носителей (CD, DVD), а также на такие формы актуального искусства, как инсталляции, перформансы, акции, объекты, видеоарт, видеоигры. Мифы эти постоянно развиваются, ветвятся, достраиваются, вовлекая в постмодернистские игры наиболее эстетически развитую аудиторию.

МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ МИФ О ТУЛЬСЕ ЛЮПЕРЕ

В «Чемоданах Тульса Люпера» Питер Гринуэй проводит инвентаризацию, каталогизацию, систематизацию искусства XX века. И делает это средствами самых молодых его видов: в его мультимедийном проекте используются средства выражения кино, телевидения, Интернета. По словам самого режиссера, он создал «Чемоданы»

в ответ на вызовы новых изобразительных языков и всего, что они олицетворяют. Этот полифоничный, полисемантический, полижанровый фильм наводит на литературные, живописные и собственно кинематографические параллели. Гринуэвский микрокосм – своего рода кинематографический аналог романов XX века – «Улисса», «Ста лет одиночества», «Шума и ярости», «Мастера и Маргариты», «Сада расходящихся тропок», «Хазарского словаря». В «Чемоданах» произведена своеобразная возгонка потока сознания, магического реализма, абсурдизма и многих других авангардистско-модернистских приемов. Не случайно в фильме возникают фигуры Бекетта, Ионеско и Джойса (между прочим, Гринуэй сетует на то, что кино так и не открыло для себя Джойса, а остановилось на Бальзаке и Диккенсе или даже, скорее, на Джейн Остин). Можно назвать эту ленту *гиперфильмом* по аналогии с гипертекстом. Он действительно ветвится, в нем множество цитат, в постмодернистском духе переосмысливающих искусство далекого и недавнего прошлого. И самоцитат: Гринуэй создает целую систему отсылок к собственным фильмам. В этих микроскопах-маргиналиях фигурируют ключевые моменты из «Падений», «Контракта рисовальщика», «Живота архитектора», «Отсчета утопленников», «Книг Просперо», «Дитя Макона», «Зед и два нуля», «Интимного дневника», «8 женщин», не говоря уже о культовом фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник». Нередко они поданы весьма самоиронично: чемоданные близнецы в морге – парафраз близнецов из «Зед...», только воплощают они не Эрос, а Танатос.

Что касается живописных ассоциаций, то Гринуэй (художник по образованию) искусно вплетает в кинематографическую ткань, кажется, все «измы» XX в. – от экспрессионизма и сюрреализма до поп-арта и даже соц-арта. Но не только: идет изощренная игра с классической живописью. И даже классицистской (не случайно постмодернизм нередко называют новой классикой или новым классицизмом – Гринуэй как один из отцов-основателей кинематографического постмодернизма всегда увлекался идеями симметрии, строго выверенных параллелей, не говоря уже о нумерологии). Один из наиболее интересных (и развернутых) фрагментов фильма связан с фантазиями на темы разновозрастных портретов мадам Муатесье Энгра, буквально выходящей из живописного пространства, чтобы зажить новой жизнью в мире кинематографа. Есть здесь и парафразы «Пьеты», «Святого Себастьяна» и других классических шедевров. Сам фильм чрезвычайно живописен. Каждый его кадр композиционно выверен, представляет самостоятельную художественную ценность (как не вспомнить тут Висконти или Параджанова). Гринуэй парадоксально сочетает избыточность изобразительных приемов (полиэкранный, анимация, кинодокументалистика, компьютерная графика, «ожившие» комиксы) с минимализмом художественных средств, особенно в завязке и финале картины, связанных с детством Люпера: по части театрализации, схематизации, создания некой картографии кинематографического

пространства он может соперничать здесь с «Догвиллем» и «Мандрачем» Ларса фон Триера.

В жанрово-видовом плане фильм этот не поддается однозначной классификации. Он синтезирует черты драмы, трагикомедии, мелодрамы, детектива, триллера. Его можно было бы назвать и фильмом-притчей, мистерией, повествующей о «страстях» человека XX века, и фильмом-мистификацией. Ведь, как выясняется в финале, Люпер умер в десятилетнем возрасте, и все происходящее на экране – плод воображения его друга Марти, в том числе Тульс в юности и зрелости (все три ипостаси героя, представленные тремя актерами, порой фигурируют одновременно). Есть здесь и лингвистическая мистификация – *люпер* переводится автором как *regu meig*, хотя в новоевропейских словарях найти слова *luper* не удалось. Есть соблазн интерпретировать этот неологизм в духе дерридианской игры как производное от латинского *lupus* (волк) по аналогии с *homo faber: lup + er = luper*, что-то вроде «человека-волка», «волкообразного». А может быть, существа, пораженного волчанкой (таков медицинский смысл термина «lupus»). Люпер, действительно, артефакт. Хотя как знать... До дна этот фильм не исчерпать, до последней матрешки не развинтить; в финальных кадрах в рое пчел выплывают отпечатки рук и челюсти, как символы наиболее надежных идентификаторов личности – выплывают и уплывают, образуя абстрактную картину, сотканную из стилизованной формулы ДНК. Правда, в фильме звучит самохарактеристика – маньеризм (как известно, именно в нем принято усматривать истоки постмодернистской стилистики), но, думается, она не объемлет все богатство его формы-содержания.

Как известно, Гринуэй выдвинул своего рода манифест перехода от кино к посткино, от кинематографа к дигитографу. При этом показательно, что он во многом апеллировал к идеям киноавангарда 1960-х гг. В духе киноэстетики своей юности он заявлял о том, что традиционный кинематограф лишен перспектив развития из-за четырех тираний – слова, экрана, актера и камеры. «Литературное» кино иллюстративно, это пристройка к книжной лавке; в отличие от архитектуры, оно ограничено рамками экрана; его деформируют актерские амбиции; кинокамера же схватывает лишь малую часть окружающего мира. Такое кино было обречено уже тогда, когда стало возможным выключать телевизор посредством пульта дистанционного управления (Гринуэй назвал даже точную дату его «смерти» – 31 октября 1983 г., когда был изобретен такой пульт). Сегодня оно – достояние прошлого, подобно немому кинематографу. Будущее – за основанным на новейших технологиях новым киноязыком, становящимся самодостаточным содержанием фильма. Посткино адресовано молодому поколению зрителей, увлекающихся интернетом. Его теоретический коррелят – электронная эстетика. По мнению Гринуэя, информационные мультимедийные технологии перестают быть исключительно носителями информации, становятся эстетическим и творческим явлением. Будущее – за

киберактивным кино, полагает он, ссылаясь на свои эксперименты с «круговым кино» (в Болонье оно демонстрировалось на фасадах домов, обрамляющих Пьяцца Маджоре – без традиционного экрана и ограниченного кадра).

Все это – свидетельство не только подведения итогов столетней истории кинематографа, но и видения перспективы, нового этапа развития, связанного, в том числе, и с дигитальными технологиями. В общем, кино умерло, да здравствует кино! Ведь на самом деле в «Чемоданах» Гринуэю удалось избавиться от многих «тираний» и создать нечто принципиально новое, не в последнюю очередь на основе «цифры». Это относится, в первую очередь, к использованию компьютерных окон, шлейфа от предыдущих кадров, замысловатых серий интертекстуальных двойных экспозиций и просвечивающих наложений, эффекта перелистывания и других дигитальных приемов, достигнутых путем морфинга, композитинга и иных компьютерных спецэффектов.

Впрочем, хотя Гринуэй решительно выступает против «литературно-повествовательного» кино, сам он включает в свой проект пятый элемент – *книжную полку*. И реализует такое сочетание экспериментальных и классических средств художественного выражения на практике, дополняя фильм изданием книг «Тулль Люпер в Турине» и «Тулль Люпер в Венеции», повествующих об итальянских приключениях героя, оставшихся за кадром (в третьей части фильма содержится множество эскизных зарисовок, своего рода микросценариев, намекающих на возможные варианты будущих киноновелл). По свидетельствам прессы, книги эти, изданные ограниченным тиражом с авторским автографом, – настоящие произведения искусства. Тексты тщательно проиллюстрированы репродукциями живописных полотен, коллажей, кадров из фильмов, оригинальными зарисовками Турина и Венеции, выполненными Гринуэем, а также старинными планами этих городов и другим иконографическим материалом. Книги эти переплетены вручную в кожу и ткань и заключены в изысканный футляр (тоже стилизованный чемодан?).

В 2006 г. в издательстве «Иностранная литература» вышел перевод романа Гринуэя «Золото» – тоже из люперовского цикла. Только метафора урана – 92 элемента в таблице Менделеева – заменена в нем символикой золота со всеми вытекающими коннотациями – от золотого тельца до «Золота Рейна». Но число 92 сохранено: книга содержит 92 новеллы о геноциде евреев во времена Третьего рейха. Золотые украшения, нательные кресты, коронки погибших, переплавленные в 92 золотых слитка, оказываются в Дойчбанке Баден-Бадена. В 1945 г. их похищает немецкий лейтенант Густав Харпш, чтобы выкупить свою дочку, родившуюся от французской крестьянки во время оккупации Франции – тогда, опасаясь ответственности, он сказал, что у ребенка есть примесь еврейской крови. В двух кожаных чемоданах (в них были упакованы слитки), дочь Харпша хранит теперь «чучело собаки, пустые пузырьки изпод духов, вишневые косточки, инструменты, с помощью которых

муж-дантист выдрал все ее зубы, желтую краску, слитую в чемодан из шести банок, иголки для шитья, тома “Анны Карениной”, любовные письма родителей, которые она сама за них написала...» В общем, «жизни пестрый сор», перечислять можно еще долго. Да и впечатлений, видимо, хватит еще надолго: Гринуэй задумал свой масштабный проект как альтернативу дискретности современного потока кинообразов, прерываемого пультом управления. Кроме кинотрилогии и книг в него должны войти выставки, театральные спектакли, интерактивные игры. Что-то вроде киноромана – потока сознания, возрождающего магию кино...

У «чемодана» в фильме-проекте множество ракурсов. Это метафора современности, современного человека – путешественника с чемоданом, перед которым открыт весь мир. Это и метафора памяти, хранящей все самое дорогое и ценное. Кстати, кино у Гринуэя – это тоже чемодан, своего рода тюрьма и одновременно выход из нее. Ведь человек – узник не только всего пережитого, но и воображаемого. У каждого свой тюремщик – не только деньги, власть, секс, но и творчество (а абсолютный тюремщик – смерть).

Вместе с тем главное у Гринуэя – эстетизм, суперэстетство, доставляющее подлинное наслаждение. Чего стоит изумительная компьютерная рыба, периодически проплывающая по волнам то ли памяти, то ли жизни... Или «натуральные» рыбы, будто сошедшие с полотна малых голландцев... Или та рыба, что ассоциируется с христианской символикой... Символикой пропитано все. Вспомним хотя бы о той пытке, которую устраивают Люперу мормоны в начале фильма: они обмазывают его чресла медом, чтобы пришельца закусали насекомые (как не вспомнить здесь аналогичные практики южноамериканских индейцев, красочно описанные Клодом Леви-Стросом во втором томе его «Мифологик» – «От меда к пеплу»). А в конце картины мед-Танатос, как и у Строса, оборачивается медом-Эросом, символом любви и жизни: мед и тепло позволяют сохранить сперму, предназначенную для искусственного оплодотворения. Символичны и многочисленные визуальные повторы, маркирующие наиболее значимые сцены. Повторяемостью отмечен не только визуальный ряд, но и саундтрек с его объемным многоканальным звуком, звуковыми наплывами, многократным эхо. Гринуэй эстетизирует даже дубляж: в русской версии фильма роли озвучивают выбранные при его участии «культовые» фигуры отечественной культуры – Михаил Швыдкой, Армен Медведев, Кирилл Разлогов, Виталий Вульф, Виктор Матизен, чьи узнаваемые голоса придают происходящему дополнительный иронически-остраненный оттенок. Любой перевод врет, говорится в фильме. В данном случае это та «правдивая ложь», которая присуща игре как таковой... И музыка голосов играет здесь не последнюю роль. Фильм в целом на редкость музыкален.

«Чемоданы» – пример постмодернистской «дисгармоничной гармонии» на самых разных уровнях. Так, второй фильм более гармоничен по сравнению с первым и особенно третьим, более мозаичными, где многое «провисает», есть длинноты. Однако только со-

вокупность всех трех частей образует целостную фреску, создает ощущение совершенной композиции. С дисгармоничной гармонией связана и присущая ленте антиномичность: в ней переплетаются высокое и низкое, духовное и физиологичное, возвышающее и шокирующее, прекрасное и безобразное – все классические и современные эстетические категории здесь искусно гармонизованы, что создает ощущение квинтэссенции эстетического в его сегодняшнем понимании. Единство эмоционального и интеллектуального здесь просто завораживает. Гринуэй, несомненно, большой талант, но он и выдающийся эрудит, способный генерировать художественные концепции высокого эстетического уровня.

Хотя в фильме есть и переборы. Он начинается с легкой критики фрейдизма, но в основном его корпусе тема секса, особенно перверсивного, становится самодовлеющей, она излишне гипертрофирована (впрочем, во фрейдистском ключе можно трактовать и сами чемоданы как аллегория женского начала, материнской утробы, особенно, когда в чемоданы помещаются младенцы или взрослые персонажи). То же самое относится к затянутым демонстрациям анатомического театра, проблематике Танатоса в целом. Кроме того, политический пафос не переплавляется в эстетическое качество. В фильме представлены три ипостаси зла – мормоны, фашисты и чекисты. Антитоталитарная, антифашистская направленность «Чемоданов» вызывает уважение, но адекватного художественного воплощения она не нашла. Это относится и к теме холокоста, и особенно к жизни по ту сторону «железного занавеса», т.е. в СССР. Соц-артовские фантазии Гринуэя свидетельствуют о редких для него ошибках вкуса. Хотя, быть может, это и осознанная стратегия в русле неонклассики с ее приверженностью гротеску, шоковой эстетике. Ведь сам автор заявлял, что один из представленных им 92 архетипов – архетип хама. Однако такого рода издержки не отменяют и не затемняют главного: гринуэевская трилогия, его своеобразный разговор с собой и зрителем – впечатляющее проявление игрового начала, Игры с большой буквы как ипостаси эстетического в его современном понимании.

Причем игра эта постоянно развивается, обогащается новыми смыслами, проявляется в новых формах. В 2008 г. в рамках XXX Московского международного кинофестиваля Гринуэй показал свой мультимедийный перформанс в стиле ненарративного кино (*виджеинг*, как он его называет – а себя видежем по аналогии с дискотечным диджеем) на тему «Чемоданов Тульса Люпера». Визуальным рядом на впечатляющей по размерам электронной установке управлял сам Гринуэй, звуковым – профессиональный диджей. Стоя на высоком подиуме, мастер легкими движениями прикасался к компьютерным «иконкам» видеофрагментов фильма, выведенным на плазменный экран с сенсорным управлением, и тем самым проецировал их по определенному сценарию вместе с соответствующим саундтреком на семь больших экранов, опоясывающих стены зала.

Перформанс произвел сильнейшее эстетическое впечатление – с полным погружением в художественный мир Гринуэя. Он многое добавил к тому эмоциональному и интеллектуальному отклику, который вызвал в свое время фильм, придал ему какое-то новое качество. Это действительно выдающийся факт современного визуального искусства, основанного на нерукотворном повторении. Ведь проблема различий между классической изобразительностью и неклассической визуальностью одна из наиболее существенных для технических искусств, где мимесис как основа изобразительности заменяется повторением как стержнем визуальности. Гринуэй же предлагает квинтэссенцию визуальности, ее форсированный многократным повторением вариант: повторяются кадры фильма, причем множество раз, на разных экранах, в разных сочетаниях; отдельные кадры плавно застывают, превращаются в цветные либо черно-белые фотографии, выстраивающиеся в ряды и серии – видеофразы. И все это в сопровождении оглушительного саундтрека, отмеченного аналогичными звуковыми повторами, случайными сочетаниями музыкальных тем гринуэевских фильмов (как не вспомнить тут о принципе случайности у Джона Кейджа, одного из любимых композиторов Гринуэя).

Кстати, точный перевод названия действия – «Жизнь в чемоданах. История Тульса Люпера». Такое название дает гораздо более масштабное и даже в каком-то смысле метафизическое эмоционально-смысловое наполнение, чем просто «Чемоданы Тульса Люпера». Во всяком случае, оно сразу настраивает на еще более медитативное эстетическое созерцание, чем фильм. Да и присутствие самого Гринуэя, харизматическая личность этого киногуру, его имидж непроницаемого английского джентльмена, эстета и эрудита, на глазах публики в сиреневых лучах прожекторов подобно демиургу, вознесшемуся над толпой, создающего целый мир, совершенно небывалый и неповторимый, с новой силой укрепили представление о нем как о современном мифотворце (подтверждением чему может послужить хотя бы то, что в «чемоданной» видеоигре ежедневно участвует полторы тысячи пользователей). Ведь Гринуэй подбрасывает все новые сведения о Тульсе Люпере, «горячие новости» в режиме on-line, своего рода прямые телерепортажи о приключениях и злоключениях героя, на наших глазах превращающиеся в медийную фигуру.

Итак, жизнь в чемоданах... Хочется, чтобы она длилась бесконечно, настолько избытана ее визуализация у Гринуэя. Сильное впечатление производят прозрачные чемоданы с плещущейся в них водой, или символические сцены, концентрирующие в себе ряд христианских мотивов, или застывшие в изысканных позах холодновато-остраненные ню – многократное повторение кадра, эффекты возврата и перелистывания придают ему совершенно новое качество, оживляя недоступных красавиц, буквально придавая им живость и игривость. Описывать отдельные эпизоды можно до бесконечности. В целом же они создают ощущение невероятной

творческой мощи, неисчерпаемой фантазии режиссера-видея, на основе самой современной техники открывающего нам «окна» в виртуальный мир. Это еще один шаг к виртуальной реальности net-произведений будущего.

Гринуэй работает в постмодернистской парадигме, стирающей грани между высокой и массовой культурой. В данном случае речь идет о чистом эксперименте, вынесенном на суд публики. Ведь создание принципиально нового произведения по мотивам собственного фильма, своеобразная каталогизация и авторская ревизия творчества – новое слово в теории и практике интерпретации.

Мультимедийные эксперименты Гринуэя, синтезирующие художественные языки кино, театра, живописи, музыки, видео- и net-арта, приемы арт-практик (инсталляции и перформансы, в том числе световые) рассчитаны на интерактивный отклик аудитории (в этом смысле его предложение присутствующим потанцевать не случайно). Его проект «оживления» классических полотен, развития их сюжетов во времени и пространстве, направлен, видимо, на актуализацию их вневременного смысла, а не банальную популяризацию. Как известно, такие попытки, более или менее удачные, уже предпринимались. К наиболее профессиональным можно отнести видеоинсталляции Билла Виолы, среди профанирующих, на наш взгляд, классику – проект «Филономания» Степана Шушкалова, представленный на выставке Павла Филонова в Музее частных коллекций. Приведение филоновских персонажей в движение, произвольная игра с ними просто разрушала художественный строй картин (это тот случай, когда погоня за модной деконструкцией оборачивается банальной деструкцией). У Гринуэя же принципиально иной, гораздо более амбициозный замысел. Стремясь установить органические взаимосвязи между живописью, кинематографом и цифровыми технологиями, он задается целью обновить искусствоведческий инструментарий, дополнить текстовые комментарии визуальными. На это направлены его мультимедийные мистерии «Каллиграфия на воде», посвященная двухсотлетию Трафальгарской битвы (2005) и «Тайная вечеря» (2008).

Гринуэй как-то обмолвился, что плоский экран – это не «окно в мир», а рама с холстом, на котором что-то изображено. Мастер ведет многожественный поиск во многих направлениях, связанных как с художественной классикой, так и с суперновациями – и все ему удастся.

МИФИЧЕСКИЙ «КРЕМАСТЕР»

Другой вариант постмодернистского мифологизирования на основе синтеза классики и нонклассики предлагает Мэтью Барни. Показ его кинопроектов (пятисерийного «Кремастера» и «Преодолевающая границы») стал наиболее впечатляющим событием 2-й Московской биеннале современного искусства. В киноинсталляциях Барни искусно обыгрываются ставшие уже классическими для

XX в. темы: интерьерное–экстериорное, природа–техника, материальное–нематериальное, человек–животное, мужское–женское, хозяин–гость, Восток–Запад. Чего стоит хотя бы Крайслер-билдинг в «Кремастере» – снаружи это классический нью-йоркский небоскреб, скрывающий в своих недрах масонский «Дом Соломона». Или японское китобойное судно – внешне техногенное, суперсовременное, но таящее внутри совсем другой мир – традиционное японское общество. И хотя последнее во многом пародируется (пародии на чайную церемонию, национальные костюмы, прически, макияж и т.п.), центральная мысль ясна – «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись». Так что в каком-то смысле фильм вполне антиглобалистский.

У Барни вообще немало пародий в духе иронической постмодернистской игры. В его фильмах-проектах множество кинематографических цитат: остраненно-укрупненно обыгрываются ключевые сцены из «Титаника», наиболее известных фильмов ужаса, вестернов, гангстерских, эротических и порнофильмов, фильмов-опер, не говоря уже о *road-movies* с их невероятными приключениями, в том числе и на автозаправках (как у Йоса Стеллинга). Так что полижанровость им обеспечена. Сам Барни считает эти жанры «телами-хозяевами», в которые система «Кремастер» может внедриться, как вирус.

В том же пародийном ключе обыгрывается и *кич*. Речь идет не о режиссерских ошибках вкуса, но об осознанной постмодернистской стратегии: креативная игра с кичем, осознанное инкрустирование его элементов в художественную ткань как бы очищают кич от «кичевости», превращают его в одну из ироничных фигур постмодернистского стиля. Если авангард порывал с традицией, апеллируя непосредственно к жизни, то постмодернизм воспринимает самую жизнь как текст, игру знаков и цитат, требующую деконструкции. Поэтому постмодернизм не нуждается в авангардистском профанировании классической культуры и ее последующей ревалоризации, перекодировании. Массовая культура ныне изначально воспринимается как профанная, кичевая, тривиальная, ненормативная, невыразительная, некрасивая, плоская. Однако априорно ироническое отношение к ней позволяет эстетизировать ее как оригинальную, альтернативную, «другую» по отношению к классической культуре. Эстетизированный неценный «мусор культуры» мыслится как инновационный благодаря своей инакости. В этом отношении весьма знаменательна в «Кремастере» сцена с больной (почти кичевой) раковиной – как известно, только в ней и растет жемчужина.

Особенно пышно цветет эстетизированный кич в первой, гламурно-целлулоидной серии «Кремастера». Ее на много лет запоздавшая демонстрация в России сыграла плохую шутку с Ренатой Литвиновой – теперь не остается сомнений в том, с кого один к одному скопирован ее манекеноподобный имидж манерной платиновой блондинки. А танцы девушек-виноградинок, показанные с высоты птичьего полета (вернее, с высоты полета дирижабля),

да и сами парные сцены на дирижаблях заставляют вспомнить об атлетизме фильмов Лени Рифеншталь и гринуэевской «любви к геометрии».

Холодный, даже ледяной эротизм фильмов Барни связан с гипертрофией садомазохистского начала. Любовь у него – что-то вроде взаимного каннибализма, обоюдного хакакири. Подводная сцена с любовниками-трансформерами, кромсающими друг друга ножами и постепенно превращающимися в китов – метафора всеобщей энтропии, распространяющейся, в том числе, и на эмоциональную сферу. Бьорк – культовая певица, актриса, муза и жена Барни – предстает здесь своего рода мифологизированным реди-мейдом, идолом, вещью, артефактом, а не женщиной из плоти и крови. Нарциссические герои, сыгранные самим Барни и Бьорк, да и многие другие персонажи кинопроекта, чем-то напоминают делезовское «тело без органов» – отчужденное, застывшее, как вазелин или китовый жир.

Вообще у Барни вещи, а не персонажи, источник как эстетического наслаждения, так и кинематографического «хоррора» (вспомним хотя бы битву автомобилей в крайслеровском небоскребе). Его фильмы, действительно, скульптурны, объемны, фактурны, переполнены объектами, инсталляциями, фотографиями. Реквизит, костюмы, старинная и современная мода играют здесь огромную, порой гипертрофированную роль. Не случайны многочисленные отсылки к поп-арту (почетное место в фильме занимает «Козел» Раушенберга) и сюрреализму (не обошлось и без далиански-буню-элевого глаза, разрезанного бритвой), приемам шоковой эстетики и абсурдизма (сильное впечатление производит сцена в зубоврачебном кабинете из «Кремастера 3», отсылающая к масонскому ритуалу инициации и одновременно к фрейдовскому комплексу кастрации, когда по приказу Архитектора Ученику удаляют зубы с целью их замены, но он переваривает и весьма физиологично исторгает свои выбитые зубы, срастающиеся в фарфоровую палочку, которую сам Барни назвал «присвоением и идеализацией отцовского фаллоса»). Однако при всем внешнем эклектизме творчество Барни представляется плодом именно американской культуры с ее приверженностью идеям прагматизма и инструментализма. Вспоминаются взгляды Джона Дьюи на искусство как одну из форм эстетического опыта, отличающуюся от бытового поведения в той же мере, в какой различаются вершина горы и ее подошва, состоящие из одной и той же земли. К Дьюи, видимо, восходит и увлечение Барни тем, что можно было бы назвать «эстетикой труда» – подробные показы работы китобоя, слесаря, корабельного кока, парикмахера и т.п.

Что же касается символов и их интерпретаций, то здесь в «Кремастере» открываются неисчерпаемые возможности. Это относится, прежде всего, к эмблеме самого Барни, фигурирующей во всех фильмах в качестве центрального визуального инварианта, – эмблеме овального (футбольного?) поля, перечеркнутого разграничительной линией – она трансформируется то в скрипку,

самопроизвольно играющую на себе смычком из человеческих тел, то в амбру кита – морской фаллос, поднимаемый подъемным крапом – «кремастером» (медицинский смысл этого термина – мышца, управляющая сжатием мошонки)...

Барни, действительно, стремится творить, «Преодолевая границы». В этом пятнадцатисерийном проекте, как и в «Кремастере», из под игровой оболочки просвечивают глубинные экзистенциальные смыслы. Тут и сизифов труд, и всемирный потоп (разумеется, сниженный – пивной). Киномир Барни при всей своей барочной, маньеристской избыточности, алхимической таинственности на сущностном уровне ассоциируется с кафкианской пустотой и безлюдьем, с одной стороны, немой немой кино – с другой (вербальный ряд зачастую заменяется искусным музыкально-шумовым саундтреком). Взгляд автора – беспристрастное всевидящее око, холодный взгляд сверху. Не случайно наибольшее впечатление производят сцены стремительных пролетов над великолепными природными ландшафтами, вызывающие своим рафинированным эстетизмом вполне классические катартические переживания, чувства прекрасного и возвышенного. Кинопроект Барни – разомкнутая структура без начала и конца, кусающая собственный хвост, бесконечно петляющая во времени и пространстве.

Творческие поиски П. Гринуэя и М. Барни крайне интересны своей тенденцией. Оба они стремятся раздвинуть рамки искусства, в том числе и актуального. И на основе новых технологий создать мифы, соответствующие эстетическому опыту и менталитету современного человека.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	5
----------------------	---

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВОЗРОЖДЕНИЯ МИФА В НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ

<i>Н.А. Хренов.</i> От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе.....	11
<i>И.В. Кондаков.</i> Архитектоника мифа	83
<i>О.А. Кривцун.</i> Художественная аура как немифологическое пространство искусства.....	106
<i>В.М. Розин.</i> Возобновление мифа в эпоху культурных трансформаций модерни.....	132
<i>А.С. Дриккер.</i> Мифологическое сознание и его метафизический предел.....	152
<i>А.И. Пугалев.</i> Эсхатологические мифы в сценариях всемирной истории: катастрофы культуры как системные ошибки программ будущего.....	162
<i>В.А. Колотаев.</i> Миф в системе построения культурной идентичности	179

АКТУАЛИЗАЦИЯ АРХАИКИ В ЭПОХУ УГАСАНИЯ МОДЕРНА

<i>А.А. Пелипенко.</i> Искусство XX в. в контексте эволюции мифологического сознания	221
<i>В.В. Прозерский.</i> Архаизирующие тенденции в современной художественной культуре	253
<i>Д.Н. Замятин.</i> Локальные мифы: модерн и географическое воображение	268
<i>Д.А. Силичев.</i> Концепция мифа К. Леви-Строса	308
<i>В.М. Хачатурян.</i> Миф в культуре: к проблеме архаической компоненты в неомифологии.....	328
<i>А.В. Костина.</i> Праздник как актуализация мифологического в культуре постсовременности.....	343

МИФ КАК ОППОЗИЦИЯ МОДЕРНУ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

<i>В.П. Крутоус.</i> Ф. Ницше о мифе и его роли в культуре	365
<i>Е.А. Сайко.</i> Миф как прецедентный феномен в культуре Серебряного века	382
<i>М.Н. Нащокина.</i> Миф о модерне и модерн как миф в архитектуре России конца XIX–XX века.....	406

<i>М.В. Гришин.</i> Мифологические мотивы в творчестве Э. Паунда и Т.С. Элиота.....	422
<i>А.Л. Топорков.</i> Философы русского зарубежья о мифе и западных исследователях мифологии (по материалам журнала «Путь»).....	438

МИФ В ЕГО ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕЛОМЛЕНИЯХ

<i>Д.Э. Харитонович.</i> Миф как слагаемое национальной истории, или Проблемы национальной идентичности в зеркале национальной историографии: поиск истоков	463
<i>М. Брода.</i> Большевизм и структуры «мировой души»: Идеологическая картина мира как миф	472
<i>В.К. Кантор.</i> Любовь к двойнику. Двойничество – миф или реальность русской культуры?	488
<i>О.Р. Демидова.</i> Эстетизация как стратегия мифотворчества: Эмигрантский вариант.....	511
<i>К.Б. Соколов.</i> Политические мифы современной России	534
<i>А.К. Якимович.</i> Между «искусством прошлого» и «искусством современности». От мифологизации к изучению	555

МИФ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

<i>Ю.А. Богомолов.</i> Коды мифологических фетишей (Заметки на полях телевизионных программ).....	565
<i>Е.В. Сальникова.</i> Визуальность как идеальная материя мифологии в XX в.	594
<i>Е.Н. Шапинская.</i> Футбол в социокультурном контексте	612

ОТ МОДЕРНА К ПОСТМОДЕРНУ

<i>С.Б. Никонова.</i> Язык мифа и миф о языке. Демифологизации модерна и «новое мифологическое мышление».....	629
<i>С.И. Савенко.</i> Неомифология Карлхайнца Штокхаузена	645
<i>Ю.Н. Гурин.</i> Функция мифа в культуре Латинской Америки.....	660
<i>Н.Б. Маньковская.</i> Эстетическая специфика постмодернистской мифологии в кинопроектах Питера Гринуэя и Мэтью Барни	674

Научное издание

Миф и художественное
сознание XX века

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышковская*

Редакторы: *А.В. Бездилько, Е.В. Игошина, И.К. Тарасенко*

Оформление *В.Ю. Яковлева*

Технический редактор *Н.А. Кондрашова*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано к печати 28.03.2011
Формат 60 × 90¹/₁₆
Гарнитура Балтика. Печать офсетная
Усл.печ.л. 43,0. Уч. изд. л. 45,0. Тираж 800 экз.
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5