

**Санкт-Петербургский государственный университет
Факультет философии и политологии
Кафедра теоретической и прикладной культурологии
Кафедра философской антропологии
Центр «СОФИК»**

ПАРАДИГМА

Философско-культурологический альманах

Издается с 2005 года

ВЫПУСК 12



**Издательский Дом
Санкт-Петербургского государственного университета
2009**

ББК 71.0
П 18

Главный редактор М. С. Уваров

Редакционная коллегия: д-р филос. наук Н. В. Голик; д-р филос. наук П. М. Колычев; д-р филос. наук Б.В. Марков; д-р филос. наук В. Н. Сагатовский; д-р филос. наук Е. Г. Соколов; д-р филос. наук Ю. Н. Солонин; д-р филос. наук Е. Д. Сурова; д-р филос. наук Н. Х. Орлова (отв. ред. выпуска)

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
факультета философии и политологии
Санкт-Петербургского государственного университета*

Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 12./
П 18 Отв.ред.выпуска Н. Х. Орлова. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та,
2009. 204 с.
ISSN 1818-734X

В очередном выпуске альманаха (вып. 11 вышел в 2008 г.) завершается публикация методических материалов по курсу «Философия культуры». В специальных разделах представлены статьи известных ученых и первые опыты молодых авторов. Публикуется стенограмма встречи с кинорежиссером А. Н. Сокуровым.

Предназначен для работников высшей школы, аспирантов, студентов, всех, кто интересуется актуальными проблемами современной философии и культуры.

ББК 71.0

ISSN 1818-734X

© Авторский коллектив, 2009
© Факультет философии и политологии, 2009

Содержание

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Б.В. Марков.</i> Антропология культуры	4
<i>М.С. Уваров.</i> Человек в скрепах цивилизации и культуры	13
<i>С.Т. Махлина.</i> Семiotика культуры	19
<i>В.Н. Сагатовский.</i> Базовые ценности русской культуры	36
<i>М.С. Каган.</i> Перспективы развития философии культуры	47

ЛИКИ КУЛЬТУРЫ

<i>К.Г. Фрумкин.</i> Топография культуры: бессилие как источник идеи границы	55
<i>Е.Н. Левандовская (Мухранова).</i> Представления о возрасте в истории культуры	62
<i>А.Н. Еремеева.</i> Конструирование культурного мифа о “хорошей” советской науке и “плохой” буржуазной в эпоху позднего сталинизма	76
<i>А. Кирзюк.</i> «Главный Другой» советской культуры 70-х: специфика функционирования образа	88

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>Архимандрит Никон (Лысенко).</i> Православная культура как ответ на вызов современной цивилизации	94
<i>Н.Х. Орлова.</i> Проблемы культуры в творчестве русского религиозного зарубежья	103
<i>А. Даровских.</i> Синергичная антропология в восточно-христианском дискурсе	109
<i>А.М. Алексеев-Апраксин.</i> Тулку: история и современность	117

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИСКУССТВА

<i>П.С. Волкова.</i> Гарри Бардин: опыт реинтерпретации (на примере мультипликационного фильма «Чуча-3»)	122
<i>В.Д. Крылова.</i> Русская кантата «На случай»: из истории жанра	131
<i>Е.В. Дементьева.</i> Проблемы трансформации музыкального языка в западноевропейской культуре	141
<i>Р.А. Кобзев.</i> Особенности влияния классической музыки разных стилей на развитие интеллекта	147
<i>Е.А. Ройзен.</i> Антропологическая унификация в музыке XIX-XX вв.	154
<i>О.В. Наконечная.</i> Современные «синдромы» театральной критики	160

ОСОБЕННОЕ

«Движение кроны под ветром»: петербургские элегии Александра Сокурова	164
<i>С.В. Роганов.</i> «Черный феномен» свободы	181

ОПЫТЫ

<i>А. Львов.</i> «Характеристические свойства» культуры	189
---	-----

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	200
---------------------------------	------------

Антропология культуры

Среди различных модификаций антропологии (биомедицинская, эволюционная, физическая, социальная, философская и т.п.) может быть выделена и антропология культуры. При таком классификационном подходе ее можно определить как науку о становлении человека в процессе культурогенеза. Однако в последнее время заботу о воспитании и улучшении человеческой породы берут на себя не гуманитарии, а естественники. Самым зрелищным вторжением технологий в интимную сферу субъекта являются генные технологии. В них раскрываются телесные предпосылки самости и возможность искусственной манипуляции.

Отсюда популярность фантастического проекта, предлагающего заново сделать человека. Основой страхов перед вторжением техники в сферу субъективности является угроза объективизма. Но, поскольку гены не наблюдаемы, существуют различные их как биохимические, так и семиотические интерпретации. Они не пользуются понятием персонального субъекта в моральном или в каузальном смысле. Если биотехника конфронтирует с гуманизмом, согласно которому человек интегрирует внешнее, как свое, внутреннее, то генетика приводит к мысли о полном растворении и потере субъективности. На самом деле страшилки философов происходят из логики двучленного различия.

Человечность, это состояние техники. В раннюю эпоху примитивная техника формировала его хватательные способности. Но и по мере перехода ко «второй» технике эти способности сохраняются в форме *vita activa*. Именно техника выводит человека из нечеловеческого состояния в человеческое. Техника не производит отчуждения, как не является причиной перверсий. Вместе с тем эти явления сопровождают технический прогресс. В терминах исторической антропологии речь идет о выведении человека из автотехнического совершенствования. Но при обсуждении процесса антропогенеза важно правильное понимание природы инструментов трансплантации.

Определение человека как субъекта низводит технику до простого средства материальной реализации проектов духа. Возможно, старая техника погружала материю и природу в состояние онтологического рабства. Новые технологии стремятся дать вещам возможность быть самими собой. Материя перестает быть сырьем, которое использует для своих нужд субъект-господин. Гомеотехники, имеющие дело с реальной информацией, открывают путь для ненастоящих отношений, формируют новый тип рациональности, которая опирается на информацию о мире, а не игнорирует ее в поисках способов самореализации.

¹ В этом разделе мы завершаем публикацию методических материалов по курсу «Философия культуры» (начало – в 11-м номере альманаха). В частности, вниманию читателя предлагается одна из неопубликованных ранее работ М. С. Кагана (1921 – 2006).

Таким образом, речь идет не о господстве, а о кооперации. Многие ученые стали говорить о «диалоге с природой», что означает отказ от стандартной установки на покорение природы. Биотехника и ноотехника предполагают мирного, с самим собой играющего субъекта, формирующегося в пространстве сложных текстов и сверхсложных контекстов. Здесь формируется матрица гуманизма после гуманизма. В мире, который стал сетью межинтеллектуальных взаимодействий, эффективным становится не господство, а меценатство.

Антропология культуры изучает человека как субъект и объект исторических изменений, как творца и как творение культуры. Такой проект весьма перспективен и позволяет освоить в одном стиле и таким образом объединить обширный, интересный и к тому же очень разнородный материал. Историко-культурный подход в отличие от философского или социального позволяет избежать теней редукционизма, заставляющего выбирать среди различных автономных факторов какой-то абсолютный базис.

Материальное и духовное производство, искусство и наука оказываются тесно переплетенными в тот или иной исторический период. Восстановление сложной и пестрой культурной ткани, на поверхности которой обитает человек, изучение своеобразного антропологического мира, раскрытие его конкретных «исторических априори» кажется весьма увлекательной задачей, имеющей важное научное и педагогическое значение.

Культурная антропология позволяет избавиться от слишком абстрактных схем и моделей, которые вынуждены принимать представители любой антропологической дисциплины. Даже биологическая антропология, заикленная на проблеме сравнения человека и животного, исходит из догматического принятия сущности человека, которая усматривается в способности к познанию, труду, общению, социальной жизни, и т.п.

Культурная антропология связана с отказом от европоцентризма. Она восполняет недостатки прежних подходов к человеку и в какой-то мере является расплатой за слишком долгий интерес к «зеркалу», роль которого играло самопознание. Но такие колебания были уже не раз, и философия должна посмотреть на последствия и результаты тех или иных попыток критики и деконструкции рациональности. Отсюда переопределение социальной, культурной, философской антропологии как исторической имеет не только предметный, но и методологический смысл.

В предметном отношении историческая антропология тяготеет от исследования эволюции идей и духовного опыта к повседневности, к неинтеллектуальным типам опыта признания, к телесно-душевному структурам, которые не являются ни «характером», как даром природы, ни «вечными ценностями», которые от века предназначены исполнять человек. Порядок жизни будь-то внешний, политический или внутренний, душевный (часто один изнанка другого) не сводится к контролю или самоконтролю с позиций разума.

Дух, как отмечал М. Шелер, не обладает собственной энергетикой. Как «управляющий паразит» он вынужден направлять против одних нежелательных аффектов другие и извлекать свою выгоду. Он не есть нечто трансверсальное по отношению к власти, а всего лишь одна из ее форм. Может быть, в сегодняшнем отказе от уни-

версализации разума и проявляется разочарование и страх, возникшие в результате подозрения, что разум не может рассматриваться как сила эмансипации, ибо он выступает ее диспозитивом.

Философская антропология и философия культуры во многом обязаны своим развитием философии жизни. Отсюда интерес этих дисциплин к трансцендентальным предпосылкам, составляющим условия возможности появления человека как человека.

В рамках такого подхода сложилась и концепция прав человека, которые рассматривались как универсальные, «естественные» или «врожденные» и потому неотчуждаемые условия человеческого существования. Однако трансцендентальный проект сталкивается с проблемой плюрализма и историзма. «Сущность человека», «душа культуры», «права человека» и т.п. стали восприниматься как конструкции эпохи модерна, превратившиеся в новую религию. Отсюда произошла существенная трансформация культурной антропологии, в рамках которой «культурный империализм» подвергся критике. Понятия «человек» и «культура» в ходе агрессивной критики модернизма оказались размытыми и утратили прежнюю определенность.

Человек и культура

Вопрос, «Что такое человек?» не имеет однозначного ответа потому, что ставится в каждую эпоху по-разному. Греки понимали человека через борьбу титанического и олимпийского начал. Они не возвеличивали его, но сумели найти достойный выход из тупика жизни, на которую он был обречен. Отчасти разум, отчасти жесткая самодисциплина и телесные практики закалывания и спорта сумели выковать из слабого, ленивого, падкого на удовольствия существа нечто достойное. В конце концов, греки имели полное право гордиться собою. Их нарциссизм имел прочные культурные основания.

Наоборот, идеализация человека в христианстве имела компенсаторный, фантазматический характер. Она пустила столь прочные корни, что и сегодня, после смерти Бога, наш дискурс о человеке остается по-прежнему христианским. Теология вывела человека из-под власти бытия и определила его как креатуру Бога, как его образ и подобие. Она славил человека как продукт последнего дня творения, как господина над всеми тварями, которыми Бог населил Землю. Но, решая вопрос, откуда возник человек, теология оказалась перед новой трудностью: Если он создан Богом, то последний либо имел некий план, либо сам стал человеком, если создал его похожим на себя. Очевидно, идея человека остается предпосылкой теологии и можно, вслед за Фейербахом, говорить об антропологическом понимании религии.

Если человек является таким продуктом, который не имеет творца, если отсутствует какой-либо сознательный план его развития и совершенствования, то это означает его абсолютную открытость, так сказать экзатичность. Именно так и определялся человек в философской антропологии XX в. Он перестал считаться креатурой Бога, был изъят из под действия законов эволюции, но попал под пресс культуры. Осуществляя себя в труде, в научном и техническом творчестве, он стал медиумом технологических и коммуникативных структур.

Антропология и религия всегда доставляли особое беспокойство философии. Теоцентризм и антропоцентризм составляли конкуренцию онтологизму и гносеологизму. Антропоцентризм открыто и прямо заявляет, что поскольку мы люди, то смотрим на мир с человеческой, даже «слишком человеческой» точки зрения. Антропология проникала и в космологию: человек существует как высший продукт мирового процесса, и уже на самых ранних его ступенях закладывались предпосылки и условия возможности его появления. Антропный принцип в физике приводит к утверждению о том, что уже на уровне формирования углеродных решеток развитие имело направленный на человека характер. Естественнонаучный поход центрирован на человека, и объективизм есть ни что иное, как замаскированный антрополизм.

В разнообразных определениях культуры («образ жизни людей», «духовное наследие», «коллективное знание», «социальные нормы поведения», «матрицы отношений к окружающей среде», «коммуникативные стратегии», «образ мысли», «ментальность как набор духовно-телесных структур» и т.п.), так или иначе, фигурирует понятие человека.

Под «культурой» антропология понимает целостный образ жизни людей, социальное наследие, которое индивид получает от своей группы, часть окружающего мира, созданная человеком. Этот специализированный термин имеет более широкое значение, нежели «культура» в историческом или литературном смысле. Скромный кухонный горшок в той же степени, что и соната Бетховена, является продуктом культуры.

Одна из интересных особенностей человеческих существ состоит в том, что они пытаются понять самих себя и свое собственное поведение. Концепция культуры – самый любопытный ответ из тех, что антропология может предложить для удовлетворения извечного вопроса: «Почему?» По своему объяснительному значению эта концепция сравнима с теориями эволюции в биологии, гравитации в физике, заболевания в медицине. Значительную часть человеческого поведения удается понять и даже предсказать, если мы знаем «план существования» людей.

Между природой и особой формой воспитания, именуемой культурой, нет никакого «или – или». Культурный детерминизм столь же одиозен, как и биологический детерминизм. Оба фактора взаимозависимы. Культура основывается на человеческой природе, и ее формы определяются физиологией. Вместе с тем, удовлетворение естественных потребностей человеком обусловлено культурой. Ест ли человек для того, чтобы жить, живет ли для того, чтобы есть, или же просто ест и живет, все это лишь частично определяется индивидуальной ситуацией, так как и здесь существуют культурные традиции.

Процесс построения культуры может рассматриваться как дополнение врожденных биологических способностей человека инструментами, которые подкрепляют, а иногда замещают биологические функции, и компенсируют биологические ограничения – в частности, обеспечивают ситуацию, при которой смерть человека не приводит к тому, что знания умершего теряются для человечества.

Культура – это способ мыслить, чувствовать, верить, Это знание группы, сохраняющееся (в памяти людей, в книгах и предметах) для дальнейшего использования. Антропологи изучают плоды «ментальной» активности: поведение, речь и жесты, действия людей, а также ее предметные результаты – орудия труда, дома, сельскохозяйственные угодья и т.п.

Поскольку культура представляет собой абстракцию, важно не путать ее с обществом. Термин «общество» относится к группе людей, которые сотрудничают друг с другом для достижения определенных целей. Под «культурой» понимается специфический образ жизни, присущий такой группе людей. Культура представляет собой кладовую коллективного знания людей. Любая культура – это набор техник для адаптации и к окружающей среде, и к другим людям. Она образует своеобразный защитный панцирь, оберегающий человека от враждебных воздействий и способствующий выживанию.

Культурные антропотехники

Сегодня много говорится о преодолении философии разума и о смерти человека. Очевидно, что разум не есть нечто прирожденное. Напротив, он, может быть, самое искусственное, привносимое цивилизацией изобретение. Ребенка, юношу и даже взрослого долго воспитывают и убеждают, прежде чем он сам научится рефлексировать над своими желаниями и воздерживаться от аффективного поведения. Именно технологии одомашнивания и цивилизации человека и были настоящей причиной роста разумности.

Современная система воспитания построена на чтении книг и лекций, на умении раскрывать значение слов и понятий и таким образом контролировать свое поведение. Не удивительно, что вера в разум закатилась вместе с концом книжной культуры и началом кризиса классической системы образования. Но человек не только пишет и читает книги, но и творит образы и песни. Он также делит с другими хлеб и вино, и это является хотя и не самой рациональной, но может быть более надежной формой признания. Поэтому для ответа на вопрос: «Кто я?», следует исследовать историю не только разума, но и, например, гостеприимства.

Не менее, а может, более важными являются вопросы о том, как человек ориентируется в звуках и образах, как среди тысячи лиц и мелодий находят такие, которые заставляют забывать о своих недомоганиях или повседневных заботах и распахивают широчайший простор героического пути.

Специалисты по антропогенезу начинают поиски человеческого с первого осмысленного слова, а в магических обрядах видят зачатки познавательного отношения к миру. Между тем, ни в самом начале человеческой истории, ни теперь, когда заговорили о ее конце, оно не было определяющим. Специалисты по психоакустике установили, что еще не родившийся шестимесячный ребенок слышит голос матери. Разумеется, он не понимает смысла произносимых слов, да и не они, а высокие чистые звуки заставляют его радостно бить ножками. Тональность голоса матери определит и то, какие звуки он будет выбирать среди уличного шума, какие песни будут брать его за душу.

В медицине слух дифференцируется по степени чувствительности, в музыкальном искусстве по восприимчивости к тонам и тактам. Однако, как наша способность к языку не исчерпывается соблюдением правил логики и грамматики, а предполагает чувствительность к тончайшим оттенкам смысла, так и ориентирование в звуках включает избирательность к песням и музыке. Ведь не всякая мелодия берет за живое; на одну мы реагируем грустью и даже слезами, на другую весельем. Одни песни уведут нас внутрь самих себя, а другие рвут душу наружу и зовут к героическому подвигу.

Поэт узнается по голосу, по мелодии, тональности стиха и именно они, а не содержание слов являются главными в поэзии. Голос, «шуму вод подобный» и составляет главный дар поэта. Зовет ли рапсод к подвигу, или напевность его речи завораживает слушателя подобно голосам сирен? Если бы Одиссей не привязал себя к мачте, его путешествие закончилось бы на дивном острове забвения, расположенном в стране, откуда не возвращаются. Так приходится помнить не только о возвышающей, очеловечивающей человека роли голоса, но и об опасности музыки, выражающей глубинные желания индивида. Какая же музыка звучит в наушниках аудиоплееров нашей молодежи, зовет она к чему-то высокому и далекому или родному и близкому?

Каждый из нас был покорен когда-либо голосом другого настолько сильно, что принял роковое решение и осуществил безрассудное. К счастью такие голоса встречаются редко. Еще Платон думал о том, как укротить рапсодов, которые своим пением сбивают с героического пути гражданина полиса. Если в концертных залах люди сидят неподвижно как прикованные к своим креслам, то слушатели рок концертов непосредственно разряжают свои чувства в форме подчас вандалических действий.

Почему же музыка обладает столь сильной, возможно, самой сильной властью над человеком? Звучит в ней бытие, как полагал Ницше, или она резонирует с внутренними вибрациями и ритмами нашего тела, как считал Шопенгауэр? А может быть, она напоминает нам о голосе матери, который мы подобно птенцам различаем среди тысячи шумов, ибо от этого зависит наше выживание? Этот голос звал нас наружу, когда мы покоились в плаценте, он пригласил к трапезе, давал утешение и наставлял на героический путь словами колыбельной песни. Звуки родной речи исторгают из нас слезы или смех, потому, что мы, как члены одного рода обладаем некоторыми общими переживаниями.

Что такое *лицо*: является оно продуктом церебрализации, эстетическим или культурным феноменом. Вплоть до кроманьонцев его эволюция определялась ростом массы мозга и уменьшением челюсти. Вероятно, лицо в какой то момент человеческой истории становится эстетически значимым феноменом для полового отбора. Однако объяснения биоэстетиков выглядят несколько странными. Оставаясь верным дарвинизму, трудно допустить, что природа пошла по линии эстетизации лица, в то время как наиболее приспособленными, несомненно, являлись морды хищников.

Конечно, природа создает красивые экземпляры вроде бабочек, но тогда и схему эволюции человека нужно строить по-другому. Слабые, изнеженные, красивые животные выживают потому, что не

представляют интереса для других видов. Скорее всего, человек – это аномалия или ошибка природы, о чем свидетельствует его недоношенность и чрезмерно затянутый период взросления (неотения). В этой биологической «беспользости» человека В.С. Соловьев, задолго до М. Шелера, Х. Плеснера и Л. Болька, увидел не только возможность культуры, но и ее объективную необходимость.¹

Фасциализация является важным моментом человеческой истории. Делез и Гваттари считали, что примитивные люди обладали красивыми или уродливыми фигурами, но не лицом. Они имели голову, а в лице не нуждались. Оно не универсально: лицо Христа – это лицо типичного европейца, а не негра. Но не смешали ли авторы родовое лицо с культурно, физиогномически и семантически оформленным лицом? Родовое лицо человека имеет универсальные характеристики, оно инвариантно. Во всех климатических поясах, во всяком периоде истории, в любой культуре, обществе человек имеет лицо.

Думается, что генезис лица, лучше всего может быть объяснен с учетом потребностей рода и праисторических форм жизни. Теплое межличностное общение играло при этом решающую роль. Между младенцем и матерью устанавливается тесное общение, в котором восхищенные лицами друг друга, взаимный обмен теплыми улыбками и взглядами является решающим. То, что мы называем неудачным словом общество, изначально было материнским инкубатором, основанным на теплоте взглядов и соприкосновений.

Именно с личностного общения и начинается переход от животного к человеку.² Этот антропологический переход есть ни что иное, как лицевая операция. Но она не имеет ничего общего с протезированием лица в нашем индивидуалистическом обществе. Современная лицевая хирургия превращает лицо обратно в чистую доску и наносит на нее грим красоты и оригинальности. При этом устраняется как отпечаток времени, так и эволюционное наследие дружеского, теплого человеческого лица. Лицо стало знаком различия своего и чужого. Это случилось в эпоху государств.

Во взгляде первобытного человека отсутствовал идентификационный интерес, он изучал стремление к единству. Некоторые истоки культуры, например, Леруа-Гуран, считают, что в древности не встречалось изображений человеческих лиц. Это значит, что обмен изображениями лиц не требовался. Ранее межличностное восприятие не интересовало характерологическими признаками, оно ориентировалось на свет, идущий от лица и призывающий к доверию. Мать и ребенок как бы лучатся взглядами и улыбками. Человеческая эволюция определялась тем, насколько велика степень выражения дружелюбности. Как гениталии были не индивидуальным, а всеобщим выражением принципа наслаждения, так и лицо – выражением дружелюбности. Чудо лица имеет простую формулу – оно есть приглашение к дружбе.

Человек, как слабое и неприспособленное к естественной окружающей среде животное, созревает в искусственной среде обитания. Это место издавна зовется *домом*, и его границы постоянно расширяются по мере увеличения семьи, племени, этноса, народа. Имперские нации считали домом, чуть ли не весь мир. Родина и отечество, это два разных измерения искусственного места обитания человека. Его можно охарактеризовать как особую теплицу, где

в искусственных климатических условиях выращиваются, как огурцы в парнике, наши дети.

Чем больше заботы и ласки они получают, тем сильнее, умнее и красивее они вырастают. Материнское тепло и дым очага свидетельствуют о наличии теплового центра обитания. И в имперские фазы развития человечества на улицах городов горел священный огонь, как символическое выражение отечества. Для существования и процветания людей необходима не только физическая (стены), физиологическая (тепло и пища), психологическая (симпатия), но и символическая иммунная система, ограждающая вскормленных в искусственных условиях индивидов от опасных воздействий чужого.³

Конечно, человек должен чувствовать себя представителем человечества, общим домом которого является Земля, но при этом она действительно должна стать домом, а не бездушным «экономическим пространством», в котором орудуют беззастенчивые дельцы, превращающие мир в сырьё. Рано осознавший ход современного глобализма Хайдеггер говорил о бездомности и безродности современного человечества: «Бездомность становится судьбой мира. Надо поэтому мыслить это событие бытийно-исторически. То, что Маркс в сущностном и весомом смысле опознал вслед за Гегелем как отчуждение человека, уходит корнями в бездомность новоевропейского человека».⁴

Далеко не все племена и первобытные орды достигли того состояния, которое называется «народом», и тем более, полисной или даже имперской формы, которую вслед за Шпенглером и Тойнби можно назвать «миром». Мир - это не просто собрание всего, что есть, а именно форма, которая ставит границы. Интегративным символом такого единства, которое зовется миром, может служить гомеровский образ океана, охватывающего ойкумену. Аналогичным символом у китайцев является небо, охватывающее и ограничивающее поднебесное царство.

Основой современных философских и научных представлений о бесконечной Вселенной, просторы которой покоряют космические корабли, является новый тип коммуникации, медиумом которой являются уже не книги, а сигналы - носители информации, подлежащей расшифровке и истолкованию на основе научного метода. Информационная революция привела к созданию единого коммуникативного пространства. Особенно благодаря сети Интернет можно свободно пересекать границы национального государства и практически мгновенно связаться с любым жителем Земли, если конечно он является владельцем персонального компьютера, подключенного к «всемирной паутине».

Вместе с тем, наша макросфера оказывается холодной и переживает своеобразный морфологический стресс. Нельзя сказать, что она полностью глобализирована, ибо впала бы в стагнацию, но противоречия между ее подсистемами нарастают и грозят разрушить ее «автопойэзис».⁵ Очевидно, что для их преодоления недостаточно одних переговоров и необходимо приложить усилия для рекультивации традиционных форм солидарности.⁶

¹ См.: Соловьев В. С. Красота в природе // Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1988. С. 354.

² См.: Winnicott D.W. Playing and Reality. Harmondsworth, 1988.

³ См.: Sloterdijk P. Globen. Sphaeren II. Frankfurt am Main, 1999. S. 667.

⁴ Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие. М., 1993. С. 207.

⁵ К такому выводу пришел П. Слотердйк, который в своих последних работах выступает за защиту техники от моральных оценок. Именно они являются устаревшими и требуют изменения. (Sloterdijk P. Nicht gerettet. Versuche nach Heidegger. Frankfurt am Main, 2001).

⁶ См.: Дюмон А. Homo hierarchicus. СПб., 2001.

Человек в скрепах цивилизации и культуры

Век мой, зверь мой,
кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

О. Мандельштам

Времена не выбирают,
В них живут и умирают.
Большей пошлости на свете
Нет, чем кланчить и пенять.
Будто можно те на эти,
Как на рынке, поменять

А. Кушнер

Многие мыслители пытались дать обобщенный образ современной цивилизации. Одна из кардинальных трудностей на этом пути всегда заключалась в неизменной, казалось бы, природе человека. Меняются века, принципиально трансформируется мир *«второй природы»* (общества), но человек остается самим собой. Не видно решающих прорывов в воспитании нравственных устоев человечества. Все великие социальные утопии заканчиваются крахом. Раной на теле цивилизации остаются войны, которые видоизменяются, теряют классические контуры, но все так же страшны и античеловечны. Кантовский лозунг «К вечному миру» так и остается лозунгом. Сегодня, благодаря тому пути, который прошла философия культуры в XX в., можно констатировать реальное существование парадоксального мира *«третьей природы»*. В этом странном и знакомом мире – *мире культуры* – сосуществуют два взаимосвязанных процесса: виртуализация жизни социума и непредсказуемость онтологии культурного бытия, ускользающего от законов социального прогресса.

Несомненно, что важным свойством современности является сложные и противоречивые отношения, возникающие между носителями цивилизации. Властные и правовые структуры, организованные по чрезвычайно сложному архетипу взаимодействия сакральности и мифологичности, воспроизводит классические механизмы господства и подчинения. При этом данные структуры не могут не опираться на те объективные реалии, в том числе и юридического плана, которые описываются, в частности, с помощью постмодернистской методологии (Р. Рорти, П. Фейерабенд). В этой связи чрезвычайно актуальными выглядят слова Г.В.Ф. Гегеля из предисловия к «Философии права». «Можно, – пишет великий немец, – ...отметить особую форму нечистой совести, проявляющуюся в том виде красноречия, которым кичится эта поверхность; причем прежде всего она сказывается в том, что там, где в ней более всего *отсутствует дух*, она больше всего говорит о *духе*; там, где она наиболее мертвенна и суха, она чаще всего употребляет слова *жизнь* и *вести в жизнь*, где она проявляет величайшее, свойст-

венное пустому высокомерию себялюбие, она чаще всего говорит о *народе*»¹.

Понятие «идеология» появилось в европейской культуре почти двести лет назад, благодаря работе А. Дестют де Траси (*«Элементы идеологии»*, 1801-1815). Идеология первоначально понимается в качестве учения об идеях, позволяющего установить твердые основы для политики, этики и проч. Известно также вполне отрицательное отношение молодого Маркса к идеологии как форме политико-правового сознания, что нашло выражение в ранней работе *«Немецкая идеология»*. Например, в советский период российской истории идеология выполняла парадоксальную функцию. С одной стороны, полностью заместив собой практически все формы свободного мышления, она вернулась по своему статусу к классическому определению де Траси, согласно которому идеология есть, в первую очередь, универсальная (то есть всеобщая, тотальная) наука об идеях. Право являлось здесь, скорее, функцией идеологии, чем самостоятельным объектом. С другой стороны, за годы советской власти произошло крушение идеологии как идеальной, «эйдетической» репрессии. В той или иной форме она постоянно вырождалась либо в практическое действие социального механизма уничтожения, либо в позицию недеяния и интеллектуального сопротивления, «идеально» отрицающего и любую идеологию, и насильственные юридические установки.

Заклячая в себе двойственную природу, власть не может не учитывать сегодня реальной дилеммы либерального правового секуляризма и традиционного морального сознания. Большим заблуждением является и упование на неизбежную победу глобалистского сценария цивилизационно-правового развития западного образца, воплощением которого может быть «предварительная» победа секуляризма над религиозным мировоззрением. Следствием такой победы будет окончательный крах морально-нравственной основы цивилизации. *К тому же истина о праве, нравственности, государстве столь же стара, – учит нас Гегель, – сколь открыто дана в публичных законах, публичной морали, религии и общеизвестна.* В чем же еще нуждается эта истина, поскольку мыслящий дух не удовлетворяется обладанием ею таким наиболее доступным для нее образом, если не в том, чтобы ее *постигли* и чтобы самому по себе разумному содержанию была придана разумная форма, дабы оно явилось оправданным для свободного мышления, которое не может остановиться на *данном*, независимо от того, основано ли оно на внешнем положительном авторитете государства, на общем согласии людей, на авторитете внутреннего чувства и сердца и непосредственно определяющем свидетельстве духа, исходит из себя и именно поэтому требует знания себя в глубочайшем единении с истиной?»² Скрытая в этом высказывании гегелевская полемика с И. Кантом³ актуальна и сегодня: нормы морали, религиозной веры и права все еще находятся в явном антагонизме.

Реализация глобалистского проекта «конца истории», когда человечество, наконец, оказывается в секулярно-правовом раю, означала бы не победу «культурного» Запада над «фундаменталистским» Востоком, «правовых норм» над «юридизмом», но состоявшуюся смерть культуры, не выдерживающей тех трагических противоречий, в которой она оказалась на рубеже третьего тысячелетия. Пра-

новые системы европейского и восточного образцов часто находят-ся сегодня в явном противоречии, и это является одной из кардинальных проблем и нравственно-правового, и религиозно-политического сознания. «Ситуация постмодерна» парадоксальным образом проявляет себя как методология описания этой непростой культурной ситуации, в контекст которой входит и наличное состояние морально-правового мировоззрения.

Кризис системы ценностей, разрушение духовно-душевного мира человека, культ техногенного насилия, заменяющий собой гуманитарный подход к человеку, пренебрежение нормами права, кризис христианской идеи... Список можно продолжить.

Однако главным следует признать следующее: современная ситуация не является принципиально новой. Ускорение технического прогресса и моральной деградации человека находятся в том же хронотопе, как это уже было многие века назад, только временной интервал заметно укоротился, а пространство перманентной трагедии еще более разрушено.

Все то, что привнес в жизнь человека XX век, сформировалось в самом его начале, в интервале, верхняя граница которого совпадает с началом первой мировой войны. Ницшевские эскизы в сторону «смерти Бога» оказались пророческими в том непосредственно-жизнестейском смысле, что европейское человечество потеряло свои духовные ориентиры и почувствовало недопустимую «легкость свободного бытия», в котором личная и общественная свобода не имеет никаких границ. Свобода, как непосредственное следствие ложно понятых постулатов просвещенческого гуманизма, сыграла свою разрушительную роль и продемонстрировала, как под знаменем гуманизма и права могут совершаться самые дикие преступления против человечности.

Трудно согласиться с Р. Рорти, который полагает, что в XX веке не было таких кризисов, которые требовали бы выдвижения новых философских идей. Или же, как полагает философ, не было интеллектуальных битв, сопоставимых по масштабу с той, которую можно назвать войной между наукой и теологией. И не было таких общественных потрясений, которые бы обесмыслили то, что предлагали Маркс и Милль.⁴ По мере все большей секуляризации духовной культуры образованные классы в Европе и Америке становились все более самодовольно материалистичными в своих представлениях об устройстве мира.

Как раз наоборот, именно XX век со всей очевидностью показал, что во всемирно-историческом масштабе человечество пережило, возможно, самое главное интеллектуальное потрясение во всей своей истории. Шок от этого потрясения и вызвал появление постмодернизма – как реакцию на попытку «жизни без Бога», а в более широком смысле – в плюралистическом пространстве правового и морального нигилизма. Он выполнил ту самую судьбическую функцию античного «Deus ex machina», с помощью которого греки обустроивали мифологическое понимание фатума в жизни человека. То есть постмодернизм заполнил обезжизненное пространство культуры, которое могло оказаться главной опорой новой тоталитарной власти (читай – глобализма). Он наполнил это пространство – иногда симулятивной, иногда вполне реальной – жизнью-игрой, ограничив попытки власти заявить о себе на новом витке инфор-

мационной цивилизации в качестве абсолютного Демиурга событий. Вместе с тем постмодернизм выполнил и замещающую функцию – функцию онтологического двойника морально-религиозного сознания, испытавшего в XX веке страшные потрясения и вызвавшего к такой «братской» поддержке. Об этом удивительном «двойничестве» сегодня много пишут и христианские богословы разных конфессий, и этики.

Таким образом, критерии возможного диалога между властными структурами, моральным и правовым сознанием определяются проблемами онтологической природы, а не поверхностной «игрой смыслов». Культура еще раз дала нам урок целостности и органичности – тех качеств, которые современное человечество способно, к несчастью, потерять безвозвратно.

Мир современного человека принципиально отличен от того, каким он был еще 40-50 лет назад. Сомнению сегодня подвергаются очень многие фундаментальные вещи: это и роль печатного слова, и искусство, и религия, и собственно человеческое в человеке. На смену эйфории («техника и наука могут все!») приходит разочарование в продуктивности человеческого разума, достигающего немислимых высот в познании окружающего мира и одновременно все больше и больше тонувшего в пучине саморазрушения.

Во все времена одной из решающих задач разума является честный ответ на вопрос о том, какие негативные стимулы – при всей их внешней завлекательности – составляют угрозу человеческой духовности, а, может быть, и самому существованию человека.

Начало нынешнего века уплотняет и проясняет многие узловые точки учения о человеке. Антроподицея «после Освенцима» стала неизбежным фактом второй половины XX века, и не потому только, что мифология века проявила свой кровавый нрав. Речь идет о главном: возможна ли такое бытие человека в современном мире, когда традиционные ценности (и в более широком смысле – ценности моральные природы), казалось бы, разрушены. И что в этом случае приходит на смену: парадоксальные формы обновленного религиозного сознания, принципиальная установка на самостоятельность (в том числе и правовую) человека в мире, поиск понятных, но утраченных ценностей или же что-то иное... Представляется, что мы находимся сегодня в самом начале пути осознания этих непростых вопросов.

Человек сегодня попал в зависимость от аудиовизуальной информации, информации, не обладающей жизненной ценностью, не относящейся к метафизическому центру его бытия. В традиционном обществе известие было тем, что убивало/давало жизнь, сегодня человек полностью захвачен чудовищным потоком безразличной к его существованию информации, которая полностью заполняет его внимание, рассредоточивает, распыляет человека, его интенции по бесчисленному количеству безразличных инстанций, прочно удерживая его во вне себя.

Происходит изменение телесности, раскол в сферах праксиса, так как информация сегодня не требует экзистенциальных инвестиций, не требует человека в его целостном измерении, и этим обезличивает человека, делает личность невостребованной. Утратив духовный опыт как генеративный горизонт для всей своей духовно-практической деятельности, человек не может удержаться в себе,

не имея метафизического ядра, он становится частью физического мира, не бытийствует более на уровне реального, действительного, а только на уровне виртуального «недоналичествования». Реальность человека – в самотрансценденции, и лишаясь этого плана, его бытие выпадает из реального в топiku виртуального. «В наши дни виртуальное решительно берет верх над актуальным»,⁵ – пишет один из известных исследователей данного вопроса.

Онтологическая возможность трансценденции реальна благодаря присутствию в бытии Иного, топики сверх-наличного бытия. Современная же ситуация, как полагает В. Ю. Сухачев, характеризуется «выбрасыванием из жизненного мира Иного <...>». Это упразднение инаковости налагает онтический запрет на способность трансценденции, трансгрессии здесь-бытия, и не просто на способность, а на силу, мощь здесь-бытия – исчезла способность действовать, но осталась лишь способность принимать воздействия, – человек стал радикально существом аффицируемым, или еще точнее, человек превратился в поле, полигон срабатывания различного рода транс-индивидуальных, а часто и вообще не- и внеиндивидуальных структур».⁶

Таким образом, современную цивилизацию можно опознать как мощную конструкцию *умаления*, виртуализирующую пространство человеческой жизни, исключаящую из него интенсивность, подлинность и полноту, принуждающую человека к недействительным формам изживания его конечной жизни. Говоря в целом, человеку в виртуализированном образе бытия присуще своего рода частичное, недоволощенное (в световой метафоре – «мерцающее») существование. Это происходит в связи с тем, что «виртуальная реальность не выступает как автономный род бытия, онтологический горизонт <...> она <...> не род, но недо-род бытия».⁷ В ней нет также «собственных аутентичных форм и не происходит их творчества».⁸ Поэтому, входя в виртуализирующие практики современной цивилизации, человек неизбежно открывает неполноту осуществляемой в них альтернативы наличной реальности, их зависимость и вторичность по отношению к ней.

Современный тип культуры, исключаящий возможность существования человека в его подлинном измерении, таким образом, оказывается бесчеловечным, не-человечным: «этот мир связан с потерей лика, тела, топоса – мир, в котором ни с чем нельзя быть на Ты»⁹. Человеку в уникальном способе его бытия-присутствия здесь не находится онтологического места.

Но одновременно с этим фактом мы можем констатировать тенденции, свидетельствующие о сопротивлении культуры, о невыносимости для человека такой ситуации, которая приводит к герметизации универсума, к редукции человеческой целостности к единственному измерению его наличности. В ситуации анестезии, астении и тотальной стерилизации прогрессирующей цивилизации культура по всему полю отвечает зонами самоорганизованного насилия. Возрастает число тоталитарных сект, повсеместны «ритуальные восстания», немотивированная агрессия и насилие (особенно в молодежной субкультуре), шокирующие тенденции в современном искусстве – все это многочисленные свидетельства безуспешных попыток пробиться к действительности жизни и к реальности самого себя. Но особенно очевидна сама за себя говорящая тенденция к

аутодеструктивному поведению на фоне психического неблагополучия.

Эти тенденции свидетельствуют о том, что человек страдает от избытка безопасности, от гарантированности бытия; в ситуации виртуальности, в уходе в нее человек ищет соприкосновения с подлинным.

В этой ситуации, чреватой, как уже подчеркивалось, культурной катастрофой, для гуманитарной мысли необходим поиск нового образа человека. В условиях несостоятельности старой эссенциальной антропологии, строящей описание человека в терминах сущностей, принципов, составляющих субстанциальных элементов, необходимо радикально иное, не-эссенциальное видение человеческой реальности. И в качестве основы для такого нового видения может стать как опыт современной антропологической мысли, так и стратегии осмысления человеческого бытия в практиках восточно-христианской аскезы, которые сегодня, в начале нового тысячелетия, все больше сближаются между собой как две области, развивающие неклассическое видение человека.

¹ Гегель Г. В. Ф. Философия права. М., 1990. С. 50.

² Там же. С. 46.

³ «Моральность и нравственность, которые обычно считают одинаковыми по их значению, здесь взяты в существенно различных смыслах. Кажется, впрочем, что и представление также проводит между ними различие; Кант пользуется в своем словоупотреблении преимущественно выражением *моральность*, и практические принципы этой философии полностью ограничиваются этим понятием и даже делают невозможной точку зрения *нравственности*, более того, совершенно уничтожают и возмущают ее» (Там же. С. 94).

⁴ См.: Rorty R. Universalist Grandeur, Romantic Profundity, Humanist Finitude. Paris, 2004.

⁵ Носов Н. А. Виртуальная цивилизация // Виртуальные реальности в психологии и психопрактике. М., 1995. С. 109.

⁶ Сухачев В. Ю. Знаки человека // Отчуждение человека в перспективе глобализации мира: Сб. статей. Вып. I. СПб., 1992. С. 320.

⁷ См.: Хоружий С. С. О старом и новом. СПб., 2000. С. 345.

⁸ См.: Хоружий С. С. Человек и его три дальних удела // Вопросы философии. 2004. № 1. С. 54.

⁹ См.: Сухачев В. Ю. Герметизм тел и герменевтика телесной практики // Метафизические исследования. Вып. 1: Понимание. СПб., 1997. С. 135.

Семиотика культуры

На рубеже XIX-XX столетий зародилась новая наука – семиотика. Вместе с методами лингвистики семиотика активно стала использовать методологию логики и математики. Возникновение ее было случайным, спонтанным, но результаты оказались ошеломляющими. На основе семиотической методологии исследуемые объекты – в первую очередь явления литературы, мира вещей, анализируемых с позиций языка – стали по-новому осмысляться, явили миру новые, непознанные до времени грани. К тому же оказалось, что методология семиотики чрезвычайно близка кибернетике

Семиотика (от греч. *semeion* – знак, признак, *semeiotos* – обозначенный) – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем, а также о языках естественных и искусственных языках как знаковых системах. Знаковыми системами, изучаемыми семиотикой, могут быть не только естественные и искусственные языки, но и системы предложений научных теорий, химическая символика, алгоритмические языки и языки программирования, информационные языки, системы сигнализации в человеческом обществе и животном мире (от азбуки Морзе и системы знаков уличного движения до языка пчел или дельфинов).

При определенных условиях в качестве знаковых систем могут рассматриваться языки изобразительных искусств и музыки. Соединение в рамках семиотики столь широкого разнообразия объектов изучения связано с фиксацией внимания на определенном их аспекте – на рассмотрении их именно как систем знаков, в конечном счете, служащих (или могущих служить) для выражения некоторого содержания. Естественность такого подхода определяется всем развитием науки, в ходе которого устанавливается все большее число общих для различных знаковых систем закономерностей.

Ранними зачинателями семиотики можно считать уже античных философов. Однако более близкие положения семиотической проблематики есть у Блаженного Августина, У. Оккама, Т. Гоббса и Г. Лейбница. Корни современной семиотики можно найти в работах языковедов-философов XIX-XX вв.: В. фон Гумбольдта, А. А. Потебни, К. Л. Бюлера, И. А. Бодуэна де Куртенэ.

Основы семиотики заложили представители европейского структурализма 1920-1930-х годов – Пражской лингвистической школы и Копенгагенского лингвистического кружка (Н. С. Трубецкой, Р. О. Якобсон, Я. Мукаржовский, Л. Ельмслев, В. Брендаль), русской «формальной школы» (Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум).

Швейцарский лингвист Ф. де Соссюр рассматривал естественные языки как знаковые системы, разрабатывая теорию значения знаков в рамках научной дисциплины, названной им «семиологией». Основоположником семиотики является американский ученый Чарльз Сандерс Пирс (1839-1914), который ввел и самый термин. Семиотика развита в работах Ч. Морриса, Р. Карнапа, А. Тарского.

Для семиотического подхода характерно выделение трех уровней исследования знаковых систем, соответствующих трем аспектам семиотической проблематики: 1) синтактика посвящена изучению синтаксиса знаковых систем, то есть структуры сочетаний знаков и

правил их образования и преобразования безотносительно к их значениям и функциям знаковых систем; 2) семантика изучает знаковые системы как средства выражения смысла – основной ее предмет представляют интерпретации знаков и знакосочетаний; 3) прагматика изучает отношение между знаковыми системами и теми, кто воспринимает, интерпретирует и использует содержащиеся в них сообщения. Одна из важнейших проблем семиотики состоит в выяснении того, в какой мере эти уровни исследования взаимосводимы друг к другу.

В XX в. семиотика приняла лингвистический уклон под влиянием идей основателя структурной лингвистики Ф. Де Соссюра и основателя датского лингвистического структурализма Луи Ельмслева и философский уклон под влиянием идей американского философа Чарльза Морриса. За рубежом исследования в области семиотики довольно широко распространены. Среди них следует отметить американскую школу Ч. У. Морриса.

Во Франции существует множество направлений, представленных работами Клода Леви-Строса, Альгирдаса Греймаса, Цветана Тодорова, Ролана Барта, Юлии Кристевой, Мишеля Фуко, Жоржа де Лакана, Жилья Делеза, Жака Деррида. В Италии в настоящее время наиболее яркой фигурой является Умберто Эко. (Здесь в 1974 г. состоялся 1-й Международный конгресс семиотиков, на котором была создана Международная ассоциация семиотиков).

У нас в стране развитие семиотики пришлось на предреволюционные и первые годы после Октябрьской революции. Однако обилие течений и направлений, характерных для этого времени в России, как в искусстве, так и в науке, в конечном итоге обернулось борьбой между ними. Потерпели поражение научные и художественные представления наиболее глубокомысленные, требующие широкого круга знаний и, как правило, оторванные от привязанности к сиюминутным практическим задачам. И все они стали высмеиваться, а затем и преследоваться. Сохранилась частушка, показывающая пренебрежительное отношение к этим течениям в науке и искусстве:

*Сублимация культуры
И рефлексов неоразм
Суть концепция структуры
Аномальных протоплазм<...>
Это что же, Марь-Макарны,
Чай, похабные словца?
Нет, это лектор популярно
Объясняет стиль дворца!*

Так семиотика у нас в стране первый раз оказалась под запретом, в загоне вместе с социологией, впоследствии с кибернетикой, генетикой и другими передовыми научными направлениями. Многие представители семиотики преследовались (например, М. Бахтин), труды их оказались запрещенными (например, О. Фрейденберг), кто-то эмигрировал (наиболее яркий пример – Р. Якобсон).

С Романом Якобсоном связано дальнейшее развитие семиотики за рубежом. Он явился основоположником Пражской лингвистической школы. Затем, эмигрировав в Америку, Якобсон стал генератором развития семиотических исследований за океаном.

Второй этап победоносного шествия и развития семиотики связан с годами «оттепели» у нас в стране. В 60-е годы, когда были реабилитированы многие безвинно пострадавшие ученые. Вместе с ними вернулись и те, кто занимался исследованиями в области семиотики. Стали публиковаться труды М. Бахтина, сыгравшие важную роль в развитии семиотических идей не только в нашей стране, но и на Западе. Вспомним, что именно под воздействием книги «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» Ю. Кристева пришла к обоснованию интертекстуальности, под влиянием Бахтина оказался и У. Эко.

Публикуются труды О. Фрейденберг и др. К этому времени относится становление и развитие Московско-Тартуской школы. Теперь уже предметом семиотического анализа становятся не только литература, но и многие другие виды искусства – музыка, пластические искусства, кино. Семиотические аспекты анализа оказываются применимы и к другим сферам жизнедеятельности человека – быта, в том числе жилища, идеологии и политики. В это время появляются философские труды по семиотике, получает развитие семиотический анализ и в психологии, и в медицине. На западе, особенно во Франции, наблюдается взрыв интереса к семиотике. В это время начинают работать и создают свои знаменитые произведения Ж. Бодрийяр, Р. Барт, позднее уже упомянутая Ю. Кристева.

Однако в России открытое развитие семиотики длится недолго, как недолго просуществовала «оттепель». Наступает «застойный» период, датированный примерно 1967 годом. В газетах начинается издевательство над семиотическими изысканиями, их терминологией, способами анализа. Многие представители семиотики вынуждены эмигрировать. Единственным оплотом семиотической науки остается Тартуский университет, вернее кафедра литературы во главе с Ю. М. Лотманом.

В ответ на притеснения язык исследований становится еще более усложненным; например, именно в эти годы возникает термин «вторичные моделирующие системы». В Тарту печатаются труды под названием «Летняя школа по вторичным моделирующим системам» (всего их вышло пять). Публикации по семиотике ждали и в России и за рубежом, но распространение идей оказывается замкнутым, аудитория искусственно ограничивается. Так снова развитие семиотики было извне сдержано, свернуто.

И все же здесь интенсивно развивалась семиотика во взаимодействии с учеными из других городов СССР, в первую очередь из Москвы (почему эта школа и называется «Московско-Тартуской»). В трудные годы «застоя» это была единственная база для такого рода исследований. Следует также иметь в виду, что на заре становления семиотики как науки ученые, работавшие в Санкт-Петербургском университете, принимали активное участие в разработке основных направлений и проблем этой философской дисциплины.

Прекращение структурных исследований с 30-х до начала 60-х годов нашло художественное осмысление истории структурализма в СССР в романе «Пушкинский дом» А. Битова. Именно выпускники Ленинградского университета Ю. Лотман и З. Минц стали основателями Московско-Тартуской школы. В Ленинграде эта наука не прерывала своего развития. В начале 60-х годов вышла знаменитая книга Л. О. Резникова «Гносеологические вопросы семиотики», ко-

торая во многом предопределила дальнейшее развитие этой науки в нашей стране. Параллельно Резникову работал В. А. Штофф, занимавшийся проблемами моделирования, связывая их с концепциями знакового анализа.

Несмотря на сложности, связанные с «замораживанием» «оттепели», Ленинградский университет, наряду с Тартускими летними школами по вторичным моделирующим системам, продолжал свои семиотические исследования. Не случайно в 1974 г. стала возможной защита в Ленинградском государственном университете диссертации, связанной со знаковым анализом искусства.

Между тем на Западе происходит разочарование в эффективности методов семиотики. Синхронно – и у нас и за рубежом – во второй раз семиотика оказалась в кризисном состоянии.

Перестройка чудесным образом изменила многообразные аспекты духовной жизни общества. Все ранее запретное стали печатать. Книги и статьи по семиотике стали обильно публиковаться, появились на книжном рынке. Появляются новые диссертации, написанные под влиянием семиотических идей, и защита их уже не подвергается остракизму. Диапазон семиотических исследований еще больше расширяется. На Западе постмодернизм целиком строится на семиотической базе. Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Гваттари и многие другие столпы постмодернизма строят свои работы сплошь на семиотических терминах.

Однако у нас в стране происходит довольно странная ситуация. Наиболее видные представители этой науки – В. В. Иванов, М. А. Гаспаров, Б. М. Гаспаров, А. К. Жолковский и многие другие интенсивно печатаются у нас, но живут и, как правило, преподают в западных университетах. При этом из уст некоторых из них раздаются замечания, что семиотика выдохлась, что дальнейшее развитие ее возможно только, если вольются новые силы. И вот уже растет разочарование и неприятие идей семиотики как изнутри, так и вне ее.

31 марта 2000 года в газете «Известия» появляется маленькая заметка. Называлась она «Знак беды. Гонкуровский лауреат Мишель Турнье призывал держаться подальше от торфяных болот». Речь шла о романе Мишеля Турнье «Лесной царь», получившего Гонкуровскую премию в 1970 году.

Сюжет взят из древнегерманских легенд о таинственном похителе детей, который хорошо известен в России по балладе Гете, переведенной Жуковским «*Кто скачет, кто мчится под холодной мглой*». Однако действие романа перенесено во Вторую мировую войну. Лесным Царем оказывается французский военнопленный Авель Тиффож, извращенец-педофил. Однако этого персонажа возбуждают не просто детские тела, а знаки, которые он должен на них расшифровать. Автор статьи, Лев Данилкин пишет: «Тиффож, таким образом, – педофил-семиотик (семиотика – модная во времена написания романа наука о знаковых системах)». И делает затем следующий вывод: «фашизм у Турнье – своего рода учение о знаковых системах (строящееся на предпочтении одних формальных признаков другим – арийского типа – еврейскому)».

На самом деле можно поспорить с трактовкой романа замечательного и тонкого романиста, как раз прославившегося печальным гуманизмом, сопереживающего своим героям и видящего все

страшные и неприглядные стороны жизни, в которой все же есть радость и прелесть бытия. Довольно неточное прочтение смысла романа приводит к неожиданному и эпатажному выводу: «<...>в 1970 году появилась книга, которая в романной форме показала, к чему ведет семиотика, если перенести ее идеи на человеческий материал. Всякий структуралист может кончить людоедством – не буквальный, так символическим».

Понятно, что «всякий структуралист», как любой ученый, отнюдь не заряжен на людоедство. Это натяжка. Но ведь если есть такой взгляд на семиотику, значит, он чем-то оправдан. А оправдан он тем, что пора великих и интересных исследований на первый взгляд прошла. У нас теперь печатают переводные издания по семиотике как раз тех лет, когда западные идеи были закрыты от нас железным занавесом. Работы интересные, ставшие классическими. Да и обилие современных отечественных работ, получивших доступ к публикации, как правило, произведения отнюдь не современные. Чувствуется определенная усталость, накопленная семиотикой. Итак, третий и последний кризис? Неужели семиотика не вписывается в систему современного научного знания и должна быть забыта как интересный и плодотворный, но изживший себя эксперимент?

Думается, что поминки по семиотике преждевременны. Мы очень хорошо знаем, что большинство людей не обладают собственным мнением, заимствуя его у одаренных, ярких личностей, которыми они подражают. Но это подражание связано в первую очередь со знаковыми аспектами.

В современной политике, идеологии, связанной с ней, знаковые аспекты также широко распространены. В целом, вся общественная жизнь пронизана знаковостью. Поэтому в философии, психологии семиотика, несомненно, окажется важным подспорьем в выявлении важных закономерностей, необходимых для развития науки.

Возрастание новых технологий, информационных средств также воздействуют на развитие семиотики. Обойтись без знакового анализа этого среза культуры, который пронизан различными семиотическими кодами, его игнорирование – невозможно.

Рубеж веков ознаменовывается поисками новых выразительных средств в искусстве. Без семиотического анализа нельзя обойтись при изучении современной художественной культуры.

С уверенностью можно прогнозировать, что, несмотря на кризисы и спады, семиотика входит важным компонентом в систему современного научного знания и в будущем ее, несомненно, ждут великие открытия и завоевания.

Но чем же отличается именно семиотика культуры? Согласно теории культуры, разработка которой началась в Советском Союзе в 60-70-х гг., культура – это совокупность знаковых систем, с помощью которых человек, или данный народ, поддерживают свою сплоченность, оберегает свои ценности и своеобразие своей культуры и ее связи с окружающим миром. Эти знаковые системы, обычно называемые вторичными моделирующими системами (или «языками культуры»), включают в себя не только все виды искусства, различную социальную деятельность и модели поведения, господствующие в данном обществе (включая жесты, одежду, манеры, ритуал и т.д.), но также традиционные методы, с помощью которых

общество поддерживает свою историческую память и самосознание (мифы, история, правовые системы, религиозные верования и т.д.). Каждый продукт культурной деятельности рассматривается как текст, порожденный одной или несколькими системами.

Основа и основная ось понятия культуры – естественный язык. Кроме того, что язык снабжает «сырым материалом» многие вторичные моделирующие системы, естественный язык – единственное средство, с помощью которого все системы могут быть интерпретированы, закреплены в памяти и введены в сознание индивида и группы. Ввиду его особого значения, язык может быть назван первичной моделирующей системой, в то время как остальные системы могут быть названы «вторичными». Связь между первичной и вторичными системами может быть определена онтологически (ребенок овладевает языком до овладения другими культурными системами), и аналогично (вторичные системы строятся по образцу естественного языка, или, по крайней мере, могут быть представлены как возникшие таким образом).

Культурные системы и язык называются «моделирующими» системами: это означает, что они суть средства, с помощью которых человек познает, объясняет и пытается изменить мир вокруг него. Они, употребляя другие термины, средства, позволяющие человеку производить, информировать, упорядочивать информацию, обмениваться ею и хранить ее. Понятие моделирования, таким образом, включает как обработку, так и передачу информации. При этом информацией называется не только знание, но и ценности и верования. Понятие информация приобретает очень широкое значение.

Все человеческие культуры включают, по крайней мере, две вторичные моделирующие системы: чаще всего это искусство, основанные на языке и визуальные искусства (например, живопись), то есть системы символические и иконические. Эта универсальная бинарность человеческой культуры была связана В. В. Ивановым с бинарной структурой человеческого мозга. Но за пределами этого универсального бинарного порядка, каждая культура по-своему строит иерархию своих вторичных систем. Некоторые культуры выше всего ставят литературу (например, русская культура XIX в., другие – визуальное искусство – телевидение и кино в современной западной культуре), есть и такие, которые отдают предпочтение музыке – и т.д. Культуру можно определить как сложную иерархическую структуру, состоящую из взаимосвязанных вторичных моделирующих систем.

Далее, культуру можно определить как положительный термин в оппозиции культура/некультура. Если культура есть организованная система систем, которая сохраняет и обновляет информацию для общества, тогда некультура – это нечто дезорганизованное, дезструктурированное, энтропия, которая стирает память и разрушает ценности.

Конкретные культуры имеют свои представления о том, что такое некультура – в соответствии с их положением в мире и их мировоззрением: это могут быть просто «они», противопоставленные «нам», во всех расовых или исторических вариантах этих понятий. Или это могут быть более утонченные понятия, такие, как сознательный/бессознательный ум, природа/культура, хаос/космос, мир за пределами знаков/мир знаков. В каждом таком случае второй

термин обладает положительным значением. Нередко «некультура» рассматривается в семиотических теориях как структурный резерв для развития культуры.

Типология культуры. В соответствии с этими положениями существует возможность классифицировать культуры, а также сравнивать их по тому порядку, в котором они строят иерархию своих вторичных систем, осмысливают пространство и время, используют семиозис в своем функционировании. Некоторые культуры сосредоточивают внимание на своих истоках, другие – на конечных целях. Некоторые культуры упорядочивают время в циркулярных терминах, другие – линейных. В первом случае речь идет о мифическом времени. Во втором – об историческом. Различные культуры неодинаково размещают себя в географическом пространстве, разграничивая «наш мир» от «незнакомого» или «чужого» мира. Эти различные ориентации могут проявить себя в тех или иных текстах или в тех или иных вторичных моделирующих системах, или могут быть универсализированы в качестве доминирующей, господствующей идеологии.

По своему отношению к семиозису культуры могут быть разделены на те, которые делают ударение на «выражении» и на те, которые ставят во главу угла «содержание». Иными словами, различие в том, придается ли большее значение уже известной истине или процессу открытия истины. Первая позиция может быть охарактеризована как «ориентированная на текст» (подтверждающая уже установленный текст), а вторая – как ориентированная на правильность (стремящаяся к поискам новых текстов). Культуры могут быть определены как «парадигматические» (все явления суть знаки некоей более высокой реальности) или «синтагматическими» (смысл явлений возникает от их взаимосвязей друг с другом). Высокая степень семиотизации в средневековой культуре – пример первой, Просвещение XVIII в. – пример второй. Тенденции Просвещения десемиотичны, незыблемые нормы природы в ее мышлении опровергают конвенциональность.

Культура, в семиотических терминах, есть механизм для обработки и сообщения информации. Вторичные моделирующие системы функционируют с помощью конвенций (кодов), которые разделяются членами социальной группы. В отличие от естественного языка, в котором, в широком плане, тождественность кода налицо среди всех членов лингвистического сообщества, коды вторичных моделирующих систем различны. Понимание и возможность пользоваться ими зависит от того, в какой мере индивид освоил их в ходе своего созревания и образования.

Шум (в смысле одной из многих возможных помех лингвистического, психологического или социального фактора) может блокировать или создать помехи в коммуникационном канале. Столь универсальным является факт несовершенной коммуникации, что он может рассматриваться как часть самой природы культуры. Весь культурный обмен включает в себя как некоторую часть акт перевода – адресат всегда интерпретирует посланное сообщение, исходящее от другого отправителя, сквозь призму лишь частично разделяемого с ним кода (или кодов). Факт частичной коммуникации, порой просто некоммуникации в лоне культуры – стимулирует образование растущего числа новых кодов, призванных компенсировать

неадекватность существующих. Этот фактор «размножения» – толчок к динамизму культуры.

Каждая знаковая система в культуре оказывается лишь частью целостного механизма взаимодействий между непохожими друг на друга по своей организации и потому взаимодополнительными языками и кодами.¹ Понятие это было разработано в семиотической культурологии Ю. М. Лотманом. Семиосфера – это семиотическое пространство, по своему объекту, в сущности, равное культуре. Семиосфера – необходимая предпосылка языковой коммуникации. Для того чтобы мог возникнуть акт коммуникации между адресантом и адресатом, оба они должны иметь предшествующий опыт именно в семиотико-культурном плане, то есть владеть кодами данной культуры: моды, этикета, языка определенной социальной страны в обществе.

Метаязык культуры. Метаязык культуры – это принцип, который организует, иерархизирует и определяет культуру в глазах ее самой. В этом смысле это идеология или совокупность ценностей, которые, выраженные одной или несколькими моделирующими системами, сообщают культуре устойчивость и рисуют ей портрет самой себя. Как в любом акте описания, метаязык упрощает свой предмет, отбрасывая то, что разрушено, внесистемно и именно поэтому в некоторой мере искажает свой предмет. Из этого следует, что ни одна культура не может быть научно описана только с точки зрения ее метаязыка. Метаязыковая тенденция является, таким образом, противосилой тенденции культуры вводить все новые коды в качестве компенсации за неадекватность коммуникации.

Динамизм культуры. Способность культуры изменяться и приспособляться является функцией взаимодействия метаязыковой и «приумножительной» тенденций, свойственных любой культуре. Тенденция к приумножению – результат как потребности преодолеть неадекватность коммуникации и потребности обеспечить упорядочение и циркуляцию все возрастающего количества информации, которое накапливает культура.

Однако если увеличение количества кодов возьмет вверх, согласованность культурных составляющих будет потеряна и коммуникация фактически станет невозможной, с другой стороны – если метаязыковая функция станет преобладающей, культура увянет, изменение станет невозможным, а коммуникация – ненужной. Изменения в культуре приходят тогда, когда в культуру втягиваются элементы из деструктурированной, некультурной периферии, которая служит структурным резервом и которая не признана метаязыком. Однако, по мере того, как культура включает в себя эти изменения, сам метаязык претерпевает развитие.

В пределах культуры различные вторичные системы развиваются с различной быстротой. Поскольку каждая система имеет свой метаязык – язык критики для искусств, социология для социального поведения, мифология для мифов и семиотика культуры для общего функционирования культуры, – общая модель изменения повторяется с различной скоростью в каждой вторичной системе.

В культурах с высокой степенью сложности, таких, как современная культура, роль индивида-творца (артиста) в изобретении и обновлении кодов особенно значительна. Чем больше сложность культуры, тем больше значение каждого индивида как структурно-

го составляющего всей системы. Факт существенного динамизма культуры придает большее значение диахроническому описанию культуры, чем синхроническому.

В нашей повседневности мы наблюдаем систему языков, которые пронизывают всю – система языков, пронизывающих повседневную жизнь человека. Знаковость вещей, знаковость жилища, знаковость одежды, знаковость поведения, социальных институтов, профессий, техники и технологии, знаковость речи – все это языки культуры, непосредственно проявляющие себя в повседневности. Нередко эти языки культуры получают претворение в искусстве. В свою очередь искусство влияет на языки культуры.

Ребенок, воспитывающийся ли в семье или в приюте, с приобретением знаний родного языка приобретает знание кодов той социальной среды, где он воспитывается. В семье с детства вырабатывается определенный язык коммуникации. По взгляду матери малыш понимает, получил он одобрение или вызвал гнев. По шагам супруги догадываются о настроении другого, по стуку входной двери – об удачном или трудном рабочем дне и т. д. Но на каждую семью влияют также материальные условия жизни, уклад, который формирует те или иные формы общения. На них влияют материальный достаток, степень образованности, статус в обществе и т.п.

Понятно, что в разных странах, в разных социальных слоях коды эти различны. Ибо различны географические условия, рождающие уклад жизни. Различна еда, ритуалы, сопровождающие жизнь человека. В одном месте любят шашлыки, в другом – пельмени, в третьем – драники. Социализация человека на раннем этапе развития строго регламентирована теми условиями, в которые он оказался помещен. А дальше – приобретение знаний кодов культуры зависит от тех институтов, куда забрасывает судьба человека. Идет ли он в ясли, детский садик, пионерский лагерь, скаутский отряд, школу, гимназию, лицей – везде возникают специфические стереотипы поведения.

Средние специальные учреждения также формируют специфику коммутирующих знаков. И дальше: специальность также накладывает определенный отпечаток на личность. Даже в пределах одного города – скажем, Петербурга, студенты одного типа вузов, например, творческих, отличаются друг от друга: консерваторцы непохожи на студентов Института живописи, скульптуры и архитектуры, а те и другие – отличаются от студентов Театральной Академии и т.д. Другой сленг, другая манера одеваться, другие формы общения. В итоге во взрослую жизнь человек входит, имея индивидуальный набор кодов. И уже теперь, входя в то или иное сообщество, происходит формирование индивидуального языка общения, присущего определенной группе людей.

Есть, скажем, общие черты, характерные для определенной местности. И речь, и манера говорить, и держаться, и одеваться, и есть, и жизненные привычки зависят от личного опыта. Манера умываться в России и Европе различна. У нас принято смывать грязь проточной водой. Поэтому в умывальнике постоянно смывается вода нужной температуры через смеситель. На Западе же не принято иметь смеситель. Горячая и холодная вода смешиваются в умывальнике, и человек моет руки в нем.

Различны системы еды. Скажем, после сытного обеда французы едят сыры. У нас принято есть сладкое. На юге предпочитают вино, на севере – водку. И все это на территории России. Более явственны различия в разных странах. Вот почему петербуржца легко отличить от москвича, а москвича от сибиряка, сибиряка от южанина, человека из России от англичанина, англичанина от француза или немца и т. д. Ибо все они выработали в определенных условиях свои особенности средств общения.

Сегодня у россиян появилась возможность наглядно представить себе переход и вращение в язык другой культуры. Как нелегко выучить иностранный язык (и чем человек старше, тем это труднее), так точно так же трудно привыкнуть жить в другой стране. Возникает так называемый «культурный шок». Язык общения иной во всех сферах. Изучать его так же сложно, как и иностранный язык. Причем каждый язык имеет свои градации, знаковые особенности, присущие людям разных страт.

Общезвестно, что в тюрьме существует особое аргю. И человек, прошедший тюрьму, на всю жизнь несет на себе этот отпечаток. Показательно, что Лев Николаевич Гумилев, читая по телевидению лекции, не мог избежать тюремной лексики. Опять же, особенности того или иного ареала накладывают отпечаток на речь: вологодцы окают, москвичи акают, южане говорят нараспев и т.д. То же относится к молодежному сленгу, имеющему временные параметры: в 60-е говорили «чувак», «чувиха», в 80-е – «шнурки», «крыша» и т.д.

Следует отметить еще одну особенность. Почему мы так часто наблюдаем, что посредственность занимает главенствующее положение в том или ином сообществе – институте, учреждении и т.д.? Да потому, что посредственность совсем не посредственна. Именно человек, лишенный блестящих талантов, часто хорошо вписывается в систему установившихся кодов в той или иной среде. Человек со стороны, возможно и очень талантливый, не всегда способен освоить систему условностей, присущих данной группе людей. Вот он и вынужден довольствоваться малыми победами.

Обычно слава и победа достаются не лучшим, а тем, кто освоил необходимые коды. Пример тому – Исаак Ньютон и Гук. У Гука было и меньше честолюбия, и меньше стремления зафиксировать свое превосходство. В итоге человечество знает Исаака Ньютона, имя Гука осталось для историков науки. На войне умирают лучшие. Потом об их героизме пишут книги, а почести достаются совсем не всем, кто действительно вел себя героически.

Освоить коды культуры – наука сложная и практически состоит из цепи случайностей. Любое общество состоит из ряда слоев. В каждом из них своя система общепотребительных знаков. Все эти слои перемешиваются в каждом конкретном институте. В силу сложившихся обстоятельств доминируют определенные средства выразительности. Узнать их можно изнутри. Ни одна книга, повествующая о том, как сделать карьеру, нравиться людям, управлять ими полноценно помочь не в состоянии. Ибо в каждом конкретном случае, несмотря на общность эмоциональных выражений, несмотря на общепотребительный алфавит передачи или сокрытия тех или иных эмоций, которые владеют человеком, в каждой общности – своя система кодов.

Как правило, связать отдельные знаки в единую систему оказывается возможным лишь тогда, когда человек уже вписан в эту систему, и изменить свое положение довольно сложно. Форс-мажорные ситуации меняют статус-кво: смерть кого-либо из членов сообщества, какие-то социальные или природные потрясения. И опять: власть захватывают те, кто наиболее полно освоил систему общепотребительных знаков в данном сообществе. Это могут быть люди умные, талантливые, но чаще – это те, кто усвоил алфавит знаковых кодов.

Языки культуры повседневности зависят от объективных различных обстоятельств и закономерностей в развитии общества. Это и кризисы, политические и экономические, и революционные изменения, и стойкие стадии в развитии общества и многое другое. В свою очередь, сами эти языки влияют на культуру повседневности, как естественный язык (показателем является современная русская речь), так и все те коды, которые коммутируют в обществе. Наиболее полно это получает отражение в искусстве.

Может показаться, что только искусство кино отражает языки культуры повседневности. Правда, и здесь незнание семиотических кодов может подвести. В фильме Сергея Параджанова «Ашик-Кериб», фильме прекрасном и отмеченном высшими мировыми наградами, главный герой хоронит ашуга, положив тело в могилу лежа. Как известно, по мусульманским представлениям, покойник не может предстать перед небожителями лежа. Поэтому мусульмане хоронят своих покойников сидя. Но одаренность, можно сказать, даже гениальность С. И. Параджанова в том, что он сумел передать специфику Востока, подчеркнуть красоту жизни, независимо от специфики ее культурного преломления. Вот почему в его картине сосуществуют христианский храм и мечети, восточная мелодика и западноевропейский напев. То есть, несмотря на незнание кодов, неточность использования *знаков* в языковой *системе*, основные идеи и мысли, ощущения и эмоции могут быть восприняты людьми разных культур сходно.

Следует понимать, что при всей разобщенности языков есть некие закономерности, позволяющие сближению и пониманию разных культур друг другом. Ибо любой язык вырастает на основе практической необходимости. А эта практическая необходимость подчас оказывается общей и для северян, и для южан, для людей разных народностей. Эта общность – основа тех знаков, которые оказываются понятными без перевода на другой язык. Особенности восприятия человеком окружающего его мира формируются акустическими, тактильными, визуальными каналами, что в итоге рождает полилингвистичность повседневности.

Человек изначально антропоморфно воспринимает окружающий его мир, что создает разные типы коммуникативных пространств. Так, Солнце обожествлялось славянами и почиталось как источник жизни, тепла и света, в связи с оппозициями временного (день – ночь, лето – зима), пространственного (восток – запад, юг – север), а также мифопоэтического и этико-религиозного характера (свет – тьма, жизнь – смерть, счастье – горе, добро – зло и др.). Заря считалась ответственным моментом в жизни человека: в русских, украинских и белорусских заговорах – много обращений к ней. По цвету

зари на Руси гадали о будущем. Свет ассоциируется с солнцем, луной, Богом, ангелами и святыми, глазами человека и т.д.

Один из типов коммуникативных пространств – кинесика, язык жестов, мимики и поз и проксемика. Другой тип – семантика жилища. Кроме того, большое значение приобретает знаковое содержание предметов бытового обихода, знаковость вещей, знаковость интерьера, социальная семантика костюма. Форма вещи, ее материал, хозяйственные функции вызывают множество ассоциаций.

Вещь вплетена в сложную систему разнообразных символических связей. Так, в славянской культуре печная утварь выполняла в обрядах стихию огня, дом – один из наиболее значимых и символически нагруженных объектов человеческого окружения, место многочисленных ритуалов, наиболее важная символическая функция – защитная. Красный угол в доме – наиболее парадное и значимое место, стол – сакральный центр жилища, печь наделена серией диффузных и противоречивых значений, порог – элемент дома, играющий роль его символической границы с внешним миром, окно (произведено от «око») – источник света. Ложка играла заметную роль в обрядах восточных славян, олицетворяя собой конкретного члена семьи, использовалась в различных обрядах и символизировала многие явления, как и нож и решето.

В костюме выражается не только индивидуальное самоощущение, но и эмоциональное отношение к действительности. В планировке жилого дома русского народа разработана четкая классификация. Выделяются четыре типа домов: северо-среднерусский, восточный южнорусский, западный южнорусский и западнорусский.

Семиотический аспект планировки жилого дома связан с маркированностью востока и юга в их противопоставлении западу и северу во всех текстах, реализующих представления о структуре вселенной, в том числе и в первую очередь в планировке жилого дома. При этом восток-запад и юг-север на семантическом уровне легко сворачиваются в одну оппозицию: юг - восток и север - запад. Это связано с тем, что им соответствуют две парадигмы связываемых с ними значений.

Осью ориентации жилища является диагональ красный угол – печь. Красный угол отождествляется с востоком или богом, указывая на полдень, на божью сторону, откуда идет свет, а печь – на запад, на тьму, отождествляясь с западом или севером. Место у печи – женское пространство, в красном углу – наиболее почетное. Противопоставление печь – красный угол было материальным воплощением двоеверия в структуре русского жилища: религиозно-мифологический способ видения с четко разработанной дихотомией закрепил второй центр, красный угол, в противопоставлении языческому – печи.

Наиболее значимыми элементами жилища в семиотическом плане являлись его границы – стены, крыша, пол. В качестве границ в русском жилище выступают также локативы (печь, стол и др.). Однако выделяются в семиотическом плане в первую очередь входы и окна.

Регламентированную связь с внешним миром представляют двери. Вот почему так много ритуалов, загадок, присказок, связанных с дверью. Нерегламентированную связь с внешним миром отождествляют с входом через окно, дымоход и т.д. Двери, ворота

отождествляются также с утробой, вульвой, почему возникает актуализация порога, например, при болезни – с помощью манипуляций в двери лечили радикулит, детский испуг и т.д.

Символика окон представляет собой оппозицию внешний – внутренний, как и двери. Но несет также оппозицию видимый/невидимый. Вот почему проницаемость окон для человека, птиц, животных считалась нежелательной. Отсюда считается дурным предзнаменованием, если птица залетает в окно. Окно, как правило, связано с идеей смерти, ибо, оставаясь во внутреннем пространстве, оно представляет собой проникновение во внешнее пространство.

Значимым в доме является семантическая роль матицы, сегментирующей внутреннее пространство жилища на три части – красный угол под образами, главный, собственно изба; подпорожье – задний угол, кут (у входа) и печной – перед печью, середина.

В красном углу находились объекты, которым придавалась культурная высшая ценность: стол, библия, молитвенные книги, крест, свечи. Все пространство в красном углу имеет знаковый характер. В зависимости от места в нем измеряется ценность находящихся там вещей и людей. Наибольшую ценность представляют образа и соответственно место под ними. Наиболее высокий знаковый статус имеют иконы. Но столь же значительна и роль стола, которому отводится важнейшая роль в ритуале свадебного ритуала.

Печь имеет многозначное семиотическое осмысление: приготовление пищи как обрядовой, так и обыденной; связь ее с социальной интерпретацией: тот, кто сидит на печи – свой. Кроме того, маркировано женское пространство, в отличие от красного угла, где доминирующее значение принадлежит мужчине. Рядом с печью – бабий угол. Эта часть избы исключительно женская.

Помимо горизонтального членения, семиотическое пространство избы имеет и вертикальную структуру. Пол и потолок делят его на три зоны – чердак, жилое пространство и подполье. Крыша определяет связь, является границей между небом и миром людей, хотя и осмыслялась в числе женских элементов жилища (в этот ряд входили все элементы жилища, имеющие отверстия – стены, печь и т.п.). Связь крыши с солярной тематикой, как правило, подчеркивается солярной семантикой.

Внутренние границы вертикального среза жилища представляют собой пол и потолок. Сами половицы имеют ярко выраженный знаковый характер: половица связана с идеей пути, вдоль них кладут покойника и никогда не стелют постель. Потолок составляет парность к полу, почему иногда его называют верхний пол. Пол входит в комплекс представлений о низе, потолок – о верхе. Соответственно чердак и подпол – выходят за границы жилого пространства и находятся на его периферии. Но внешнее и внутренне пространство взаимопроницаемы.

Наибольшей степенью семиотичности жилого пространства обладает его горизонтальная плоскость. Вертикальная же в этом плане – менее характерна.

Важным элементом в жилище является орнамент, нередко нанесенный на элементы жилища – оконные резные украшения, украшения на коньке крыши и т.д. Кроме того, обычно бытовая утварь сплошь связана с орнаментикой. Но орнамент представляет собой

также знаковую систему, репрезентирующую эстетическую и мифопоэтическую информации этнической целостности. Орнамент как язык предстает в виде кода, передающего основные специфические особенности этноса.

В структуре керамического орнамента, как и в объемной форме сосуда, смоделированы не только эстетические, но и этнопсихологические стереотипы. Сами объемы, их геометрические параметры, орнамент, тонкостенность керамики – все вместе выражают психологические характеристики людей, пользующихся этими вещами. Мелкая народная пластика также дает возможность эстетической расшифровки семантики предметов, пространственные и временные границы распространения той или иной культуры.

В разных языках ареалах проявляются типологические черты украшений, укладываемых в следующую триаду: функция – канон – украшение. Сопоставляя особенности разных ареалов, в силу различных условий порождающих различные типы ментальности и отражающих ее в художественных средствах выразительности, можно декодировать структурные типы художественного отражения мира в сознании людей, создавших тот или иной орнамент. Причем, нередко художественный тип структуры орнамента схож с типами языковых структур. Антропоморфные мотивы в орнаменте часто являются проявлением древних сакральных представлений, послуживших возникновению и осмыслению таких отвлеченных категорий, как, например, смерть/бессмертие.

Как видим, языки семиотики повседневности весьма разнообразны и могут изучаться представителями разных наук.

Искусство как структурный элемент человеческой культуры является ее универсальным языком. На эту особенность художественной культуры обратил внимание еще К. Либкнехт, когда писал, что «воздействие художника посредством его произведений на воспринимающего, существенно для искусства<...> причем, безразлично, воздействует ли художник сознательно, бессознательно или даже наперекор своим взглядам и желанию. Он может хотеть и утверждать, что творит только для самого себя, только для того, чтобы удовлетворить свое внутреннее стремление к творчеству<...> но если объективный характер его произведения соответствует такому взгляду и такому желанию, он не художник, а своеобразный потребитель искусства.

Произведение искусства – это продукт художника, инструмент, с помощью которого он приобщает к своему творческому вдохновению другого человека, оно является посредником между художником и воспринимающим. Лишь наличие обеих связей произведения искусства – связи с художником и <...> связи с воспринимающим делает создание художника произведением искусства».²

Именно потому, что только в этих сложных коммуникативных отношениях реализуется художественная деятельность общества, она и выступает языком культуры. Причем не одним из языков, а универсальным, всеобщим, функционирующим во всем социальном времени, и во всем социальном пространстве.

Поэтому прав был А. Н. Ильяди, когда утверждал, что достаточно представить хотя бы один из бесчисленных шедевров искусства, чтобы уяснить, какую актуальную значимость сохраняют они для современности, поскольку являются прежде всего памятниками

(часто единственными), которые в подчеркнуто эмоциональной форме свидетельствуют о жизнедеятельности прошлых эпох, о социальных процессах и событиях из жизни тех поколений, при которых были созданы.

Поэтому по ним во всей возможной многогранности и воссоздаются потомками культура прошлых эпох в единстве ее материальной и духовной сторон. Даже тогда, когда сохранились от этой эпохи свидетельства историков и научные трактаты, политические и религиозные доктрины, кодексы нравственности и морали, все это объединить в целостность, изоморфную к жизнедеятельности, казалось бы, безвозвратно прошедшей эпохи может искусство, причем, только искусство.

Происходит это потому, что искусство доносит до нас не просто сведения о фактах истории, о событиях и научных открытиях. Шедевры искусства несут через века значение и смысла жизни, каким они представляются человеку той эпохи не только в общеродовом плане, но и в личностном переживании значимости и в смысле своей жизнедеятельности, своей борьбы за надежды и идеалы. Из этого и выкристаллизовываются, в конечном счете, мысли, чаяния, переживания и борьба за будущее или против него тех или иных людей, сословий, классов, народов, государств.

Искусство как универсальный язык культуры, есть, с одной стороны, воспроизведение в его специфических системах этой культуры, то есть конкретно-исторического образа жизни людей различных эпох и этнических регионов, а с другой – это утверждение и развитие отражаемого образа жизни, отражаемой культуры. Это сложный механизм диалектики культуры и искусства, образа жизни и его художественной равнодействующей.

Какие бы ни видеть основания в соотношении искусства и языка, но здесь есть весьма реальная основа. Она заключена в наличии действительных аналогий между естественным (словесным, вербальным) или искусственными языками, с одной стороны, и художественными языками (то есть языками разных видов искусств) – с другой. Это, прежде всего – аналогия функциональная. Художественные языки, как и другие, имеют двойное назначение: 1) воплощать (закреплять) результаты мышления и 2) сообщать их другим людям. Имеются и другие аналогии. Естественные и искусственные языки представляют собою знаковые системы.

Возникает вопрос (который исследуется во многих работах по эстетике и по семиотике), нельзя ли и язык искусства также рассматривать в качестве знаковой системы. Ответ на этот вопрос, в свою очередь, зависит от того, можно ли считать знаками отдельные элементы художественной формы (то есть порознь взятые средства каждого из видов искусства). По отношению к языку искусства понятие знаковой системы может быть применено лишь частично.

Художественный язык имеет три свойства знаковой системы (связь существующих «знаков» и введение новых на основе правил, зависимость значения «знака» от его места в системе). Но другие свойства обычной знаковой системы ему не присущи. «Словарь» средств, применяемых в данном виде искусства составить невозможно по нескольким причинам, и, в частности, из-за того, что ху-

дожник почти не использует уже готовых средств, созданных другими, а создает, по образцу существовавших ранее, новые средства.

Следовательно, язык каждого вида искусства – это набор не готовых «знаков», («слов»), а лишь определенных типовых форм, от которых отталкивается автор при создании собственного языка, состоящего во многом из новых оригинальных элементов (при отсутствии таких элементов творчество художника воспринимается как целиком банальное по языку, эпигонское, не имеющее самостоятельной ценности), хотя не раз возникали проекты создания словаря художественного языка, например, музыки, на основе привязки его к естественному языку. Такая попытка была у американского музыковеда Д. Кука. С критикой такого проекта выступил итальянский искусствовед Э. Фубини.³

Еще одно отличие художественного языка от знаковой системы состоит в невозможности перевода созданных на его основе *текстов* на другой художественный язык. Здесь имеются в виду не общеизвестные случаи создания новых, самостоятельных произведений в одном виде искусства на основе образов другого вида (программное музыкальное произведение на сюжет стихотворения или картины, театральная инсценировка или киноэкранизация романа и т.п.), а именно переводы, целиком равнозначные оригиналу, способные его заменить.

Высказанное положение не опровергается общеизвестным фактом существования полноценных переводов с одного языка на другой в литературе. Дело в том, что при переводе прозы художественный язык (как система образных средств) вообще не меняется; иным становится лишь материал (вербальный язык). В поэзии же перевод становится уже видом самостоятельного творчества, так как при переходе к другому вербальному языку часть образных средств оригинала неизбежно видоизменяется. Впрочем, это относится и ко многим прозаическим произведениям, отмеченным высокой степенью поэтичности.

Так как в разных видах искусства разные знаки, которые могут иметь сходное содержание, и, наоборот, сходные знаки могут выражать разное содержание – искусство живописи и музыки – разные знаковые системы. Н. Н. Пунин по этому поводу утверждал: «То, что сказано однажды и именно данным языком, невозможно повторить, переведа на другой язык – это закон для всего художественного творчества».⁴ Об этом же говорит и М. М. Бахтин. Правда, связывая невозможность перевода с одного языка искусства на другой с проблемой текста, Бахтин пишет: «<...>за каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Всякая система знаков (то есть всякий язык), на какой узкий коллектив ни опиралась бы ее условность, принципиально всегда может быть расшифрована, то есть, переведена на другие знаковые системы (другие языки). Но текст (в отличие от языка как системы средств) никогда не может быть переведен до конца<...>».⁵

Опираясь на работы Ю. Г. Кона, Ю. М. Лотмана, А. Н. Сохора, П. А. Флоренского, М. Гаспарова и других, можно утверждать: ис-

кусство в целом и его отдельные виды, вернее сказать, их художественные языки – явления, аналогичные знаковым системам, но отнюдь не тождественные им.

¹ См.: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992-1993. Т. 1. С. 11-24.

² *Либкнехт К.* Мысли об искусстве. М., 1971. С. 144-145.

³ *Fubini E.* Muzika e linguaggio nell'estetica contemporanea. Torino, 1792. P. 37-38.

⁴ *Пунин Н. Н.* Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство. Пг., 1920. С. 23.

⁵ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 283-285.

Базовые ценности русской культуры

Лицо культуры

Подойти к исследованию культуры можно следующими путями. Во-первых, попытаться дать ее целостное описание и объяснение в единстве всех сфер жизни общества и с учетом всех ее противоречивых сторон. Культурология, видимо, вообще пока еще не готова к достижению такой цели, и соответствующий образ русской культуры явится делом будущего.

Во-вторых, выявить некоторые среднестатистические свойства, присущие образу жизни значительной части населения того региона, культура которого становится предметом исследования. В этом случае чаще говорят о национальном характере и называют, допустим, корпоративность японцев, немецкую дисциплину и т.п.

В-третьих, дать идеализированный образ данной культуры, сделав акцент на положительных сторонах, близких душе автора. Так появляются различные «фильства».

В-четвертых, сделать то же самое, но с отрицательным знаком. И тогда «фильство» переходит в «фобию»: бескорыстный герой с широкой душой превращается, скажем, в пьющего и сквернословящего разгильдяя. Эти два последних пути оставим деятелям «агитпропа» и психологической войны.

И, наконец, в-пятых, можно выделить в культуре нации то, что является ее *лицом*, тот неповторимый вклад, который вносит эта культура человеческую историю. Мы выбираем именно этот путь.¹

«Идея нации, – писал В. Соловьев, – есть не то, что она думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности».² Верующий человек может понимать это высказывание буквально, но оно допускает и метафорическое толкование: за преходящими суждениями самооценки и мнений со стороны требуется увидеть нечто непреходящее, подлинное значение базовых ценностей данной национальной культуры.

Важно понять, что их непреходящее значение и среднестатистическая распространенность в реальном поведении тех или иных слоев населения могут не совпадать. Приведя слова Версилова из «Подростка» Достоевского о всечеловечности как одной из основных характеристик русской культуры, М. Волошин замечает: «Слова Достоевского как бы идут в разрез с очевидностью, с действительностью; русские, которых мы встречаем теперь в Европе, необразованные и дикие, <...> не умеют слиться с иными формами жизни, не проникают ни в душу, ни в быт Европы, в оценку исторических явлений вносят поверхностный критерий политического мышления. И в то же время истина в том, что русская идея, та, о которой говорит Достоевский устами Версилова, сознает себя в том десятке, который целует с трепетом «старые, чужие камни»».³

То, что ценности и идеи, выражающие лицо русской культуры, ее всемирно-историческое значение, не стали достоянием широких масс, это трагический факт нашей истории. Как заметил с горечью Бердяев, «Россия есть великий и цельный Востоко-Запад по замыс-

лу Божьему и она есть неудавшийся и смешанный Восток-Запад по фактическому своему состоянию».⁴ Но это не умаляет значения этих ценностей как таковых. И долг нашей интеллигенции сделать знание этих ценностей всеобщим достоянием и сопоставить их с проблемами современности.

Фундаментальный настрой русской культуры: воля к любви против воли к власти

В ценностях, выражающих лицо русской культуры, кристаллизуется присущий ей фундаментальный настрой, т.е. интенциональное переживание отношения уникального начала субъекта, его души к духовной основе бытия. Этот настрой задает общее отношение к жизни и является конечной основой интерпретации любой информации, перерабатываемой в данной культуре.

Суть фундаментального настроя русской культуры в сравнении с настроем культуры Запада, которую О. Шпенглер назвал фаустовской, гениально выразил Ф. Тютчев в своем стихотворении «Два единства»:

*«Единство, возвестил оракул наших дней,⁵
Быть может спяно железом лишь и кровью...»
Но мы попробуем спясть его любовью, –
А там увидим, что сильнее...»*

Единство, которое достигается силой, предполагает объединение враждебных сторон, одна из которых подчиняется другой. Мир делится на Я и не-Я, и смысл жизни заключается в том, чтобы достичь свободы Я через его *власть* над не-Я. Природа и иные культуры, входящие в не-Я, враждебны субъекту данной культуры. Где-то в глубине они воспринимаются как «ничто», т.е. как лишнее смысла. И, если это «ничто» не подчиняется смыслам данной культуры, то возникает то, что М. Хайдеггер назвал «фундаментальным настроением ужаса»: «Проседание сущего в целом насадет на нас при ужасе, подавляет нас. Не остается ничего для опоры».⁶

Естественной реакцией на ужас, на отсутствие чувства своей укорененности в этом мире, внутреннего единства с ним и любви к нему является *агрессия*, желание накинуть на него ярмо, поставить себя в *центр* этого навязанного единства. Фундаментальным настроением на мир становится *воля к власти*, к самореализации любой ценой. И из этого настроя вытекает принцип, организующий все поведение субъекта такой культуры: *антропоцентризм*. Все остальное лишь средство для удовлетворения возрастающих потребностей человека. И второй шаг: этим человеком оказывается человек, принявший стандарты культуры Запада, представитель «золотого миллиарда». Достаточно ясно, как эта воля к власти проявляется в современном мире в социальном плане: если тоталитарные режимы загоняли дубинкой в свой рай, но тоже самое делает по отношению к остальному миру и рыночная «демократия».

Обратим внимание на то, как проявляется это «западническое сознание» в личностном поведении. Исходя из того, что «основная страсть человек <...> – это исполниться, осуществиться», М. Мамардашвили так поясняет соответствующее поведение на примере философии: «Философия (и мысль вообще) не может и не должна почтительно замирать ни перед чем. Да и человек... пребы-

вающий в состоянии остановки и вслушивающийся в мир, ему вдруг открывшийся, такой человек просто не в состоянии замирать в почтении перед чем-либо Это зона «сверхвысотного напряжения» <...> И то, что порождается всем этим, это крик, который нельзя сдержать».⁷

Невольно хочется спросить: даже если это крик оглушает Другого? Могут ли ссылки на творчество, самореализацию и свободу для данной личности или культуры оправдать их властный эгоцентризм по отношению к другим личностям, культурам и природе? Фундаментальный настрой русской культуры дает здесь отрицательный ответ. Ему чужда такая абсолютизация прав и свобод индивид, которая оборачивается насилием по отношению к остальному миру (жесткой конкуренцией между людьми, максимальной эксплуатацией природы).

Настрой любви предполагает добровольное, от сердца идущее признание самоценности Другого и Целого, а не только Я, и, стало быть, друг друга. Единство на основе воли к любви основано не на принуждении, но на обоюдном стремлении навстречу друг другу, в диалоге и сотворчестве. Человек вообще и отдельный человек (или группа людей, «элита», «избранные») перестает быть центром мироздания и на смену антропоцентризму приходит мировоззренческий принцип *антропокосмизма*. С точки зрения антропокосмизма, как отмечал русский космист биолог Н. Г. Холодный, человек - не центр, но одна из органических составных частей мироздания, отличительной чертой которой является не привилегия, но *ответственность*. Философия антропокосмизма это «философия света и радости<...>. Весь мир становится отныне его (человека - В.С.) домом, его садом...».⁸ Настрой любви исключает достижение свободы человека за счет власти над другими людьми и миром. Он противостоит и индивидуалистическому и тоталитарному настрою.⁹

Соборность - основа, ноосфера – цель

Базовые ценности, в которых кристаллизуется фундаментальный настрой русской культуры, можно представить в пространстве, в рамках которого происходит конкретизация исходной ценности *соборности* вплоть до ценности, непосредственно управляющей практическим поведением, *участия в Общем Деле*, каковым в настоящее время является предотвращение глобальной катастрофы и созидание ноосферы.

Если одним словом попытаться выразить суть русской идеи, лица нашей культуры, то этим словом будет *соборность*. Сразу же надо предостеречь против, мягко говоря, некорректных высказываний, в которых соборность пишется через запятую после коллективизма.¹⁰ В различных определениях соборности, предложенных со времени И. В. Киреевского и А. С. Хомякова и по наши дни, по сути дела варьируется мысль, которую можно изложить словами И. Воицина: «А. С. Хомяков ... был основателем учения о соборности, т.е. о сочетании свободы и единства группы личностей, объединенных любовью к тем же самым абсолютным ценностям».¹¹ Самая же краткая характеристика принадлежит Н. А. Бердяеву (и дана она при изложении взглядов Хомякова): соборность, это «общение в любви».¹²

Раскрывая такое понимание соборности, остановимся на трех вопросах. Во-первых, в чем принципиальная новизна такого отношения к жизни, каково отношение соборности к ценностям *индивидуализма* и *коллективизма*?¹³ Во-вторых, как проявляется любовь - фундаментальный настрой русской культуры в этой ее исходной ценности? В-третьих, об отношении к каким абсолютным ценностям идет речь?

Индивидуализм и коллективизм суть проявления культур Запада и Востока.¹⁴ Индивидуализм провозглашает приоритет ценности отдельного человека над ценностью общества, «права и свободы человека». Коллективизм исходит из противоположного взгляда (отдельный человек - «винтик», «солдат партии», который «каплей льется с массами»). Соборность заменяет идею *приоритета* идеей *паритета*. Свобода и единство оказываются равноправными и взаимно дополняющими ценностями. В самом деле, разумно ли общество, не признающее самоценности личности? Как показывает история, такие жесткие конструкции недолговечны. Но разумно ли общество, в котором оно не является самоценностью для личности? Такие расхлябанные конструкции либо сметаются внешним напором, либо сами переходят к диктатуре.

Соборность, это духовный вестник будущего. Реальное торжество соборности в жизни людей обозначит эпоху диалектического синтеза предшествующих несовершенных ступеней. С. С. Хоружий так представляет себе «путь, проходимый природою человека: род - индивидуальность - соборность».¹⁵ Родовой коллективизм отрицается «персоналистским» индивидуализмом, а оба они снимаются в соборности, преодолевающей их ограниченности и сохраняющей положительные моменты.

Это снятие, естественно, осуществляется на новой основе. Родовой коллективизм принимает единство целого как нечто традиционно данное. Индивидуализм восторженно провозглашает *свою* свободу. В первом случае основой организации человеческих отношений остается сила общественного мнения, зафиксированная в обычаях и традициях. Во втором, чтобы ввести в берега проснувшееся половодье свободы, приходится строить «правовое общество» (без адвоката - ни шагу). В первом случае люди - «братья по крови». Во втором, вообще не братья, а партнеры.

И только на уровне соборности не внешняя сила традиций и юридических норм, но именно *внутренняя воля к любви* примиряет единство и свободу, видит самоценность их обеих и снимает их в высшем единстве. Ведь любовь это и есть добровольное признание самоценности друг друга. Воплощаясь в соборности, она порождает братство по духу. Именно его имел в виду Н. Федоров, утверждая, что «Под небратским состоянием мы разумеем все юридико-экономические отношения, сословность и международную рознь...».¹⁶ Речь идет не об отрицании правовых и политических отношений.

Русским мыслителям иногда приписывают «правовой нигилизм», и, опять-таки, по незнанию дела. Речь идет о различении в жизни общества двух слоев, которые С. А. Франк назвал *соборностью* и *внешней общественностью*. На последнем уровне люди соотносятся как внешние друг другу и целостности общества, а на первом, как единство Я и Ты в целостности Мы.¹⁷ Естественно, что с позиций

идеала соборности именно она должна быть глубинным основанием внешней общественности.

Но откуда берется эта воля к любви? Признание самоценности Я и Ты в основе своей освящается любовью к Мы - «абсолютным ценностям», абсолютному основанию целостности. В ортодоксальном религиозном понимании подразумевается Бог: мы любим мир и других людей потому, что мы любим Бога; мы любим их как Его творения, способные к выбору между добром и злом. Но я полагаю, что в наше время надо сделать упор не на отстаивании чести и чистоты конфессионального мундира, но на взаимопонимании и объединении всех тех, кто признает духовные основы бытия, в глубинном общении с которыми черпает силы и душа личности, и душа культуры. Без этого нет ни подлинной любви к миру, ни подлинной любви людей друг к другу. Но если кто-то непременно хочет «выражаться научно», то я не против и такой формулировки: прием в качестве абсолютного критерия внутреннюю тенденцию¹⁸ бытия к возрастанию неэнтропии и преодолению хаоса.

Ценностная ориентация соборности конкретизируется в ценности *всеединства*. Любовь к миру, его духовным основам не может не порождать стремления к возрастанию *целостности* в нем, к органическому *единству* мирового *многообразия*. Состояние всеединства оказывается принципом устройства любого множества явлений, «которому присуща полная взаимопроникнутость и в то же время взаимораздельность всех его элементов».¹⁹ Понятие всеединства содержит в себе онтологический, социокультурный и деятельностно-гносеологический аспекты, каждый из которых придает русской культуре соответствующие ценностные ориентации. Первый из них говорит о всеединстве бытия в целом, второй - о всеединстве общества и культуры, третий - о всеединстве человеческой деятельности в целом и познания в частности.

В. Соловьев видел две формы существования всеединства относительно бытия в целом: Бог как сущее всеединство и природный мир (включая человека) как *становящееся* всеединство.²⁰ Идеал становящегося всеединства лег в основание русского космизма: долг человека так познать и переустроить мир, чтобы единство человека и мира, общества и природы реализовывалось бы не только в масштабах планеты, но и относительно космоса; чтобы гармония противоположных начал преобладала над их разладом и борьбой. Мир как становящаяся целостность, а не постмодернистский калейдоскоп самодостаточных различий без всякой общей связи.

В социокультурном плане всеединство выступает как *всечеловечность* (термин Ф. М. Достоевского). Открытость другим культурам, готовность к диалогу с ними и творческому синтезу их достижений всегда была присуща русской культуре. А. Блок так выразил отношение к другим народам и культурам:

*Мы любим все - и жар холодных чисел,
И дар божественных видений,
Нам внятно все - и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...*

Не самодовольная замкнутость в ареале своей национальной культуры, но постоянное стремление переосмыслить ее в контексте становящейся культуры человечества в целом, сохраняя в то же

время ее самобытность: снова паритетность и взаимодополнительность целостности и индивидуальности.

Соответственно идеалом человеческого поведения и познания в русской культуре становятся *цельность* и *синтез*: *цельный человек в целостном мире*. Увидеть и познать все сущее целостным взглядом и с позиции обобщающих концепций, в самом познании осуществить органический синтез интуиции и логики («цельное знание» И. В. Киреевского, А. С. Хомякова, В. С. Соловьева, Н. О. Лосского), познавать и вести себя так, чтобы в мире, культуре, науке возрас- тала объединяющая роль синтеза, это всегда было характерно для лучших представителей нашей эстетики, этики, теории познания, искусства, науки и практической деятельности. Не игра ради игры, а ответственное доопределение бытия!

Но, чтобы творческое доопределение бытия в направлении становящегося всеединства действительно было бы ответственным перед бытием в целом, а не только перед человеческим замыслом, надо ввести, так сказать, уточняющую ценностную ориентацию. Ее в русской культуре задает ценность *софийности*, софийного отношения к миру. Здесь нет возможности рассмотреть это понятие в контексте породившей его русской религиозной философии.²¹ Мы сразу же остановимся на его аксиологическом аспекте. «Трижды преступна хищническая цивилизация, писал П. А. Флоренский, не ведающая ни жалости, ни любви к твари, но ищущая от твари лишь своей корысти, движимая желанием не помочь природе проявить скрытую в ней культуру, но навязывающая насильственно и условно внешние формы и внешние цели».²² Но как человек относится к природе, дающей условия и предметы для его творчества? Ведет ли он свою хозяйственную деятельность, исходя только из собственных потребностей и соображений технико-экономического эффекта? И, если он даже проводит экологическую экспертизу, то делает ли он это только из рациональной бережливости, или же способен относиться к природе *бережно* ради нее самой?

Ответ с позиций софийности вытекает из самого понимания Софии как начала, посредствующего между Богом и человеком. Согласно В. Соловьеву, София представляет «собой реализацию божественного начала, будучи его образом и подобием, первообразное человечество, или душа мира... занимает посредствующее место между множественностью живых существ и безусловным единством Божества, представляющим начало и норму этой жизни...».²³ Иными словами, софийный настрой обязывает человека воплощать в своем отношении к природе замысел Бога о ней, помнить о том, что человеческой деятельностью создается «Ткань Божья в мире».²⁴ «Природа человекообразна, утверждает С. Н. Булгаков, она познает и находит себя в человеке, человек же находит себя в Софии... и через нее воспринимает и отражает в природу умные лучи божественного Логоса, через него и в нем природа софийна».²⁵ И все же о таком отношении к природе не скажешь лучше Ф. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа.

Не слепок, не бездушный лик.

В ней есть душа, в ней есть свобода,

В ней есть любовь, в ней есть язык

Следовательно, она обладает самоценностью и достойна бескорыстной любви, а не только рационального расчета со стороны экс-

плуататора. Думаю, что софийное отношение к природе вполне поддается и светской интерпретации: я родственная часть этого мира, а не чуждый ему хищник, и потому помогаю прорасти в нем лучшим его задаткам; «приручить» его, а мы, как говорил А. Сент-Экзюпери, отвечаем за тех, кого приручили. И эта переключка еще раз говорит о всечеловечности русской культуры.

Ценности соборности и всеединства, проявляясь в отношении природы как софийность, в отношениях внутри общества конкретизируются в ценности *правды отношений*. Лейтмотив здесь тот же, что и в софийности: не корыстный интерес, умеряемый рациональным расчетом и правовой регуляцией, но внутренние добротолюбие и ответственность должны служить основой человеческого поведения, отношений людей друг к другу.

В идеальном обществе, как писал А. Солженицын, выражая одну из глубинных интенций отечественной культуры, люди «должны, прежде всего, преследовать не интересы, а стремление к правде отношений». «Борьбой интересов и классов, продолжает писатель, не осуществить общественное благо. И права и свободу можно обеспечить только моральной солидарностью всех».²⁶ Не внешние детерминированным условным соглашением, но именно *солидарностью* как общественной формой соборности.

Подчеркнем еще раз: сказанное не должно означать игнорирования необходимости политического, правового и экономического регулирования соотношения человеческих - групповых и личных - интересов. Такое игнорирование было бы чистой утопией. Речь о том, что должно быть поставлено во главу угла; образно говоря, буква закона - адвокат или совесть (внешняя общественность или соборность, в терминологии С. А. Франка)?

Русская мысль дает четкий ответ: и то и другое, взятые в единстве, но под эгидой второго. Только тогда демократия не превращается в «дерьмократию»: «Демократия есть непрерывная право-организация, правовым образом организованный народ; автономный народ, самоуправление, солидарность, соборность; - и в этом ее сущность и оправдание».²⁷ Или: «Государство, в его духовной сущности, есть не что иное как ... множество людей, связанных общностью духовной судьбы, и сложившихся в единство на почве духовной культуры и правосознания».²⁸ Бюрократия должна не подминать под свои интересы любую правду (что всегда происходило и происходит в реальной «среднестатистической» России), но обслуживать ее там, где это необходимо.

Софийность и правда отношений в непосредственном управлении любой человеческой деятельностью резюмируются в ценности *ответственного поступка*. В английском слове нет слова «поступок» (как, кстати, и слова «правда»); любое проявление субъекта там - акция (action). Но акция сама по себе совершенно нейтральна, она обозначает чистое функционирование. Совершающие акции не совершают служение высшей правде - они демонстрируют себя и зарабатывают деньги. А если вдруг возмнят себя Наполеоном, которому «все дозволено», то идут на преступление, акцию, в которой преступают установленные рамки функционирования.

Понятно, что деятельность включает в себя множество действий, которые могут быть автоматизированы и переданы роботам. Но подлинная ее суть раскрывается именно в *поступке*, в котором че-

человек способен «утвердить факт своей единственной незаменимой причастности бытию<...> войти в событие бытия». ²⁹ В поступке человек реализует свою внутреннюю ответственность и перед своей индивидуальностью и перед миром, с которым он взаимодействует. «Только изнутри<...> моего ответственного поступка, подчеркивает М. Бахтин, может быть выход в это единство бытия<...> Понять предмет, значит понять мое должностное отношение по отношению к нему<...> понять его в отношении ко мне в единственном бытии-событии, что предполагает<...> мою ответственную участность». ³⁰

Ориентируясь на ценность ответственного поступка, человек осуществляет свою деятельность не как *противо-бытие* (Я, подчиняющее себе не-Я), но как *со-бытие* (соборное совершенствование бытия в целом). Воля к власти всегда стоит перед соблазном *пре-ступления*. Воля к любви выражается в созидательном и ответственным *поступке*.

Совокупность акций может образовать взаимовыгодный бизнес, а чаще - хаотическую конкуренцию. Деятельность, в которой доминируют поступки, в основе которых лежат базовые ценности, охарактеризованные выше как соборность, всеединство, софийность, правда отношений, ориентирована на итоговую ценность *Общего Дела*. Сам термин принадлежит Н. Федорову, но совсем не обязательно связывать с ним ту конкретную интерпретацию, которую предлагал Федоров (воскрешение всех умерших и заселение Космоса). Важно общее понимание самой идеи Общего Дела как соборного антипода индивидуалистическому успешному бизнесу и коллективистской «добровольно-принудительной» массовой акции. Свобода индивидуальности и общее единство дополняют в нем друг друга, поскольку и общность и образующие ее личности ориентированы на такую деятельность и такие ее результаты, в которых:

- целое и индивидуальности выражают фундаментальный настрой любви в соборном отношении друг к другу и миру;
- возрастает всеединство субъектов деятельности и бытия; (и тем самым уменьшается вражда, отчуждение, хаос);
- доминирует софийность и правда отношений;
- совокупность действий организуется ответственными поступками - событиями, определяющими бытие в направлении становящегося всеединства.

Говоря кратко, *Общее Дело* есть *одухотворенная* целостная деятельность, *одухотворяющая мир и его участников*. Религиозный философ мог бы охарактеризовать Общее дело, как то что служит *обожению мира*.

Деятельность любого объема и содержания может выступать как Общее Дело. Но в глобальном масштабе *общечеловеческим* Общим Делом, способным предотвратить глобальную катастрофу, гибель человеческой цивилизации и, возможно, биосферы в целом является созидание *ноосферы*.

В. И. Вернадский, который ввел в России в обиход этот термин, рассматривал прежде всего энергетическую природу ноосферы. Он говорил о том, что с появлением человека в биосфере возникает «новая форма биохимической энергии, которую можно назвать энергией человеческой культуры, которая создает в настоящее время ноосферу». ³¹ Однако в нашем контексте важнее не энергетическая природа, а *мировоззренческий смысл* ноосферы, то, какой мы

хотим видеть ее по содержанию. Иначе говоря, как разум (а в основе, конечно, дух) должен организовать отношения общества и природы и отношения в самом обществе, чтобы эта целостность не распалась, не погубила саму себя, но имела бы возможность оптимального развития.

Понятно, что критерии оптимальности могут быть заданы только с позиций определенных ценностей. Если делать это с точки зрения базовых ценностей русской культуры, то содержательно *ноосферу* можно определить как развивающуюся гармонию³² общества, личности и природы, самоценных в их негэнтропийных тенденциях, которая строится на духовной основе и посредством человеческого разума и деятельности. Более кратко: коэволюция (совместное развитие) общества и природы на соборной основе.

Основной тенденцией в построении ноосферы по сравнению с ныне существующей цивилизацией, является смена идеологии *максимума* в реализации воли к власти (максимума прибыли и престижного потребления, наслаждения первенством любой ценой и новизной ради новизны) на идеологию *оптимума* становящегося всеединства на основе воли к любви.

Таким образом, базовые ценности русской культуры представляют собой аксиологическое ядро, призванное организовать человеческую деятельность как Общее Дело созидания ноосферы. Развертывание этой системы ценностей можно подытожить посредством следующей схемы: софийность – Фундаментальный – соборность – всеединство – ответственный – Общее – настрой любви – правда – поступок – Дело – отношений.

Русская культура и глобальные проблемы современности

Я глубоко убежден в том, что сами по себе организационно-политические, экономические и научно-технические усилия недостаточны для разрешения глобальных проблем современности, если в их основу не будет положено новое мировоззрение, опирающееся на радикальную *переоценку ценностей*. В самом деле, как можно решить, скажем, экологическую и военную проблему, не проведя в душах людей «революцию духа». Не отказавшись в сердце своем от воли к власти, от глубоко укоренившихся социал-дарвинистских установок и прометеевско-фаустовского пафоса, придающего им героический вид, или постмодернистских акций, маскирующих их псевдоиронической эклектикой?

В этом плане ценности русской культуры исключительно современны, и только очень поверхностные модники могут утверждать, что, мол, «все это устарело». Такая реакция есть частный случай общей позиции наших «либералов», так и не осознавших полную бесперспективность своих программ не только для России, но и для современного мира в целом. Они пытались повести Россию по тому пути, порочность которого давно поняли лучшие умы Запада. Напротив, ценности русской культуры, о которых шла речь выше, должны быть востребованы не только на своей родине, но и в глобальном масштабе. Пора понять, что *лицо русской культуры имеет общечеловеческое, всемирно-историческое значение* и что эти ценности гораздо актуальнее тех, что сформировались на Западе в эпохи Возрождения, Реформации, Просвещения.

Антропогенный фактор стал планетарной силой, способной уничтожить биосферу (знание, конечно, сила, но без направляющих положительных ценностей оно становится «мечом в руках умалишенного»). Если, не установив обратной связи с эксплуатируемой природой, человек испытывает «эффект бумеранга», то что же будет, если с таким же мироощущением он продолжит свое продвижение в Космос? Отдельные государственные и надгосударственные образования внутри человечества продолжают бороться за мировое господство, обладая возможностями многократного уничтожения друг друга.

Более того, современное общество в лице так называемых «развитых стран» не имеет такого мировоззрения, таких базовых ценностей, которые могут придать вдохновляющий, пассионарный смысл общественному и личному существованию, и потому все менее справляется с передачей эстафеты духовных достижений человечества. «Массовая культура» урбанизированных дикарей, «берущих от жизни все», и тех, кто делает на этом свой бизнес, не менее страшна, чем ядерное оружие.

Мне могут возразить в том смысле, что кому же я предлагаю обратиться к любви, соборности и т.п.? Не утопично ли это? Да, я не исключаю, что мы уже проскочили порог восстановления. Но назовите альтернативу ноосфере, базирующейся на ценностях русской культуры,³³ способной предотвратить глобальную катастрофу<...> «Конца истории» в духе Ф. Фукуямы не будет. Будет либо конец апокалипсический, либо спасение от него в Общем Деле.

¹ Более полно мой взгляд на соотношение базовых ценностей русской культуры и нашего национального характера см.: Сагатовский В.Н. Русская идея: продолжим ли прерванный путь? СПб., 1994.

² Соловьев В. С. Русская идея // Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 220.

³ Волошин М. Лики творчества. М., С. 267-268.

⁴ Бердяев Н. А. Философия неравенства. Берлин, 1923. С. 16.

⁵ Имеется в виду канцлер Германии О. Бисмарк.

⁶ Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 21.

⁷ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 32.

⁸ Холодный Н. Г. Избранные труды. Киев, 1982. С. 180.

⁹ Это не значит, что любовь предполагает только пассивное ненасилие. В мире зла «сопротивление злу силой» (название одной из работ И. А. Ильина) неизбежно, но такая борьба - лишь неизбежное «хирургическое» средство, а не возжеланный ницшеанский смысл жизни.

¹⁰ Мало того, и то, и другое иные вообще трактуют как некую стадность, от которой должны отказаться «развитые индивидуальности». К примеру, бард А. Городницкий (к тому же известный ученый) так характеризует базовую ценность русской культуры: «Пряматерь лагерей. Любезная соборность... Соборность общей лжи, казармы и барака... Соборность паханов у початой бутылки...».

¹¹ Воцинин И. Солидаризм. Рождение идеи. Франкфурт-на-Майне, 1969. С. 20.

¹² Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 1912. С. 128.

¹³ В плане организации общества это будет вопрос о преодолении крайностей тоталитаризма и либерализма.

¹⁴ Естественно, Запад и Восток понимаются здесь не в географическом смысле, но как символы культур «персоналистского» (термин предложен Каганом; см. Ка-

ган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. СПб., 2003) и общинного типа.

¹⁵ Хоружий С. С. Диптих безмолвия. М., 1991. С. 18.

¹⁶ Федоров Н. Ф. Сочинения. М., 1982. С. 63.

¹⁷ См.: Франк С.А. Духовные основы общества. М., 1992. С. 57-63.

¹⁸ Тенденция как внутренняя интенция, *стремление* уже не может быть сведено к объективной реальности (см.: Лосский Н.О. История русской философии. М., 1991. С. 412-415).

¹⁹ См.: Хоружий С. С. Всеединство // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 95.

²⁰ См.: Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М., 1989. С. 134.

²¹ Попытку такого анализа, предпринятого мной, см.: Сагатовский В.Н. Русская идея: продолжим ли прерванный путь? С. 135-140.

²² Флоренский П. А. Микрокосм и макрокосм // Русский космизм. Антология философской мысли. М., 1993. С. 234.

²³ Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве. С. 131.

²⁴ См.: Ильин И. А. Путь к очевидности. М., 1993. С. 379.

²⁵ Булгаков С. Н. Философия хозяйства. М., 1911. С. 113.

²⁶ Солженицын А. Красное колесо // Наш современник. 1990. № 11. С. 111.

²⁷ См.: Вышеславцев Б.П. Кризис индустриальной культуры. Нью-Йорк, 1982. С. 220-221.

²⁸ См.: Ильин И. А. Путь к очевидности. С. 257.

²⁹ См.: Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984-1985. М., 1986. С. 114.

³⁰ Там же. С. 95.

³¹ Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 132. П. А. Флоренский в переписке с В. И. Вернадским предлагал вместо ноосферы (сферы разума) говорить о *пневматосфере* (сфере духа), и я думаю, что он был прав. Но термин «ноосфера» получил широкое распространение, и, не споря о словах, надо просто уточнять их значение.

³² Философскую концепцию развивающейся гармонии в качестве основы мировоззрения, адекватного вызову современной эпохи, представленную мной см.: Сагатовский В.Н. Философия развивающейся гармонии. СПб., 1997-1999; см. также: Сагатовский В.Н. Философия антропокосмизма в кратком изложении. СПб., 2004.

³³ В рамках этого очерка у меня просто не было возможности показать, что к идеям, близким к описанным ценностям, приходили и приходят лучшие представители самых разных культур. Но в русской культуре они представлены в наиболее цельной форме. Повторяю: в *лице русской культуры*; но, увы, и в этом наша трагедия, не в среднестатистических проявлениях реальной российской повседневности. Так что не надо приписывать мне ни «фильства», ни мессианства.

Перспективы развития философии культуры

Размышления о перспективах развития философии культуры должны исходить из двух позиций – *потребности общества* в данной области знания и *уровне теоретического мышления*, который позволяет удовлетворить эту потребность.

Рождение теории культуры как философской дисциплины относится к XIX в. и связано с именами И. Г. Гердера на Западе и Н. Я. Данилевского в России. Но широкое развитие она получила в начале XX в., в деятельности неокантианцев и О. Шпенглера. Дальнейшая ее судьба определялась взаимоотношением с культурологическими науками, начиная с европейской этнографии и американской культурантропологии и кончая исследованиями теории и истории конкретных наук, изучающих отдельные культурные явления. Я останавливаюсь лишь на предпосылках, породивших потребность в философском анализе культуры, без чего трудно обосновать судить о его перспективах.

XIX в. был в истории человечества временем небывалых по интенсивности и масштабу потрясений, захвативших всю Европу войн и революций, начиная с Великой французской революции и наполеоновских войн и кончая выросшей из противоречий этого столетия Первой мировой войной и тремя русскими революциями 1905 – 1917 гг. Это сделало главной движущей силой общественного бытия *политику* – вспомним знаменитое определение К. Клаузевицем войны как «*продолжения политики другими средствами*», а также раскрытую К. Марксом связь политики и экономики. Культура в этих условиях играла явно второстепенную роль и привлекала внимание лишь мыслителей романтического склада и утопистов, но и то в отдельных ее проявлениях – в искусстве, в религии, в нравственности, которые противопоставлялись науке и технике как силам, относящимся не к духовной культуре, а к прошлой, бездуховной, утилитарно и комфортно ориентированной *цивилизации*. Особенно резко это выразилось в концепции славянофилов в их полемике с западниками.

В этих условиях культура как целостное, при всей разнородности его материального, духовного и художественного содержания, образование, не воспринималась, и интуитивное понимание этой целостности И. Г. Гердером не получало должной оценки и развития. Характерно, что основоположник феноменологии Э. Гуссерль пришел к выводу о дифференциации самой онтологии на «формальную», и «региональные» онтологии, каждая из которых должна изучать особые свойства конкретной области бытия, в частности, разных сфер деятельности людей.¹ Эта позиция была унаследованная французским постмодернизмом. В этом же направлении развивалось как позитивистское мышление, приходившее к отрицанию возможности и необходимости онтологии, так и экзистенциализм, сводивший бытие к Хайдеггерову «здесь-бытию», то есть личностно переживаемому фрагменту сущего. Целостное понимание культуры как формы бытия оказывалось свойственным только этнографическому взгляду, поскольку на ранних стадиях

истории человечества культура было не только синкретически целостна, но и неотделима от общественных отношений и от бытия самого человека (отсюда последующее название этой науки «культурантропология»).

Характерно, что понимание *целостности* как свойства бытия, детерминирующее его познание, провозглашенное в начале XIX в. И. В. Гете, не оказало сколько-нибудь существенного влияния ни на науку, ни на философию, как и сформулированное сто лет спустя Я. Сметсом «холистское» учение, или «тектология» А. А. Богданова. Теоретическое мышление еще не было готово к восприятию этого онтологического и методологического принципа. Только в середине XX в. под влиянием современной биологии в США, а затем в СССР стали формироваться *теория систем и системный подход*, приобретший парадигмальное значение в науке и получавший соответствующее философское осмысление². Спустя несколько десятилетий И. Пригожин, Г. Хакен и С. П. Курдюмов начали разработку *синергетики* – науки о процессах самоорганизации сложных, сверхсложных и супер-сверхсложных (по классификации автора этих строк, диссипативных, то есть взаимодействующих со средой) систем. Тем самым сложились теоретические условия для философского осмысления культуры.

Реализация этих возможностей и определяет перспективы развития философии культуры в обозримом будущем. Но для этого должны быть решены, как мне представляется, следующие задачи.

Логически исходная проблема является *методологической*: речь идет о том, чтобы теорию систем и ее синергетическое продолжение, сформулированные в ходе изучения законов природы, не экстраполировать механически на изучение культуры, а развить в соответствии с отличиями бытия культуры от бытия природных систем и процессов. Поскольку они находятся на *более высоком уровне сложности*, чем физические, химические и биологические структуры. Первые шаги в этом направлении уже сделаны³, но только первые шаги. Культурологам, оценивающим эвристические возможности теории систем и синергетики, нужно разработать программу философско-онтологического познания культуры, отвечающую уровню и характеру сложности ее целостно-системного бытия.

При этом нужно учитывать, что культура отличается от общества – сколь бы тесной ни была их взаимосвязь, в частности, тем, что ее бытие *разномасштабно* самый широкий масштаб – *культура человечества*, родившаяся вместе с ним и развивавшаяся на протяжении всей его истории; более узкий масштаб – *культура определенной части человечества*: народная культура, дворянская культура, молодежная культура, русская культура, средневековая культура, массовая культура, контркультура и т.д.

Еще более узкий масштаб – *культура микрогруппы*: оригинального театрального коллектива, музея, научного, учебного. Самый узкий масштаб – *культура личности*, соответствующая бытовому выражению «NN – культурный человек». Понятно, что хотя во всех случаях мы имеем дело с *целостным* образованием, каждый его бытийный масштаб имеет свои особенности, которые методология культурологического знания должна учитывать. Это относится, в частности, к перенесению на изучение культуры биологического закона «*онтогенез повторяет филогенез*», ибо сходство культуры

первобытных человеческих коллективов и культуры детства является *не тождеством, а изоморфизмом*, то есть предполагает *диалектику общих и различных черт*. Точно так же культура разных народов имеет и сходные, общечеловеческие черты, и особенные у каждого, а эта особенность, в свою очередь, проистекает из *диалектики этнического и национального качеств* жизнедеятельности данного народа. Поскольку же изучение всех частных масштабов бытия культуры осуществляют культурологические науки, *методологической проблемой, требующей серьезной разработки, является взаимодействие с ними философии культуры*.

Реализация данных методологических установок – вторая перспективная задача философии культуры. Необходимость ее решения определяется тем, что в философском осмыслении культуры возникла упоминавшаяся выше общественная потребность, поскольку человечество вернулось к своему исходному состоянию, когда само его бытие зависело от культуры, вырывавшей его из животного состояния. Во всей последующей его истории, как бы ни была велика роль культуры, ее собственные возможности зависели уже от характера общественных отношений.

Не удивительно, что, обобщая опыт всей истории человечества, К. Маркс абсолютизировал *доминанту социальных отношений*, и соответственно зависимость от них общественного сознания и культуры. Отсюда последовал и вывод, принятый В. И. Лениным к исполнению, что надо революционным путем изменить общество и тогда сама собою изменится культура. Поставленный в России социальный эксперимент показал, что сохранение и даже усиление зависимости культуры от структуры общества не спасло советскую власть и порожденный ей тип культуры от ухода в небытие. И в России, и в других странах распавшихся Советского Союза, всего «социалистического лагеря» *культура обрела самостоятельность, соответствующую принципам демократического общества*. Но это ее завоевание не только не помешало, а всемерно способствовало возникновению такого ее конфликта с природой, который все еще осторожно называют «экологическим кризисом», хотя в действительности речь идет о *надвигающейся экологической и генетической катастрофах, грозящих человечеству самоуничтожением*.

Это значит, что эпоха, обозначенная аббревиатурой «НТР», закончилась, и мир вступил на новую фазу своей истории. Фаза эта получает различные наименования, ни одно из которых не схватывает определяющее ее системное качество, но оно стало уже очевидным не только науко-философскому, но и обыденному сознанию. Неудержимо развивается экологический кризис, затрагивающий не только отношения человека и внешней природы, но и его собственный мир, генетический уровень биологического фундамента человеческого бытия. Оказалось, что во всех этих отношениях ни одно государство или союз государств, ни одна национальная, политическая или конфессиональная группа не способна предотвратить надвигающуюся катастрофу в одиночку. Поэтому впервые в истории понятия «*общечеловеческое*», «*вселенское*», «*космополитическое*» приобрели реальный смысл, превратившись из гуманистических абстракций в *цели практического поведения сознательной части общества*. На современном языке это называют «*глобализмом*», и соответственно конфронтация глоба-

лизма и антиглобализма является, в конечном счете, борьбой за самосохранение жизни на нашей планете.

Отсюда следует, что теоретическое осмысление данной небывалой исторической ситуации должно стать в XXI в. *главной содержательной задачей философии культуры*. Ибо в этой ситуации единственная альтернатива печальному завершению истории человечества, а с ней, возможно, и вообще жизни на нашей планете, кроется не в очередном изменении общества и не в кибернетизации человека, а в *обретении самой культурой власти над обществом ради формирования ею нового исторического типа человека, для которого глобальные интересы человечества были бы выше всех частных и потому эгоистических социально-групповых интересов – экономических, политических, национальных, конфессиональных*.

Необходимость в таком типе человека – не очередная мечта утопического социализма, а *жизненно-практическая потребность*. Экзистенциальной в общечеловеческом смысле проблемой становится преодоление той разобщенности и конфликтности популяции землян, которые всегда были и остаются поныне имманентными общественному бытию и служащей ему идеологии – в силу противоположности экономических интересов, политических позиций, религиозных вер, эстетических вкусов, художественно-творческих установок.

Между тем, в истории ценностного сознания человечества сформировалась и такая его форма, которая объединяет всех людей, независимо от их биологических и социально-групповых различий: такова *нравственность*, которая выражает *отношение человека к Другому как к самому себе*, то есть отношение к Другому как к Другу, а не как к средству достижения каких-либо собственных эгоистических целей или же объекту равнодушных к нему познавательных интересов. Нравственность как наиболее последовательное проявление духовности человека, была сформирована историей культуры для преодоления унаследованных людьми биологических инстинктов, а затем расширила сферу своего действия, преодолевая все социально обусловленные частно-групповые и потому эгоистические интересы людей. Не удивительно, что в ходе столкновения этих интересов каждая социальная группа пыталась подчинить себе нравственность, превращая ее в мораль как элемент политической и религиозной идеологии – от морали рабовладельцев до коммунистической морали, от морали христиан, крестивших язычников огнем и мечом и сжигавших еретиков до морали современных мусульманских террористов-самоубийц. Но все эти деформации нравственности следует отличать от ее сути, сформулированной И. Кантом и определяющей ее самостоятельность как формы ценностного сознания, лежащей в духовном основании бытия человечества как воспитываемое – или, увы, не воспитываемое – в каждом человеке его *культурное качество*.

Историку культуры должно быть понятно, почему эпоха научно-технического прогресса могла свести культуру к образованию, к тому же преимущественно естественнонаучному и математическому. XX век доказал, что оторванный от нравственных критериев научно-технический прогресс, не говоря уже о политической, религиозной и художественной деятельности современного человека, ги-

бельны для культуры, и вместе с нею для самой жизни человека на Земле.

Разработка теории нравственности в анализе функционирования и исторического развития культуры является главной содержательной задачей философии культуры в перспективе XXI в., тем более что *этика в системе культурологической мысли* остается поныне «белым пятном» и философии культуры, и этической теории, которые развивались отдельно друг от друга, оставляя в тени их реальную историческую взаимосвязь.

Перспектива развития философии культуры состоит в том, чтобы преодолеть существующие здесь «неясности», начиная с правомерности самой постановки вопроса о «новой» нравственности. Поскольку *сила нравственности в жизни общества* исторически меняется, задачей философии культуры становится изучение этих изменений и обоснование происходящего в XXI в. радикального изменения взаимоотношений культуры и общества, а значит, и нашей практической деятельности в данном направлении.

Анализ происхождения и первых этапов развития европейской философии показывает, что философский теоретический дискурс вырастает из первоначальной сплетенности с образной структурой мифа, а затем и поэмы, а после разрыва с поэзией философия существовала в единстве с наукой, а в средние века – с теологией. Только в XVII в. произошло самоопределение философского мышления, утвердившего свою независимость и от науки, и от искусства, и от религии, но делавшего и то, и другое, и третье предметами теоретического осмысления. Философия оказывалась, таким образом, некоей «сверхнаукой», системой предельных онтических абстракций, так что позитивистское мышление приходило к выводу о ее ненужности, и даже Ф. Энгельс не раз писал, что в будущем науки поглотят философию и от нее останется только наука о самом мышлении – логика.

Взаимоотношения науки и философии осложнялись тем, последняя не ограничивала свою задачу одним только познанием бытия, но так или иначе *связывала познание с ценностным осмыслением реальности*, что «компрометировало» ее в глазах представителей строгой науки. Поэтому самоопределение философии и осознание ее взаимоотношений с другими формами духовной деятельности человека становится актуальнейшей задачей философии культуры. Подчеркну – не задачей методологии самого философского мышления, и не задачей эпистемологии применительно к научной деятельности, и не задачей эстетики применительно к деятельности художественной, и не задачей теологии или религиозной философии применительно к религии, и не задачей философии языка применительно к речевой деятельности. А задачей *именно философии культуры*, ибо только рассматривая конкретные формы деятельности как *подсистемы культуры в ее целостном существовании, функционировании и развитии*, можно объективно выявить *необходимость данному целому каждой его составной части*, а тем самым и их взаимоотношения – таков методологический постулат теории систем.

Выдвинутая мной гипотеза (она уже была опубликована) состоит в том, что «сознанием» культуры является *философия*, а «самосознанием» – *искусство*. В наступившем столетии философия культуры

должна ее проверить, быть может, отвергнуть и выдвинуть другие решения проблемы, но так или иначе ее решить, потому что от этого во многом зависит преодоление того кризиса, в котором находятся сегодня и философия, и искусство.

Одним из проявлений и одновременно одной из причин этого кризиса в философии является распространившееся в XX в. определение философии как «самосознания культуры» – дефиниция, порожденная отрешением философии в эпоху Модернизма от врожденной ей исторически и утвердившейся в XVII-XIX вв. ориентации на познание и осмысления *бытия, мира, объективной реальности* и противопоставления этому убеждения в укорененности философии в духовном мире современного культурного субъекта. Адекватно же выразить суть культуры абстрактный теоретический дискурс не способен: ведь культура связывает воедино рациональные, эмоциональные и идеально-проективные аспекты человеческой деятельности и формы межсубъектных отношений общения, отчего ее сущность доступна *художественному, а не теоретическому*, способу ее постижения. Не удивительно, что *историю культуры* так часто сводят к *истории искусства*. Хотя подобная «эстетическая редукция» культуры неправомерна, она объяснима: искусство является своего рода «автопортретом культуры», воплощающим в каждом ее социально-историческом состоянии его духовную сущность и позволяющим *понять* ее (в герменевтическом смысле «понимания») и современникам, и потомкам. По этой причине теоретическая мысль, изучающая историю культуры, обращается едва ли не к главному своему источнику – к истории искусства (вспомним хотя бы, как это делал О. Шпенглер). Когда же философия ставила перед собой такую цель – постичь свою культуру, или другие культуры, или культуру человечества – она должна была порывать с рационалистической теоретико-онтологической традицией философского дискурса и овладевать структурами художественного мышления. Это и происходило в Европе? начиная с Ф. Ницше, в России – с «русского Ницше» В. В. Розанова. Такой идеал философствования пытались обосновать в 20-е года прошлого века Г. Марсель, а совсем недавно в России В. В. Налимов. В конечном счете, при наличии художнического дара философы этой ориентации и обращались к стихам, пьесам, повестям и романам для выражения невыразимого в теоретическом тексте.

Примечательно, что в это же время можно наблюдать и встречное движение: художники, и не только оперирующие словом, но и живописцы, и режиссеры, и даже музыканты, не удовлетворенные границами, которые ставит мышлению метафора, поэтическая ритмика, диалогическая структура драмы, повествовательная фабула, искали различные способы концептуализировать искусство. В результате этих встречных потоков границы между философией и искусством становились все более зыбкими, вплоть до того, что сам вопрос об их специфических функциях и обуславливаемых ими структурных различиях стал казаться архаическим и нерелевантным по отношению к культуре Модернизма. И хотя некоторые явления, причисляемые к Постмодернизму, говорят о возрождении стремления искусства быть *искусством*, а философии – быть *философией*, проблема эта далека еще от своего убедительного решения и остается в проблемном поле философии культуры XXI в.

Показательно и поучительно, как искал решение этой проблемы такой авторитетный представитель философской мысли XX в., как В. Дильтей. Вслед за Гегелем он начинал сопоставление философии с религией и искусством, однако приходил к выводу, что религиозное мирозерцание было лишь «подготовкой» мирозерцания философского и что «ни одно обусловленное религиозностью произведение все же не имеет права на место в философской связности идей»⁴. Другое дело поэзия (поскольку из всех искусств философия лишь за ней признает право на выражение мирозерцания): она сопутствует развитию философии на протяжении всей истории, поскольку «выражает идеал высшей человечности свободнее, радостнее и человечнее, чем на это когда-либо была способна философия»⁵. Таким образом, гегелевская *триада* превращается под трезвым взглядом Дильтея в *диадю* «философия – поэзия», напоминающую образное сравнение Ф. Гельдерлина: «На соседних вершинах живут, разделенные бездной».

Об актуальности данной проблемы в наше время, делающей необходимой ее передачу в качестве наследия нашим потомкам, свидетельствует метание современной философии между сближением с искусством и с религией.

Приведу два характерных примера. Французский философ С. Бретон, объясняя в 1982 г. свои многолетние поиски синтеза жизненного опыта, религиозного сознания и восходящего к древнегреческой онтологии протонаучного материалистического миропонимания, приходил к выводу, что достигающая этой цели истинная философия должна «включать поэтику воображения в качестве одной из главных своих составляющих»⁶. Конечно же, ни он, ни упоминаемые им Деррида, Лиотар, Делез и Левинас, достичь этой цели не могли, ибо разделяемый ими «принцип идентичности субъекта и объекта», характеризующий художественное мышление, не может распространиться на мышление философское. Второй пример – ответ А. В. Ахутина на сформулированным им же вопрос: «почему, обращаясь именно к *философии*, мы думаем – или подозреваем, – что ни науки, ни религии, ничто другое не удовлетворит *этого* – философского – любопытства, что помимо всего – важного, нужного, проблематичного, загадочного, непостижимого, – открывающегося во всех областях, куда так или иначе ступает нога человека, – остается что-то еще, на особый лад важное, удивительное и любопытное?». Ответ формулируется красиво, метафорично, но чисто декларативно: «Философия – разум, обращенный к началам самой разумности, и зрячая вера, обретающая свою мудрость в страхе сомнения, – риску сказать – *болеют друг другом*».⁷

Если не сводить *веру* как необходимый психике человека способ восполнения недостающей информации к *религиозной* вере, то, несомненно, заслуживает обсуждения вопрос о взаимоотношениях мышления и веры. Но не как психологическая, а как *философско-культурологическая проблема*, ибо такой подход может показать, что было время, когда философия и религия, действительно, *болели друг другом*. Была и другая эпоха, столь же закономерно, как западное Средневековье, возрождавшая это их взаимное «болевание» (Россия начала XX в.). Но нет сколько-нибудь серьезных оснований считать, что нынешняя попытка заменить превращавшийся в некую «светскую религию» марксизм-ленинизм подлинной религией,

чем бы ни была она обусловлена, может быть успешной. Исторически мыслящий человек в наше время не найдет в перспективе развития цивилизации основания для возрождения религиозного миропонимания. Во всяком случае, если не разделять «зрячую веру, обретающую свою мудрость в страхе сомнения», то придется согласиться с Т. Адорно, резюмировавшим критический анализ учения М. Хайдеггера: «Философия сегодня, как и во времена Канта, требует критики разума средствами разума, но не средствами его упразднения»⁸.

¹ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии: В 2 т. Т. 1: Общее введение в чистую феноменологию. М., 1999. С. 36-40.

² Исследования по общей теории систем: Сборник переводов. М., 1969; Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973; Садовский В. Н. Основания общей теории систем. М., 1972; Маркарян Э. С. Вопросы системного исследования общества. М., 1972; Каган М. С. 1) Человеческая деятельность (опыт системного анализа). М., 1974; 2) Системный подход и гуманитарное знание: Избранные статьи. Л., 1991; Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М., 1978; Системные исследования: Ежегодник (выходил в Москве, начиная с 1969 г.).

³ См.: Каган М. С. 1) Синергетика и культурология // Синергетика и методы науки. СПб., 1998; 2) Синергетическая парадигма – диалектика общего и особенного в методологии познания разных сфер бытия // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. См. также методологическую главу моей монографии «Введение в изучение истории мировой культуры» (СПб., 2001).

⁴ Дильтей В. Сущность философии. М., 2001. С. 196-198.

⁵ Там же. С. 110.

⁶ Керни Р. Диалоги о Европе. М., 2002. С. 257.

⁷ Ахутин А. В. Тяжба о бытии. М., 1996. С. 268.

⁸ Адорно Т. В. Негативная диалектика. М., 2003. С. 83.

**Топография культуры:
бессилие как источник идеи границы**

Окружающее человека пространство – во всех, самых разнообразных значениях слова «пространство» – топографически неоднородно. На нем встречаются подъемы, преодоление которых требует экспоненциально возрастающих усилий. На этих подъемах каждый следующий шаг требует все больших затрат – сил, времени, энергии, ума или просто материальных ресурсов. И вот, в какой-то момент подъема возникает ситуация, когда дальше уже идти нельзя. В этой точке равновесия человек останавливается. Совокупность подобных точек-пунктов, далее которых человек не продвинулся, далее которых было идти невозможно, образует человеческий горизонт, эти же точки дают определенность человеческой культуре.

Не будет большим преувеличением сказать, что культура состоит прежде всего из границ и разграничений. И значительная часть этих границ, представляет собой вешки, дойдя до которых человек заявляет: «дальше я идти не могу», или «дальше я идти не хочу». Америка называется Новым светом, а Европа – Старым, потому что когда-то европейцы не могли переплыть океан, и не могли знать о существовании Америки. Как сказал Шопенгауэр, «каждый считает границу своего кругозора границей мира».¹ Однако, кругозор, а следовательно, и мир расширяется, и благодаря опыту этого расширения имеющаяся у нас картина мира как бы расчерчена расширяющимися концентрическими кругами, каждый из которых знаменует границы кругозора на определенном этапе.

Культуру образуют памятники человеческому бессилию, либо человеческому успокоению на полученном ответе. Разумеется, самыми серьезными являются те границы, которые на текущий момент действительно непреодолимы, либо еще не преодолевались. Самым ярким примером действия такого «культуротворческого бессилия» является принятое в физике понятие метagalактики, которое осознанно конституировано как производное от пределов возможностей астрономии: метagalактика есть доступная астрономическому изучению часть Вселенной. Здесь действительно, границы кругозора оказываются границами мира. В понятии «метagalактика» мы имеем пространственные границы нашего мира, зафиксированные благодаря тому, что человеческие силы в исследовании и покорении пространства не являются беспредельными.

Самый первый, и самый базовый предел, на котором строится все остальное здание человеческой культуры – граница между человеком и миром. Психолог А. Ш. Тхостов весьма верно подчеркивает, что представление человека о границах собственного тела связано с его способностью управлять окружающими его «феноменами»: внешний, не относящийся к телу мир начинается там, где проходит граница сопротивления человеческим намерениям². Но это же самое «сопротивление внешнего мира» Николай Гартман считает главным источником представлений об его реальности. По Гартману «всеобщая убежденность во в-себе-бытии-мира, в которой мы пребываем, основывается не столько на восприятии, сколько на

переживании сопротивления, которое оказывается активности субъекта»³. Таким образом, неспособность человека преодолеть сопротивление мира порождает, с одной стороны представление о самом себе, а с другой стороны – веру во внешнюю, объективную реальность. Здесь мы имеем дело как бы с феноменом «первичного бессилия», которое служит причиной возникновения самой фундаментальной из существующих в культуре разметок.

Многие когда-то непреодолимые границы теперь нарушены и остались позади «передовых рубежей» человеческой активности. Роль «пределов возможностей» они уже потеряли, и все-таки некие вешки, оставленные на местах временных стоянок мышления остаются в культурной памяти и продолжают играть роль ориентиров на смысловом поле. Например, фигурирующие в учебниках физики уровни организации матери – молекулы, атомы, элементарные частицы, кварки, суперструны – представляют собой не просто одновременно сосуществующие ступени иерархии, но и те пределы, до которых в свое время наука доходила в изучении структуры материи и перед которыми она временно останавливалась – причем останавливалась именно в бессилии. Только поэтому химия – наука о превращении вещества на молекулярном уровне – имеет статус отдельной науки, а не раздела физики, как бы ей было положено с точки зрения абстрактных теоретиков науки – поскольку физика изучает все остальные уровни вещества. Особый статус химических факультетов есть память о тех временах, когда исследования превращений вещества долгое время обходились без физики более глубоких уровней материи.

Глядя на ту прошлую ситуацию ретроспективно, с учетом последующего развития наук, мы можем констатировать, что был этап, когда химия была вынуждена обходиться без физики, поскольку физические исследования *еще не смогли* развернуться в полную силу. Культура есть, прежде всего, память о прошлом человеческой деятельности, об этапах развития этой деятельности. Человеческие институты порождены не только логикой, но и историей, а границы этапов истории возникли в первую очередь из-за того, что человеческая деятельность натывалась на пределы собственных возможностей.

Впрочем, «остановка» на пути познания имеет и позитивную культуротворческую функцию: она позволяет зафиксировать и четко сформулировать достигнутые результаты. Познающая мысль, пока находится в поиске, оказывается сама для себя неким ускользающим, убегающим в бесконечность за горизонт потоком. Чтобы быть осознанной, чтобы представить самой себе свои собственные результаты мысль должна зафиксироваться и остановиться. И в этом «остановившемся» состоянии, она будет опираться на те объекты, которые остались еще пока не растворенными рефлексией, то есть на те преграды, которые не были преодолены на момент фиксации. Аксиома, служащая опорой всех мыслительных построений, является таковой лишь потому, что «до нее еще не дошли руки», то есть на момент фиксации результатов мышления она еще не стала предметом анализа. Все, что является аксиомой, просто еще не успело стать теоремой. Результаты познания очерчивают некий горизонт, но горизонт, как известно, не обладает онтологической стабильностью – он произведен от того места, где находится

наблюдатель, и он немедленно сдвигается, если наблюдатель начинает перемещаться.

О том, что нечто стабильное и устойчивое – например, неделимый атом – необходимо именно для того, чтобы ввести человека в состояние «понимания», чтобы породить феномен более или менее довольного собой знания говорил еще Аристотель. В «Метафизике» (кн.2 гл.2) великий философ пишет: «Ведь невозможно знать, пока не доходят до неделимого. И познание невозможно, ибо как можно мыслить то, что беспредельно в этом смысле? Ведь здесь дело не так обстоит, как с линией, у которой деление, правда, может осуществляться безостановочно, но которую нельзя помыслить, не прекратив его». С позиции сегодняшнего дня стоило бы заметить, что Аристотель в данном случае чрезмерно переоценил разницу между анализом материи и анализом линии. В обоих случаях ситуация «понимания» возникает тогда, когда мышление получает в свое распоряжение нечто «неделимое». Но в обоих случаях неделимое «оказывается» просто результатом сознательного отказа от безостановочного деления.

Разумеется, некоторая разница все же есть. Отказ от деления линии происходит произвольно и в произвольный момент. Отказавшийся от деления линии знает, что, вообще говоря, он мог бы делить ее и дальше – это было в его силах. Отказывается от дальнейшего деления линии он только для того, чтобы в конце концов все-таки помыслить линию.

С материей иначе: на определенном уровне развития познания делить атом человеческий ум не может, даже если бы и хотел. (А.Ф. Лосев неоднократно подчеркивал, что атом Демокрита – это не просто мелкая частица материи, а понимаемый в математическом смысле предел ее деления). О том, что атомизм имеет свои корни в человеческом бессилии, хорошо сказано Гартманом: «Происхождение атомистической точки зрения отчетливо прослеживается по ней самой. Она возникает в ходе «анализа» данного: разложение находит свою границу в том, что уже неразложимо, здесь оно натакаивается на сопротивление, которое не может преодолеть, и это сопротивление начинает пониматься как отличительный признак сущего».⁴

Но невозможность преодолеть этот предел – значит лишь, что у познающего субъекта сейчас нет сил для решения этой задачи, то есть мышление пока еще не видит возможностей, чтобы нарушить сложившуюся на данный момент границу между мыслимым и немыслимым. Но, во-первых, само по себе отсутствие сил и возможностей еще не свидетельствует ни о чем метафизически существенном, кроме как о слабости субъекта, а во-вторых, опыт развития культуры дает основания предположить, что такие силы и такие возможности вполне могут найтись в будущем.

Отказ от деления линии производится индивидуумом ради того, чтобы зафиксировать линию как нечто мыслимое; если угодно, это просто игра в отказ от безудержной рефлексии. Отказ от деления перед лицом неделимого – такая же игра, но в нее играет не индивид, а культура, которая останавливается для фиксации своих результатов. Помыслить вещь – значит представить ее в более или менее статично форме, в то время как анализ есть процесс ее трансформации.

По большому счету, акт статичного представления вещи и не нуждается ни в какой чрезмерной подготовке – без предварительного осмысления, без предварительного анализа вещь мыслится даже лучше и беспроблемнее. В повседневной жизни, в быту, многие вещи нам удается осознать как осмысленные только потому, что мы сознательно отказываемся от глубокого анализа этих вещей, а легко отказываться от их анализа нам помогает высокий темп современной жизни. Об этом, в частности, свидетельствует Поль Вальери, когда пишет: «Обратитесь к своему опыту, и вы удостоверитесь, что пониманием других, как и пониманием самих себя, мы обязаны одному: быстроте, с какой мы пробегаем слова. Нельзя подолгу задерживаться на них, иначе откроется, что и яснейшая речь сложена из невнятиц, из более или менее непроницаемых миражей».⁵ Отец новоевропейского скепсиса, Дэвид Юм отмечал, что скептическое сомнение всегда естественно возникает при глубоком размышлении над любым предметом, более того «оно только усиливается по мере того, как мы продолжаем свои размышления, независимо от того, опровергают они это сомнение или подтверждают его». Что же может спасти человека от обесиливающего и все разъедающего скепсиса в его повседневной практике? Ответ очевиден: «Только беззаботность и невнимательность могут оказать нам какую-нибудь помощь в данном отношении».⁶

В западной логической культуры проблема фиксации границ, до которых дошла и которые не может преодолеть мысль (в том числе и мысль скептическая), особенно обострена, благодаря наличию методологического образца, заданного евклидовой геометрией – которая, как известно, базируется на немногочисленных аксиомах и постулатах. На всех уровнях теоретизирования – от математики до парламентских дискуссий – стало хорошим тоном определять тот круг исходных оснований, на котором, как на фундаменте, возводится мыслительная постройка. В логике естествознания элементарная структура материи – будь это кварк, или суперструна – по сути выполняет ту же функцию, что и постулат у Евклида, это последняя ступень лестницы, на которую наука хотела бы опереться, и дальше которой она могла бы себе позволить не ходить в своих рефлексиях.

Дело, конечно, не только в том, что геометрия стала популярным эталоном. Насущная необходимость остановиться в процессе поиска конечных причин, конечных доказательств или наименьших частиц есть обратная сторона проявившейся у человека западной цивилизации человека склонности к сомнению и исследованию оснований. Сегодня всякое утверждение, сделанное одним человеком в присутствии другого может вызвать ответный акт сомнения или возражения, и чтобы погасить, нейтрализовать это ответное сомнение человеку приходится делать второе утверждение, которое будет являться по отношению к первому обоснованием или доказательством.

Принцип необходимости достаточного основания является, по сути, зеркальным отражением того факта, что вторичное сомнение обязательно возникает по поводу едва ли не любого утверждения или сообщаемых сведений. Мы бессильны предотвратить появление сомнений – и в силу этого в методологии познания существует

принцип достаточного основания, предусмотрительно готовящий дискурс к появлению сомнений, на которые придется давать ответ.

Если, согласно постулату Бахтина, смысл имеет то, что является ответом на чей-то вопрос, то, вследствие повсеместности сомнений, обоснования и доказательства всегда осмысленны.

Таким образом, западная мысль постоянно находится перед опасностью погружения в бесконечную ретроспективу доказательств, оснований или причин. Произвести что-то прочное, не остановившись в процессе этого бесконечного погружения, и не выбрав данную ступень конечного погружения в качестве «опоры» невозможно.

Есть старая философская проблема: если у всякой вещи есть причина, то как может существовать самая первая причина? Ведь и первая причина должна иметь свою причину? Формально говоря, перед такой логикой не может устоять никакой претендент на роль «первоначала». Поэтому можно понять тех, кто отказывается признать Бога-творца в качестве адекватного решения проблемы, тем более что Бог непостижим и является лишь «именем тайны». Однако есть и те, для кого данный ответ по тем ли иным соображениям вполне удовлетворителен. Удовлетворителен – это значит, что они готовы удовлетвориться этим ответом. Удовлетвориться – значит, по сути, успокоиться. Тот, кто успокоился на том или ином ответе – принял сознательное решение, что далее, по получению некоего удовлетворительного ответа его уже не будет терзать беспокойство, побуждающее задавать дальнейшие вопросы. О фундаментальных, и кажущихся неизменными понятиях науки замечательно сказал русский физиолог Ухтомский: «Установившиеся раз навсегда подлежащие, постоянные и неподвижные, это ведь считается идеалом науки о реальности – идеалом объективизма. В действительности это всего лишь успокоенные понятия, приспособленные к тому, чтобы не приходилось постоянно их переинтегрировать или переинтегрировать лишь от времени до времени через длительные периоды истории»⁷.

Впрочем, вполне возможна ситуация, когда принятие решения об «отказе от беспокойства» в полной мере вынужденно и лишено всякой произвольности. Мы знаем, что тело есть лишь совокупность молекул, а молекула – лишь совокупность атомов, что у всего есть предшествующая причина – но, идя этим путем, можно наткнуться на ответы, разложить и проанализировать которые нет возможностей. Разлагая все вещи, человеческое мышление может иногда и исчерпывать свои силы. Очень часто в роли таких «точек исчерпания сил» выступают очевидности. Нет ни сил, ни возможностей найти иные причины истинности арифметических равенств или логического закона тождества нигде, кроме как в них самих. Шеллинг писал, что перед самосознающим Я всякий скепсис смакует. То есть, у скепсиса нет более возможностей идти дальше, путь его дальнейшего движения прерван непреодолимым препятствием.

Против аргументов некоторой силы, например против очевидности, у человека уже нет силы возражать. Очевидность является пределом возможностей как для сомнений, так и для анализа. Впрочем, очевидность является лишь частным случаем истины – при этом под истиной мы понимаем любое мнение, которое человек или институт, в силу каких-то соображений готов признать исти-

ной. Доказанная геометрическая теорема не является очевидно-стью, но всякий, кто не отрицает очевидную истинность геометрических аксиом, кто не сомневается в силе логики и одновременно способен проследить все ступени доказательства будет вынужден признать истинность теоремы.

Вынужден признать – значит и вынужден отказаться от сомнений. Как и очевидность, истина есть *предел сомнения*. Применительно к науке этот подход выражен Карлом Поппером, который говорил, что человеку никогда не будет под силу выработать абсолютно истинную научную теорию, однако ему вполне по силам опровергнуть ложную, следовательно, научные теории надо подвергать постоянным критическим испытаниям, а наиболее правдоподобной будет та из них, которая на *данный момент времени* успешно выдержала наибольшее количество таких критических испытаний. Таким образом, «истинная» – а вернее максимально правдоподобная научная теория будет та, которую на данный момент времени нет возможности далее критиковать, которая оказалась временным пределом критики.

Еще одним примером исчерпания сил служат случаи, когда познание просто не может решить поставленную задачу. В таких случаях роль предела, на который мышление опирается и от которого оно отсчитывает систему координат, выполняют те представления, которые в процессе познания непосредственно примыкают к нерешенной проблеме. Например, на вопрос, как и из чего возникла Вселенная, современная физика отвечает, что она возникла из сингулярности в результате Большого взрыва. Даже если представление о Большом взрыве считать абсолютно понятным и достоверным, оно не может снять все недоумения. Вопрос, что было до Большого взрыва, вполне может быть поставлен, но ответить на него наука не может. Большой взрыв – не очевидность, как закон тождества, и не догма, как концепция Бога-творца, но это просто последнее из известного в физике. В реконструируемой физикой истории Космоса Большой взрыв, являясь последним из того, что нам известно, он непосредственно примыкает к области неизвестного и именно поэтому выполняет функцию предела мышления.

Таким образом, мы видим как минимум три случая «остановки» рефлексии перед предметом, который становится основанием. Либо мышление удовлетворяется и успокаивается, добровольно отказываясь от сомнений в пользу некоей догмы, либо оно покорно соглашается с очевидностью аксиомы, либо бессильно останавливается перед неразрешимостью загадки. Всякое «первое» начало, всякая «неделимая» сущность и всякая «последняя» причина в истории мысли являются либо памятниками временного исчерпания человеческих сил, либо памятниками человеческому успокоению. Цепочки безудержного поиска предшествующих оснований прерываются либо 1) когда нет сил найти ответ на вопрос, либо 2) когда перед лицом «правильного», «очевидного» ответа нет сил и возможностей сформулировать еще один вопрос, либо, наконец, 3) когда просто нет желания его формулировать. Два первых случая принято считать совместимыми с интеллектуальной добросовестностью, поскольку ситуация «отказа от рефлексии» возникает все-таки лишь после того, как процесс исследования был запущен и дошел до какого-то логического конца: либо до положительного результата (ис-

тины, очевидности), либо до констатации своего бессилия (тайны). Иными словами, об интеллектуальной добросовестности можно говорить только в том случае, когда отказ от дальнейшей рефлексии основывается на чувстве бессилия – на исчерпании исследовательских сил.

Заметим, что концепция «исчерпания человеческих сил» может послужить не только для конструирования понятия истины, но и красоты. Например, Поль Валери писал, что «ощущение красоты – предмет столь безумных поисков и столь тщетных определений – есть, быть может, сознание невозможности что-либо привнести, изменить; это настолько предельное состояние, что всякая привнесенность делает его слишком чувственным с одной стороны, слишком отвлеченным – с другой»⁸. Данная формула Валери, по сути призвана пресекать гипотетические человеческие желания. Может, мы бы и хотели сделать прекрасное более чувственным, или более абсурдным – но у нас нет возможности сделать это, не нанося ущерб прекрасному.

¹ Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5: Parerga и Paralipomena: В 2 т. Т. 2: Paralipomena. М., 2001. С. 464.

² Тхостов А. Ш. Психология телесности. М., 2002.

³ Гартман Н. К основоположению онтологии. СПб., 2003. С. 380.

⁴ Там же. С. 192.

⁵ Валери П. Об искусстве: Сборник. М., 1993. С. 316.

⁶ Юм Д. Трактат о человеческой природе. М., 1995. С. 308.

⁷ Ухтомский А. А. Доминанта. СПб., 2002. С. 315-316.

⁸ Валери П. Об искусстве. С. 142.

Представления о возрасте в истории культуры

С физиологической точки зрения возраст – это универсальное явление. Однако историчность и этнокультурная специфика возрастного цикла говорит о том, что для каждой культуры представление о возрастном процессе является некой условной договоренностью. Как правило, выделяют две системы понимания возраста: традиционную, в которой возраст определяется как последовательное изменение социального статуса в процессе жизненного пути, и современную, предполагающую измерение жизни человека в определенных единицах времени от момента рождения до определенного момента во временном континууме. Термины, описывающие длительность, течение, собственно время жизни, являются исторически наиболее поздними. Они возникли на базе нерасчлененного понятия «жизнь», в котором количественные характеристики еще не отделялись от самих жизненных процессов.

Возрастное развитие, символизируемое традиционным сознанием, исходит из универсального космического цикла. Идея постоянства жизненного цикла подкрепляется распространенной во многих древних религиях идеей инкарнации, то есть представлением о человеке как о вернувшемся и повторяющем свою жизнь предке. Идея множественности душ, разновременно вселяющихся в одно и то же тело и имеющих свои собственные циклы существования, характеризует то, что простой количественный рост, увеличение или уменьшение и скачок, внезапная резкая трансформация сосуществуют как бы параллельно, независимо друг от друга. Мифологическое сознание не знает противоречия между новым и старым, рождением и смертью, поскольку любые инновации воспринимаются как повторение одних и тех же прообразов, архетипов, вечного круговорота, возвращения на круги своя. В том числе вера в загробную жизнь и культ предков формировали семейное время, которое включало в себя предшествующие, физические умершие поколения, составлявшие своеобразную «возрастную группу».¹

Слитность индивидуального и социального, а также определяющая роль последнего приводили к тому, что субъектом развития считался не индивид, а род, племя, община. Отсюда вытекает отмеченное антропологами и этнографами равнодушие к хронологическому времени и индивидуальному уровню развития, в результате чего жесткие нормативные рамки возрастных степеней и классов допускали относительно широкие вариации хронологического возраста индивидов, совместно проходящих обряд инициации или являющихся членами одного возрастного класса. Таким образом, в традиционном обществе возрастная идентификация включала в себя указания на коллективный возраст, факт своей принадлежности к определенной возрастной степени или классу, порядок старшинства, часто выражаемый в генеалогических терминах и т.п. В свете этого представления характерно смешение социально-возрастных категорий с генеалогическими, вплоть до подмены первых вторыми.

Используемые антропологами понятия возрастной степени и класса фиксируют те стадии жизненного цикла, которые в тради-

ционной культуре выделяются и символизируются как обеспечивающие индивиду определенный социальный ранг или идентичность. Возрастные степени имеют нормативный характер, соответствуя принятому в данной культуре членению жизненного пути. Однако разные культуры придают неодинаковое значение этим фазам, особо выделяя те, которые почему-либо представляются проблематичными, требующими особенно тщательного социального регулирования. При этом, как замечает И. С. Кон по поводу архаических обществ, «количество институционализированных возрастных степеней часто значительно меньше, чем число имплицитно подразумеваемых возрастов».² При этом, как правило, число возрастных степеней у мужчин и женщин не совпадает. Это говорит о том, что мужской и женский жизненные циклы символизируются по-разному, и дело здесь не столько в возрасте, сколько в тех функциях, которые закреплены за каждым полом. Описывая и регламентируя жизненный путь мужчины, традиционная культура очень мало говорит об особенностях развития женщины.

С развитием традиционной культуры в космический порядок устройства мира стала включаться абстрактная символика чисел. Этапы жизненного цикла начали определять числа, связанные с движением планет, с отношением между стихиями, сменой времен года и т.п.

Наряду с этим понятие «возраст» в традиционной культуре имело прежде всего качественные характеристики, которые фиксировали уровень физического, умственного и нравственного развития, включая брачный и социальный статусы. Так, в средневековой Европе переход в возрастную категорию взрослых был обусловлен не столько хронологическими рамками, сколько социальными критериями: социальная зрелость достигалась обретением ответственности перед семьей и перед сеньором в результате женитьбы, и, как следствия – получения собственного домохозяйства. Естественно, что это зависело и от материальных возможностей. Так, в феодальной Корее нередко были ранние браки, поэтому в категорию взрослых часто попадали подростки десяти – четырнадцати лет, в то время как в бедных семьях, у которых не хватало средств на заключение брачного контракта, мужчина и в тридцать лет считался несовершеннолетним, и к нему обращались, как к ребенку.³ Возраст воспринимался как относительная величина: «младшие» не могли войти в следующую возрастную категорию, пока «старшие» не переходили на следующую возрастную ступень. В традиционной русской культуре, если отец женил сына, он считался стариком и сам номинально не имел права на вступление в брак и рождение детей.⁴

По мере того как возрастная терминология отходит от жесткой системы возрастных степеней и начинает обозначать только стадии жизненного цикла, то есть близкие современному «хронологическому» пониманию этапов от младенчества до старости, она становится более гибкой, но одновременно менее определенной. Неопределенность и условность хронологически выражаемых возрастных границ считается общим свойством любой развитой культуры. В целом хронологический возраст как важный индивидуальный признак, по мнению В. В. Бочарова, обретает значение только в связи с развитием политической организации. Впервые, например, общественно-политическая деятельность индивида стала регламентиро-

ваться хронологическим возрастом в Древнем Риме.⁵ Повсеместно индивидуализация возрастных представлений идет параллельно общему росту личностного начала жизни и развитию чувства исторического времени. Это относится к эпохе становления в Европе капиталистических отношений. Становление индустриального общества, по определению Э. Тоффлера, способствовало повсеместному распространению принципов стандартизации, максимизации, концентрации, синхронизации, которые стали определять и жизненный цикл человека.⁶ Итогом стала «хронологизация» жизненного цикла, то есть использование в качестве структурообразующего принципа хронологическое исчисление возраста, что имело функциональное значение. Его задачей было облегчить государственным инстанциям контроль над социальной интеграцией индивида, что приводит и к процессу институализации возраста. Как показывают М. Фуко и Н. Элиас, эпоху Нового времени отличает развитие дисциплинарных практик через новую форму от «восходящей» к «нисходящей индивидуализации» и переход от «экстернолизованного» к «интериоризованному» контролю.⁷ Их суть сводится к давлению посредством нормы, через которую власть индивидуализирует человека, сортируя людей по определенным признакам и распределяя их в пространстве, времени, используя нормализующие упражнения и наказания. С развитием образовательной и пенсионной системы в структуре жизненного цикла выделились «дополнительные» периоды жизни; прежде всего, более подробно стали рассматриваться детство и юность.

В качестве переломного момента в осознании процесса взросления выделяются XVII и XVIII века. Разумеется, эти изменения в разных странах не шли строго параллельно, как и не был однородным процесс развития культуры в рамках европейского пространства – на это, в частности, указывает Ф. Арьес, сравнивая временные отрезки одних и тех же преобразований в отношении детства во Франции и в Англии. Как правило, в работах по истории детства речь идет прежде всего о наиболее «прогрессивных» для своего времени государствах (можно добавить еще Италию эпохи Возрождения, Германию в период Реформации и Романтизма), чьи достижения с большим или меньшим успехом заимствовались другими странами Европы и остального мира, а вернее, о конкретных философско-педагогических течениях и известных деятелях, с именами которых эти достижения связываются. Можно сказать, что вначале нововведения существовали по большей части в виде идей и проектов, а не в практическом применении. Эти преобразования затрагивали преимущественно ту часть общества, для которой они становились органичными в силу их образа жизни и потребностей практической деятельности, отвечая не только духовным запросам, но и материальным возможностям. Поэтому новое понимание «детства» в рассматриваемую эпоху – это, главным образом, сословная и классовая привилегия знати и буржуазии.

Эволюция учебного заведения (школы), которое стало символом детского возраста, шла параллельно эволюции отношения к детству, обусловленной общепедагогическими тенденциями. Особенное значение школа обретет в эпоху Просвещения: вслед за идеями Локка или Гельвеция, когда благодаря новому пониманию историчности возникает представление о возможности изменить жизнь людей с

помощью воспитания. В конечном итоге признание идеи развития применительно и к человеческому организму, и к истории в целом приводит к тому, что структуру развития организма переносят на развитие общества и культуры. Это положение легло в основу концепций Б. Паскаля, Дж. Вико, И. Гердера, А. Фергюссона, Г. Форстера, Г. Гегеля и др. С другой стороны, последователи Ч. Дарвина Ф. Мюллер и Э. Геккель утвердили и обратную закономерность: согласно «биогенетическому закону», онтогенез во внутриутробном состоянии есть краткое и сжатое повторение филогенеза. А впоследствии К. Бюлер сформулировал закон рекапитуляции, распространив биогенетический закон на постнатальное развитие: развитие ребенка есть повторение социогенеза.

В свою очередь подростковый или юношеский возраст также связывается с новой формой социальной жизни – институтом военной службы и обязательной воинской повинности.⁸ Понятие «подросток» привело к дальнейшей перестройке обучения. Педагоги начали придавать большое значение форме одежды и дисциплине, воспитанию стойкости и мужественности.

Позже, уже в XX в., Первая мировая война породила феномен «молодежного сознания», представленного в литературе «потерянного поколения». На вторую половину 1960-х и начало 1970-х годов по вполне очевидным причинам приходится пик внимания к проблемам молодости. Основной модус постановки этих проблем, опирающийся на риторику «изменения и вызова», выражен в названии демографического исследования 1968 года: «Молодость как сила в современном мире».⁹ Молодость начинает рассматриваться не только как переходный период и, более того, не только как стадия жизни, но как специфический, изменчивый набор культурных смыслов (включая «современность», «новизну», «невинность», «бунт» и пр.), наконец, как особый институт, который формируется в эпоху первых европейских революций, а ко второй половине XX в. автономизируется, приобретает статус «субкультуры» или даже «культуры».

Изменения коснулись и этапа зрелости. Если раньше он продолжался до тех пор, пока человек не мог уже нормально работать из-за болезни или старческой немощи, то с развитием пенсионной системы переход от «зрелости» к старости стал привязываться к определенному хронологическому возрасту. В конце XVII и в XVIII вв. намечается тенденция отделения домов для престарелых от больниц, появляются первые теории, ратующие за необходимость назначения пенсий по старости. Историю пенсионной системы принято отсчитывать с XVIII-XIX вв., когда произошел переход от государственного обеспечения отдельных малочисленных категорий государственных служащих к пенсионным механизмам, охватывающим всех граждан страны. Наиболее передовыми были страны Европы – Франция, Великобритания и Германия. В последней появилась первая полномасштабная пенсионная система, благодаря реформам Отто фон Бисмарка. Со второй половины XIX в. геронтология начинает оформляться в самостоятельную науку, появляются первые серьезные статистические исследования по старости. С этого же времени осуществляется действительная социальная забота о нетрудоспособных. Таким образом, пожилой возраст, в прошлом означавший неспособность работать наравне с другими, повсеместно ассоциируется с выходом на пенсию. С 1930 г. в связи с мас-

совым выходом на пенсию «пожилой возраст» стали отсчитывать с 65 лет, а иногда и с более раннего возраста, даже несмотря на способность большинства пенсионеров плодотворно трудиться.¹⁰ Эволюция представлений о старости от признания опыта и мудрости к признанию «неактуальности» услуг старых людей привела, по мнению Ф. Арьеса, к тому, что слово «старость» исчезло из разговорного языка. Слово «старик» стало резать слух, приобрело презрительный или покровительственный оттенок, сменилось подвижным «очень хорошо сохранившиеся дамы и господа».¹¹ Таким образом, техническая идея консервации заменила биологическую и одновременно моральную идею старости.

Следует отметить, что старость как социальную проблему следует считать, главным образом, феноменом XX в., поскольку до этого число пожилых людей было незначительно даже по самым оптимистичным оценкам. Средняя продолжительность жизни в первобытном обществе составляла 15–22 года, в Древнем мире – 20–30 лет. Незначительно увеличившись в Средние века и эпоху Возрождения (25–30 лет), в XVII–XVIII веках она в целом не превышала 40 лет. К концу XIX столетия средняя продолжительность жизни уже составляла 47–50 лет и постепенно росла в течение всего XX века.¹²

Динамика развития постиндустриальной культуры вносит свои коррективы в восприятие и оценку сложившейся возрастной системы. Технологические, организационные, культурные процессы наступающего информационного общества задают свои, новые параметры жизненного цикла. Эту тенденцию характеризуют следующие факторы. Во-первых, трансформация структурной составляющей возрастной системы: изменяется привычный ритм протекания жизненного цикла; смещаются и размываются возрастные границы основных этапов жизни. Во-вторых, содержательная составляющая: изменяется содержание понятий детства, юности, зрелости и старости, включающее в себя набор нормативных свойств и идентификационных моделей, приписываемых культурой лицам определенного возраста. В-третьих, функциональная составляющая: размываются и изменяются задачи и значение возрастных этапов в существующей социокультурной системе.

Так, в постиндустриальном обществе активно идет вмешательство в психо-физиологическую основу возрастных изменений. В развитых странах наблюдается общее «ускорение темпов умственного развития и практической активности во взаимосвязи со сложными системами информационных взаимодействий на человека».¹³

Во-первых, под влиянием медико-экологических и культурно-информационных факторов происходит ускорение созревания (общесоматического, полового, нервно-психического) детей и подростков. Этот процесс сказывается на изменении социально-культурных характеристик этой возрастной категории. Инновационный характер культуры информационного общества приводит к тому, что молодое поколение помимо объекта воспитания и образования становится и равным со взрослыми («производительным») субъектом (например, в умении использовать компьютерные технологии и создавать программы, в спортивной области). Как указывает Э. Гидденс, в современной культуре дети «вырастают так быстро, что специальный характер детства начинает исчезать».¹⁴ Э. Тоффлер считает, что в ближайшем будущем детство и юность

станут менее короткими, но более «продуктивными», ибо общество осознало, что «отчуждение сегодняшней молодежи – это результат того, что она была вынуждена принять непроеизводительную роль в обществе в период бесконечного взросления».¹⁵

Во-вторых, развитие новых репродуктивных технологий ведет к сдвигу возрастных границ детородного периода. Социальная и профессиональная эмансипация женщин в эпоху становления репродуктивных прав приводит к тому, что женщины все в большей степени способны регулировать возраст деторождения по собственному желанию. Наиболее яркие примеры возможностей репродуктивных технологий, которые приводит М. Кастельс, – это рождение детей после шестидесяти лет, а то и после смерти биологических родителей. Причем данные разработки, как утверждает ученый, даже не требуют использования генной инженерии, чьи эксперименты тем более способны перевернуть с ног на голову классические представления о возрасте деторождения.¹⁶ Если учитывать, что биологический возраст деторождения являлся одним структурных принципов периодизации жизненного цикла, то данная тенденция оказывает влияние на изменение возрастных моделей материнства и отцовства. На это накладывается и общая культурная ситуация: резкое снижение уровня рождаемости свидетельствует о падении «популярности» детей в западной культуре. Согласно прогнозу Э. Тоффлера, современные представления о браке и семье в дальнейшем также будут способствовать упрочению «культуры бездетности или мало-детности».¹⁷ Причину такого положения исследователи видят в том образе жизни, который потребительское общество культивирует как идеальное, а именно – в модели «жизни для себя». Для современной семьи определяющим фактором является не столько наличие детей, сколько ощущение эмоциональной защищенности и удовлетворением потребности в стабильном признании личного тождества. В каком-то смысле возможность «свободы» от обязанностей родительства, культивируемая, кроме того, и идеологией общества потребления, способствует тому, что этап зрелости структурируется в первую очередь такими категориями, как образование и карьера.

В-третьих, развитие медицины способствовало замедлению процессов старения и увеличению продолжительности жизни. В западном обществе, где эти услуги доступны, расширяются и одновременно размываются возрастные границы понятия «старость», что сказывается и на изменении социального состояния этой фазы жизни. В США не употребляется даже само слово «пожилой», его заменил термин «третий возраст». М. Кастельс указывает на существование различных подгрупп «третьего возраста».¹⁸ От представления об этом этапе жизни как времени «социальной смерти» переходят к представлению о старости как аналоге молодости. Западные маркетологи выявили отдельную категорию потребителей – «young old», «молодые старики», называя старость еще и «золотым возрастом». Эту категорию составляют наиболее молодые, либо наиболее сохранившиеся из пенсионеров, которые вкладывают накопленные деньги и силы в «радость жизни», стремясь почувствовать и пережить то, что не довелось в предшествовавшие годы.¹⁹ На этом фоне, учитывая демографическую ситуацию развитых стран, где постепенное увеличение нетрудоспособного населения ставит под

угрозу экономико-социальную систему, прогнозируется необходимость повысить порог пенсионного возраста и продлить время трудовой активности пожилых людей.

Характеризующие современную культуру доминанта информационной парадигмы и общий процесс «ускорения» времени трансформируют качество взаимодействия возрастных групп, в результате чего размываются и изменяются задачи и значение возрастных этапов в существующей социокультурной системе. Беспрецедентная интенсивность современных технологических, общественных, культурных, экономических перемен и инновационных ситуаций разрывает безусловное единство знания и опыта. Ценность жизненного опыта, который был привилегией старших, имеет значение прежде всего в рамках собственной возрастной группы. Префигуративный, по определению М. Мид, характер современной культуры ведет к тому, что молодому поколению, которое, образно говоря, родилось с наушниками вместо ушей и камерами вместо глаз, с «клиповым» сознанием, выросшему в условиях непрерывно происходящих изменений, проще войти в современное кросскультурное, виртуальное сообщество, чем старшим. Для М. Мид это было показателем того, что взрослые должны будут обращаться для освоения адаптационных механизмов к молодым.²⁰ В условиях информационного общества «в выигрыше» оказываются те, кто приобрел навыки «врастания» в информационную среду, а этот процесс, как мы видим, несет на себе печать возрастной дискриминации для тех, кто в силу возрастных особенностей психики оказывается не в состоянии сориентироваться в новой модели существования. Соответственно в процессе межпоколенной трансмиссии культуры уменьшается функциональная роль старшего поколения, чей жизненный опыт уже не отвечает складывающимся новым условиям существования общества. Так, например, всеохватная технологизация и компьютеризация современного общества в большей степени чем семья или школа определяют социализацию подрастающего поколения. И авторитет родителей и учителей дополняется или заменяется авторитетом масс-медиа, которые определяют стиль поведения и предлагают модели идентификации. В результате глубокие экономические и социальные трансформации жизни общества привели к тому, что у поколений «отцов» и «детей» настолько разные представления о жизни и ее ценностях, что это негативно сказывается на их взаимоотношениях. Ю. А. Левада отмечает, что в нынешней ситуации поколения распознаются через символы «разрывов», кризисов и изменений, за которыми стоят не демографические генерации, а определенные группы и институциональные структуры.²¹

Тенденции, о которых уже говорилось выше, непосредственно связаны еще с одним аспектом современной культуры. Система ценностей общества потребления выводит на первый план определенный возрастной образ, некий идеальный симулякр, рассматривая и оценивая через него всю возрастную систему. Такой символической доминантой в современной возрастной структуре становится «молодость». Масс-медиа и реклама, мода и медицина, звезды шоу-бизнеса – молодые звезды – в кино, спорте, музыке, на подиуме, значительная часть услуг и предметов потребления презентуют потребителю образ «молодости», или как это определяет

Н. Постмен – образ «незрелости», ибо незрелость отвечает общей потребности чувствовать себя молодым.²² Маркетинговая идея «незрелости» соответствует глубинной идее потребления, моделируя ситуацию, при которой человеку необходима постоянная опека некой «метаинстанции», определяющей материальные и духовные атрибуты молодости. Наряду с понятием «незрелость», употребляют и такое определение, как «инфантилизм». В свое время Ортега-и-Гассет сравнивал новый тип человека XX в. с избалованным ребенком, а Й. Хейзинга писал о коллективном пуэрилизме взрослого мира.²³ Как свидетельствует С. Фриз, «молодые люди стали символом определенного вида общего удовольствия», так что массовая культура слилась с молодежной субкультурой.²⁴ Соответственно, и понятие «молодежная» постепенно раздвигает свои возрастные границы: политика массовой культуры способствует тому, что привычные понятия детства, юности, зрелости по отношению к тем, кто являются вольными или невольными «пользователями» этой культуры, теряют свою определенность.

Наблюдаемая трансформация возрастной системы беспрецедентна по своей масштабности и интенсивности изменений, ставшими возможными и необходимыми в условиях информационного общества. Одной из его определяющих черт М. Кастельс называет уничтожение «ритмичности, как биологической, так и социальной, связанной с понятием жизненного цикла».²⁵ Нарушение привычных моделей возрастной идентификации достигает своего апогея в виртуальном пространстве, где человек может произвольно выбирать себе возраст, и более того – его каждый раз менять. Характерно, что еще в восьмидесятых годах появилась работа М. Янг и Т. Шаллер «Жизнь после работы: Пришествие Безвозрастного общества». Ее авторы обвиняли существующую социальную систему в том, что возраст превратился в орудие угнетения, загоняющий людей в тесные рамки стереотипных ролей. Речь идет о тех возрастных категориях с наиболее низким общественным статусом – это пожилые люди и молодежь.²⁶ Постиндустриальное общество еще более усугубило это противоречие. Проблема состоит в том, что, несмотря на происходящие изменения, существующая социо-экономическая система ориентируется на прежнюю «классическую» социо-биологическую модель жизненного пути, и пока не созданы условия, способные гармонизировать возрастную систему и обеспечить жизнеспособность нового общества. В результате изменения демографической структуры и биологического ритма воспроизводства низкая рождаемость и процесс «старения общества» поставили вопрос о выживаемости нации. В демографии различают три вида возрастных структур. «Прогрессивную», где численность детей и молодежи намного превосходит численность стариков – для нее характерен быстрый рост населения; «стационарную», с неизменным естественным приростом и примерным равновесием младших и старших групп; «регрессивную», отличающуюся большой долей пожилых людей и суженным или убывающим ростом населения. Миграционные тенденции в эпоху глобализации на фоне внутренних демографических проблем перерастает в общемировую проблему межнациональных и межкультурных отношений. Причиной межнациональной вражды становится постепенное численное превосходство жителей «регрессивных» по своему демографическому типу разви-

тых стран иммигрантами из «прогрессивных» развивающихся стран, порождающее социальные и культурные проблемы.

Культурология в рамках возрастного символизма изучает не «реального», конкретного ребенка, взрослого или старика, а их стереотипизированные образцы в той или иной культуре. Таким образом, генетические и кросскультурные исследования представлений о возрасте и возрастном развитии непосредственно затрагивают сферу ментальности, причем не только изучаемой культурной традиции, но и самого исследователя. В этом состоит одна из проблем анализа ментального поля культуры – в возможности адекватной интерпретации ментифактов. Эта реконструкция всегда будет иметь сравнительный характер, независимо от того, признается ли себе в этом исследователь или нет: имея перед глазами современного человека, строй его мыслей и особенности поведения в качестве некой исходной модели, он выстраивает образ Другого. Эта же схема работает и в обратную сторону – модель Другого, в свою очередь, может служить отправной точкой для понимания себя самих. Тем более, если речь идет о таком совершенно обыденном и непосредственно «ощущаемом» каждым из нас предмете, как возраст.

Так, процесс глобализации открыл возможность и необходимость диалога по своему типу «разновременных» культур, но существующих ныне как «современных» (архаической, традиционной, индустриальной, постиндустриальной). Кризис персоналистской культуры и критика «западного» стиля жизни заставляет ее представителей обращаться к традициям Востока или собственной древности в поисках секрета здоровья и жизненной мудрости. В свою очередь процессы модернизации, затрагивающие традиционные общества по всей планете, приводят к тому, что последним, в свою очередь, приходится перестраиваться на «западный» лад. В этой ситуации споры о формах и моделях социализации и воспитания подрастающего поколения превращаются в одну из ключевых проблем современности, обуславливая интерес к этой теме именно в плане изучения своей и чужой ментальности.

Более того, через призму другой культуры обнаруживают параллели в культуре собственного прошлого, пытаются анализировать современные проблемы через возможные ее истоки в ментальности своей культуры. Опубликованная в 1960 году книга Ф. Арьеса «Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке» заложила основу исследованиям в области истории детства и способствовала взрыву интереса к данной теме. Как пишет сам автор, его тезис об отделении ребенка от жизни взрослых с эпохи Нового времени «был сразу использован социологами и психологами, в частности в Соединенных Штатах, где гуманитарные и социальные науки раньше, чем в других странах, обратились к проблеме молодежных кризисов. Эти кризисы наглядно демонстрировали сложность перехода молодежи во взрослое состояние, а то и отказ от взрослости. Как раз мои исследования давали основания думать, что это могло быть следствием длительной изоляции детей и молодых людей в семье и школе <...>. Так социологи, психологи и даже педиатры переориентировали мою книгу, увлекая меня вслед за ней».²⁷

В результате из всех возрастных этапов, пожалуй, именно детство оказалось наиболее спорным предметом обсуждения. То, как исследователи обращались к теме детства, служит наглядной иллю-

страцией всем тем сложностям и противоречиям, которые возникают на пути изучения ментального поля культуры в отношении возраста.

Во-первых, споры вызывает проблема оценки, с помощью которой автор выстраивает свое видение данной проблемы. Так, говоря о детстве, нельзя обойти тему, затрагивающую эмоциональную составляющую межчеловеческих отношений; говорить об этом беспристрастно, как оказалось, сложно. Полемика вокруг проблемы родительских чувств к детям, популярности физических наказаний и распространенности инфантицида для некоторых исследователей превращаются в аргументы, определяющие их вердикт определенной эпохе или культуре (к примеру, психогенная теория эволюции детства Л. де Моза). Авторы работ по истории детства вольно или невольно стремятся вывести определенную перспективу, построенную на собственных представлениях о том, что есть «хорошо» или «плохо» по отношению к ребенку. Соответственно, они характеризуют изменения в восприятии детства на протяжении истории либо как в большей степени регрессивно-отрицательные (например, Ф. Арьес, Ф. Дольто, Н. Постман), либо как прогрессивно-положительные (Э. А. Куруленко, Л. де Моз, К. Ручки).²⁸

Во-вторых, это вопрос о достоверности построенной картины. Так, историк-анналист Э. Леруа Лядьюри утверждал, что Ф. Арьес в своих выводах стал жертвой «литературного миража» высокой культуры.²⁹ Это касается и восприятия антропологом «чужой» культуры. Так, книга М. Мид «Взросление на Самоа» до сих пор считается классическим описанием культуры народов этих островов. Однако в восьмидесятом году появилась работа Д. Фримана, в которой доказывалось неверность оценки М. Мид психологии самоанцев и их моделей воспитания. Автор объяснял ошибки исследовательницы специфическим подбором информантов, а также субъективным подходом к изучаемой культуре.³⁰ С одной стороны, исследователь должен найти некие закономерности, касающейся ментальности, общей для всей изучаемой им культуры; с другой, ему необходимо учитывать то специфическое, что проявляется в художественных, научных, повседневных образах детства в пределах одной и той же эпохи, страны, общества, социальной группы, обосновывая и причины, вызывающие эту специфику. Возможно ли охватить эту проблему целиком?

Все поле ментальных смыслов и образов, касающихся представлений о детстве, задается кодом, который, используя термин М. Фуко, можно назвать дискурсом детства. В качестве «предпонимания» он должен структурировать все аспекты педагогического, юридического, исторического и других форм знаний о ребенке, а также формировать отношение взрослых к детям на уровне повседневного восприятия. «Предпонимания» в том смысле, что еще до всякого понимания того, какими характеристиками наполнено понятие «детство» необходимо иметь какое-то исходное опорное представление о том, что это такое, отталкиваясь от которого и выстраиваются все определения данного понятия. Вопрос состоит в следующем - что из всего многообразия этих определений публично декларируется культурой, а что умалчивается ею умышленно или по неведению, бессознательно. Как утверждает Т. Савицкая, «из почти безграничного набора хранящихся в памяти человечества обликов

детства культура отбирает по сути лишь суррогаты, соответствующие тому «месту» на пересечении смысловых осей культуры, в которое укладывается выбранный облик». ³¹ Разумеется, сделанный обществом выбор говорит о качестве понимания ею детства, но, тем не менее, присутствие подчас взаимоисключающих позиций (допустим, отмечаемая в современной европейской культуре политика детоцентризма и одновременно антинатализма в форме разрешения аборт) остается фактом. Характерно, что и трактовки детства в «век ребенка», каковым провозгласили XX столетие, время, когда о ребенке знают почти все и делают практически все возможное для удовлетворения его потребностей (как пишет Ф. Арьес, «наш мир просто помешан на физиологических, моральных и сексуальных проблемах детей» ³²) в рамках общей тенденции постмодернистских «разоблачений» (потому что проблемы ничуть не уменьшаются) подвергаются критике, заставляя исследователей говорить об «утопии», «мифологии» и «мифологемах» детства, пропастью между «реальностью» и «идеальностью» детства.

В том, что касается детства, отбор декларируемых и умалчиваемых «концептов» этого возрастного периода определяется педагогической потребностью. На первый план выводятся те трактовки, которые отвечают существующему идеалу ребенка (педагогическому идеалу). То, что не вписывается в схему, остается завуалированным. Так, в свое время руссоистко-романтическое представление о невинности-асексуальности ребенка и необходимости поэтому оберегать его от развращающего влияния взрослого мира превращается в формулу, которую приводит, например, С. Жижек в работе «Возвышенный объект идеологии». Она звучит примерно так: детской сексуальности не существует, именно поэтому надо отслеживать и пресекать всякие проявления детской сексуальности. Кроме того, наряду с тем «пластом» восприятия детства, который легитимируется и декларируется культурой, то есть выносится и закрепляется в некоем внешнем публичном пространстве, всегда существует внутренний «слой» – на уровне внутрисемейных связей, личных отношений притяжения или неприятия ребенка. Он может выходить за рамки пропагандируемой официальной позиции культуры по отношению к детству, то есть той позиции, которая с исторической или этнографической точки зрения признается как норма для рассматриваемой культуры. В качестве иллюстрации этой мысли можно привести пример некоторых выдающихся личностей, которые внесли огромный вклад в дело признания детства и понимания его самоценности и исключительности. Известно, что «Песталоцци был для своего сына никудышным отцом, что Руссо сдавал своих детей в приюты для подкидышей, что Фребель в обоих своих браках тщательно избегал появления собственных детей». ³³ Данный пример лишь раз показывает, с каким трудом преодолевается разница между реальностью и идеальностью в представлениях о ментальности.

А ведь, как правило, кажущееся совпадение идеального и реального толкает автора на утверждение об исторически обусловленной «неизменной изменчивости» основ ментальности. В отношении проблемы детства это проявилось следующим образом. Как указывает И. С. Кон, чрезмерная «историзация» возрастных категорий чревата опасностью релятивизма: «спор о том, когда и в связи с чем было «открыто» детство или «изобретена» юность, остается бесплод-

ным, пока мы не уточним: а) какое содержание мы вкладываем в эти понятия и б) как соотносится история понятия с историей обозначаемого им явления, то есть реальных поведенческих и социально-психологических структур». ³⁴ Для исследователей существует классическая схема изменений в отношении к детству и пониманию этого возраста: в традиционной культуре ребенок – это «маленький взрослый», в дальнейшем развитии персоналистской культуры – это ребенок как он есть, самоценное существо. Речь не идет об отрицании тех преобразований и нововведений в отношении детства, которые обусловили эту схему. Предмет, на который хочется обратить внимание, – это подтекст, скрытая истина, лежащие в основе всех тех преобразований, которые характеризуются как изменения. Проблему, о которой идет речь, признавал Ф. Аррес, говоря о критических замечаниях историков по поводу некоторых положений своей книги: «Фландрен упрекнул меня в чрезмерной, «навязчивой» озабоченности проблемой «начала», из-за которой я провозглашаю абсолютную новизну там, где есть, скорее, изменение характера. Упрек оправдан. Этого недостатка трудно избежать, когда используешь регрессивный анализ, коим я всегда пользовался в своих изысканиях. Он слишком наивно толкает к абсолютизации изменения, которое на деле, скорее, является перекодированием, чем абсолютным нововведением». ³⁵ Можно сказать, что «перекодирование» предстает как изменение, поскольку принимает некую явную форму, которая близка и понятна исследователю с его современной позиции. Таково преобразование школы, изменения костюма, игр, появление педагогических трактатов, отражение темы детства в изобразительном искусстве и т.п. А подтекст или скрытая истина коренится в неизменной на протяжении всей истории культуры позиции взрослых в отношении детства: в том, что ребенок всегда был и будет объектом педагогического проектирования или программирования – это закон культуры. И если ближе к нашему столетию ребенка провозглашают субъектом данного процесса, равным или превышающим по значимости тех, кто осуществляют над ним воспитательно-образовательные действия, то все равно сущность этого воздействия основана на необходимости подчинять воспитуемого внешним условиям его существования в определенном обществе и культуре.

Разумеется, нельзя отрицать и наличие определенных изменений или отличий. Другое дело – форма, в которой эти изменения подаются. Так, кажется справедливой позиция американского историка Д. Херлиха, выступавшего против употребления историками метафор «неведения» и «открытия» детства. Он считал, что «следовало бы воздержаться от утверждений о том, что существовали эпохи, когда общество якобы не было способно отличить его от взрослого состояния. Установки в отношении детства изменялись, но это выражалось в мере готовности общества «производить вложения» в воспитание и благополучие детей». ³⁶ Зафиксированные исследователями детства изменения (или отличия) являются следствием возникновения условий, которые способствовали необходимости вынести на первый план в культуре тех или иных определений детства, выделить особенности данного возраста в общественном сознании и сделать их предметом обсуждения. Степень и своеобразие психологических и экономических инвестиций в пользу ребенка зависят

от условий жизненного уклада и мировоззрения, которые, в свою очередь, формируются под влиянием определенного типа культуры. С одной стороны, они были обусловлены постепенным накоплением и усложнением социального и культурного опыта, а следовательно, и процессов инкультурации и социализации. С другой стороны, этим изменениям способствовала актуализация в истории культуры «ценности личности как конкретного индивида, имеющего право на свободный выбор ценностей и способов их воплощения в своей деятельности».³⁷ И, соответственно, возможности экспериментировать с будущим детей, которая становится предметом «творчества в настоящем» со стороны родителей и воспитателей. Оба эти пункта необходимо дополнить критериями экономического порядка. Они связаны с возможностями представителей сословия, класса, социального слоя нести в течение лет, которые отведены культурой на возраст детства, помимо «творческих», соответствующие этому возрасту материальные затраты.

¹ См.: Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. М., 1997. С. 588.

² Кон И. С. Возрастной символизм и образы детства // Социологическая психология. М., 1999. С. 425.

³ См.: Ионова Ю. В. Некоторые аспекты социализации детей и подростков в Корее (вторая половина XIX в.) // Этнография детства. Традиционные формы воспитания детей и подростков у народов Восточной и Юго-Восточной Азии. М., 1983. С. 84.

⁴ См.: Любимова Г. В. Время и возраст в традиционном мировосприятии крестьян-сибиряков // Время и календарь в традиционной культуре: Тезисы докладов Всероссийской научной конференции. СПб., 1999. С. 39.

⁵ Бочаров В. В. Антропология возраста. СПб., 2001. С. 81.

⁶ Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999. С. 92–117.

⁷ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999; Элиас Н. О процессе цивилизации. Т. 1, 2, М., 2001.

⁸ См.: Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург, 1999. С. 40–41.

⁹ Основы ювенологии: Опыт комплексного междисциплинарного исследования. СПб., 2002. С. 18.

¹⁰ См.: Смолькин А. Исторические формы отношения к старости // Отечественные записки. 2005. № 3. С. 24.

¹¹ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.

¹² См.: Россет Э. Продолжительность человеческой жизни. М., 1981. С. 184–207, 211.

¹³ См.: Карсаевская Т. Ю. Прогресс общества и проблемы целостного биосоциального развития современного человека. М., 1978. С. 245.

¹⁴ Гидденс Э. Социология. М., 1999. С. 89.

¹⁵ Тоффлер Э. Указ. соч. С. 359.

¹⁶ Кастельс М. Информационная эпоха. Экономика, общество, культура. М., 2000. С. 418.

¹⁷ Тоффлер Э. Указ. соч. С. 604.

¹⁸ Кастельс М. Указ. соч. С. 415.

¹⁹ См.: Левинсон А. Время и возраст // Отечественные записки. 2005. № 3. С. 16.

²⁰ Мид М. Культура и преемственность. Исследование конфликта между поколениями // Культура и мир детства. М., 1991. С. 361.

-
- ²¹ Левада Ю. А. Поколения и научное осмысление общества // Отцы и дети: Поколенческий анализ современной России. М., 2005. С. 40-41.
- ²² Postman N. Das Verschwinden der Kindheit. Frankfurt am Main, 2000. S. 161-162.
- ²³ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Избранные труды. М., 1997. С. 98.; Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня // Homo ludens. М., 1992. С. 231-232.
- ²⁴ Frith S. The Sociology of Youth. London, 1984. P. 61.
- ²⁵ Кастельс М. Указ. соч. С. 414.
- ²⁶ См.: Гидденс Э. Указ. соч. С. 564.
- ²⁷ Арьес Ф. Указ. соч. С. 11, 12.
- ²⁸ Дольто Ф. На стороне ребенка. СПб.; М., 1997; Моз Л. де. Эволюция детства // Психоистория. Ростов н/Д., 2000; Postman N. Op. cit.; Куруленко Э.А.; Rutschky K. Deutsche Kinder-Chronik. Wunsch- und Schreckensbilder aus vier Jahrhunderten. Köln, 2003.
- ²⁹ Леруа Лядьюри Э. Монтанью, окситанская деревня (1294-1324). Екатеринбург, 2001. С. 249.
- ³⁰ Цит. по: Лурье С. В. Психологическая антропология: история, современное состояние, перспективы. М., Екатеринбург, 2003. С. 35.
- ³¹ Савицкая Т. Ребенок в культуре XX века // Знание – сила. 1995. № 4. С. 110.
- ³² Арьес Ф. Указ. соч. С. 408.
- ³³ Rutschky K. Op. cit. S. XXXIII.
- ³⁴ Кон И. С. Указ. соч. С. 427.
- ³⁵ Арьес Ф. Указ. соч. С. 13.
- ³⁶ Херлихи Д. Средневековые дети // Культура и общество в Средние века: методология и методика зарубежных исследований. М., 1982. С. 259.
- ³⁷ См.: Казан М. С. Введение в историю мировой культуры: В 2 т. Т. 2. СПб., 2003. С. 64.

**Конструирование культурного мифа о «хорошей»
советской науке и «плохой» буржуазной
в эпоху позднего сталинизма**

Первые послевоенные годы в СССР, как известно, были наполнены не только пафосом восстановления разрушенного хозяйства. Это было время апогея сталинского культа, масштабных идеологических кампаний.

Большая победа над фашизмом, волею войны усилившиеся контакты с европейскими странами и США вызвали среди населения страны Советов, особенно среди интеллигенции, смутные надежды на либерализацию режима. И эти надежды в 1945-1946 гг. казались небезосновательными. Однако, опасаясь развития живой, неподдающейся контролю мысли, сталинское руководство сделало все, чтобы, выражаясь словами Константина Симонова, «пресечь в ней (интеллигенции – авт.) иллюзии, указать ей на место в обществе и напомнить, что задачи, поставленные перед ней, будут формулироваться так же ясно и определенно, как они формулировались и раньше, до войны...».¹

Борьба с инакомыслием под флагом утверждения советского патриотизма, против «тлетворного» влияния Запада в 1946-1953 гг. происходила в различных сферах: науке, образовании, художественной культуре. В послевоенном СССР, в связи с беспрецедентной заинтересованностью власти в пропаганде достижений отечественной науки, вопросы создания соответствующих официальному канону биографий ученых особенно актуализировались.

В рамках данной статьи показано, как биографии русских ученых использовались для формирования патриотизма в эпоху позднего сталинизма.

Следует отметить, что в военные годы советская наука, благодаря поддержке государства, не только сохранила, но и увеличила свой научный потенциал. Ослабление репрессий, диктата партийных чиновников и повышение авторитета профессионалов во всех сферах деятельности, усиление внутренней автономии и инициативы в научных коллективах, сотрудничество ученых и государственной власти, когда научной элите принадлежало решающее слово в определении стратегии научного поиска, были характерными чертами военного времени. В годы войны шел активный процесс восстановления международных научных связей, преодоления изоляции от западных коллег.

Показательно, что сразу после победы в разоренной и истощенной войной стране широко отмечалось 220-летие Академии наук СССР. В юбилейной сессии участвовали ученые девятнадцати стран. Мировой общественности были продемонстрированы достижения советской науки, отраженные в итоговых докладах. В. М. Молотов от имени государства говорил о перспективах международных научных связей.²

Более того, подвергавшиеся ранее репрессиям химики А. А. Баландин и П. А. Ребиндер, радиофизик А. И. Берг, филолог В. В. Виноградов, физики А. Д. Ландау, П. И. Лукирский, механик и гидродинамик А. И. Некрасов, историки В. И. Пичета и

С. Б. Веселовский, почвовед Б. Б. Польшин и др. в 1946 г. становятся академиками. Объявляется о новом повышении зарплаты научным работникам, особенно занимавшим административные должности. По мнению историка науки А. Б. Кожевникова, уровень заработной платы и личные привилегии подняли статус ученых на высоту, какой они не достигали ни раньше, ни позднее на протяжении всего советского периода.³

Особенно востребованными чувствовали себя те ученые, чьи изыскания непосредственно касались насущных государственных интересов. Начало ядерного века придавало науке беспрецедентное политическое значение.

Неотъемлемой частью государственной научной политики являлись пропаганда науки, поддержка историко-научных исследований, которые продолжались даже в трудные военные годы. В феврале 1945 года в Москве был организован Институт истории естествознания, ставший преемником существовавшего в Ленинграде с 1932 по 1938 годы Института истории науки и техники АН СССР (основная часть сотрудников института, во главе с его директором Н. И. Бухариным, была репрессирована).⁴ Под эгидой вновь образованного института проводились совещания по истории естествознания.

В 1947 г. было создано Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, позже переименованное в общество «Знание». Председателем правления Общества стал президент АН СССР С. И. Вавилов. Костяк общества в столице и регионах составляли ученые, которые, таким образом, еще шире вовлекались в пропаганду научных знаний и достижений социализма.

Большое значение придавалось празднованию юбилеев русских ученых (Н. Е. Жуковского, И. В. Мичурина, К. Э. Циолковского и др.), научных открытий (например, пятидесятилетия изобретения радио А. С. Поповым). Юбилеи становились событиями государственной важности. Издавались многотомные собрания сочинений русских ученых, создавались многочисленные художественные биографии, научно-популярные и игровые фильмы.⁵ Вместе с тем, несмотря на некоторую либерализацию, контакты между советскими и зарубежными учеными продолжали искусственно ограничиваться. Множество прошений советских ученых о зарубежных стажировках (за счет приглашающей стороны), получало резолюцию: «Это предложение целесообразно отклонить».⁶

Как известно, с 1946 г. после ряда постановлений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам в стране началась борьба с космополитизмом (антипатриотизмом, низкопоклонством перед иностранщиной). Стартом данной борьбы стали так называемые суды чести, создаваемые в соответствии с мартовским 1947 г. совместным Постановлением Совета министров СССР и ЦК ВКП(б). На суды чести возлагалось рассмотрение «антипатриотических, антигосударственных и антиобщественных поступков и действий».

Первым судом чести стал процесс профессоров Н. Г. Ключевой и Г. И. Роскина – знаменитое дело «КР». По мнению историка науки Н. А. Кременцова, дело «КР» обозначило серьезное изменение в государственной научной политике: концепция «двух наук», противостоящих друг другу, – «советской» и «западной» – была возрождена.⁷

В июле 1947 г. были закрыты академические журналы, издававшиеся на иностранных языках. В научных и научно-технических журналах перестали печататься даже резюме на английском языке.⁸

В ходе первой по времени «научной дискуссии» - обсуждения книги начальника управления агитации и пропаганды (Агитпропа) ЦК ВКП (б) Г. Ф. Александрова «История западноевропейской философии» - секретарь ЦК ВКП(б) А. А. Жданов фактически прямо обвинил Александрова в антипатриотизме и низкопоклонстве и адресовал этот упрек всем философам.

Официальная идеология в области науки строилась на основе постулата о том, что наука и культура Запада находятся «в состоянии маразма и разложения».⁹

Пропаганда славного прошлого и настоящего отечественной науки рассматривалась как важный компонент патриотического воспитания и образования советской молодежи, главным образом, студенчества. Отметим, что студенческая среда середины и второй половины 1940-х годов отличалась значительным своеобразием. Наряду со вчерашними школьниками в вузы пришли демобилизованные воины, прошедшие войну.

Студенческая молодежь, как необычайно восприимчивая ко всему новому и критически осмысливавшая происходящее часть общества, привлекала повышенное внимание различных идеологических и подчиненных им инстанций. Несмотря на то, что подавляющее большинство молодежи искренне гордилось своей Родиной и ее общественным строем, уже в 1945 г. на пленуме ЦК ВЛКСМ звучала тревога по поводу проникновения чуждого влияния в молодежные ряды. Носителями и потенциальными проводниками объективной информации о «загнивающем» Западе в студенческой среде могли быть фронтовики. Определенную угрозу представляли и те, кто пережил оккупацию.¹⁰

Средствами против инакомыслия в вузах, по мнению партийных руководителей, должны были стать, во-первых, жесткий идеологический контроль, во-вторых, борьба с «низкопоклонством» перед западной культурой путем пропаганды отечественных достижений, утверждения приоритета русских (советских) ученых, деятелей культуры и т.д. во всех сферах. В связи с постановлениями 1946 г. по вопросам литературы и искусства, крамольным считался интерес к тому, что не укладывалось в рамки социалистического реализма.

Первые послевоенные заседания ученых советов вузов, где обсуждались всесоюзные директивы, нацеливали преподавателей на необходимость «выкорчевывания всяких взглядов, принижающих русскую культуру и восхваляющих западную, искажающих историю великого русского народа, его значение в мировой истории, культуре и науке».¹¹ Сам лозунг возражений не вызывал; он был воспринят как акцент на патриотическое воспитание молодежи.

Преподаватели вузов в большинстве своем постепенно усвоили главное «правило игры» в условиях борьбы с «низкопоклонством»: пропагандировать исключительно отечественные достижения. Однако желание дать студентам объективную картину явлений и процессов притупляло «бдительность» педагогов, что немедленно становилось объектом «судов» и обвинительных заключений. Так,

например на заседаниях кафедры русской литературы Краснодарского пединститута коллеги осудили преподавателя В. Бовыкина, сказавшего на лекции, что стихи Н. Некрасова о Парижской коммуне были написаны под воздействием романа В. Гюго «Страшный год».¹² В том же вузе преподаватель З. Чеснюк подробно рассматривала американский опыт использования экскурсионного метода в преподавании истории. Обсуждая этот факт, ее коллеги приняли следующую резолюцию: «Совершенно не нужно и даже вредно ставить вопрос об опыте зарубежных стран».¹³ Профессор Н. Соколов на заседания совета Краснодарского института пищевой промышленности высоко оценил опыт американских вузов, заявив, что их «оборудование и оснащенность может служить образцом для нас», за что подвергся серьезной критике со стороны коллег.¹⁴

14 января 1948 г. вышел приказ Министра высшего образования СССР №63 «О преподавании истории науки и техники в вузах». Его текст предписывал «в целях воспитания всесторонне развитых советских специалистов, знающих историю отечественной науки и техники, беззаветно преданных Родине и способных вести борьбу против работорговли и низкопоклонства перед иностранной наукой и техникой» вводить курсы по истории техники и по истории отдельных наук. При их чтении необходимо было уделять особое внимание развитию советской науки и техники и показу приоритета отечественных новаторов в важнейших открытиях и изобретениях.¹⁵

В учебных заведениях Эстонской, Латвийской, Литовской и Молдавской ССР предполагалась организация силами ученых Москвы и Ленинграда циклов лекций по истории отечественной науки и техники. Планировались публикации учебников по общему курсу истории техники для вузов, библиографических справочников, классических работ отечественных ученых, создание соответствующих кабинетов в вузах. Директорам вузов вменялась в обязанность систематическая публикация в ученых записках, трудах и журналах учебных заведений научных работ по истории науки и техники.¹⁶

Курсы по истории отдельных наук вводились в ведущих университетах страны – МГУ и ЛГУ, курсы по истории техники – в Ленинградском политехническом, Московском горном им. Сталина, Московском авиационном им. Орджоникидзе, Ленинградском горном, Киевском политехническом, Львовском политехническом институтах, МВТУ им. Баумана, Ленинградской лесотехнической академии им. Кирова.¹⁷ Что касалось других вузов, то отсутствие специальных курсов не освобождало преподавателей от обращения к вопросам истории науки и техники.

Учитывая регулярные проверки конспектов лекций, посещения лекций и семинарских занятий комиссиями во главе с партийными руководителями и членами кафедр марксизма-ленинизма, а также повышенную политическую «чувствительность» некоторых студентов, каждый преподаватель вынужден был быть всегда «в боевой готовности». Следовало тщательно и постоянно контролировать планы, вопросники, списки литературы, тексты лекций на предмет идеологической корректности.

Имеющиеся в Государственном архиве Краснодарского края стенограммы лекций свидетельствуют о том, что преподаватели, готовя открытые лекции, четко следовали инструкциям об истории-

ко-научном компоненте. Боясь обвинений в низкопоклонстве, некоторые намеренно пропускали фамилии выдающихся зарубежных исследователей. Независимо от тематики, для удовлетворения требований «цензоров» преподавателями использовались «дежурные» аргументы и цитаты в пользу отечественной науки. Судя по документам, особой популярностью пользовались знаменитые строчки М. В. Ломоносова о российской земле, способной рождать «собственных Платонов и быстрых разумом Ньютон».

Чтение специальных курсов в вузах в целом стимулировало научно-исследовательскую деятельность в области истории отечественной науки и техники. В вузах, вошедших в «министерский» список, защищались соответствующие диссертации, издавались монографии, сборники документов, серии книг о выдающихся деятелях науки и техники. Однако «кампанейщина» во внедрении историко-научного компонента в учебный процесс, гипертрофированно идеологический подход к его содержанию способствовали формальному подходу большинства преподавателей к данному направлению.

Бинарная оппозиция «хорошая советская наука – плохая буржуазная наука» внедрялась в сознание не только студентов, но и всего населения с помощью средств массовой информации. Данный мотив обязательно присутствовал в книгах, журнальных, газетных очерках о русских ученых. На наш взгляд наиболее полное воплощение идея противостояния советской и буржуазной науки и превосходства первой нашла в рецензиях на новейшие историко-научные исследования, наиболее фундаментальным из которых был двухтомник «Люди русской науки. Очерки о выдающихся деятелях естествознания и техники» под редакцией И. В. Кузнецова с предисловием президента Академии наук СССР С. И. Вавилова.

Первая книга посвящена разделам «физико-математические науки, химические, геологические, географические, медико-биологические и сельскохозяйственные науки, техника, архитектура», вторая – медико-биологическим и сельскохозяйственным наукам.¹⁸ При непосредственном знакомстве с книгой бросается в глаза высококачественные бумага и обложка, безукоризненные иллюстрации (портреты), блестящий авторский состав.

Начавшиеся идеологические кампании актуализировали публикацию. К организации издания подключились государственные деятели «первого эшелона». К. Е. Ворошилов подчеркивал, что в книге приведены «многочисленные свидетельства того, что многие открытия и изобретения, носящие имена иностранцев, принадлежат русским ученым».¹⁹ Однако мнения экспертов были не столь однозначными.

Рецензировать книгу поручили Д. И. Чеснокову и А. А. Зворыкину, людям неслучайным в области историко-научных исследований и близким к сталинскому окружению. Д. И. Чесноков в период рецензирования завершал работу над собственной книгой «Мировоззрение Герцена» (опубликованной в 1948 г. и удостоенной Сталинской премии); позже – в конце 195 – начале 1953 г. он был членом Президиума ЦК ВКП(б), долгое время преподавал в МГУ, в 1965 г. издал до сих пор активно цитируемый учебник «Исторический материализм».²⁰

Зворыкин, судя по библиографическому списку его работ, был специалистом по истории техники. Он возглавлял секцию истории естествознания и техники в Обществе по распространению политических и научных знаний.²¹ По поручению Общества Зворыкин подготовил лекцию «О советском патриотизме в науке», переработанная стенограмма которой была опубликована в ноябре 1948 г. в журнале «Большевик». Статья стала в своем роде программной; она аккумулировала основные постулаты официальной политики, риторические нормы ее выражения.²² В связи с подготовкой второго издания Большой Советской Энциклопедии в 1949 г. Зворыкин был назначен заместителем ее главного редактора – С. И. Вавилова.

В рецензии Чеснокова постулировалось, что «книга имеет огромную ценность». Далее следовал перечень недостатков:

1. Подавляющее большинство очерков выдержано в духе «бесстрастного объективизма» и беспартийности. Лишь иногда проскальзывают сообщения об участии того или иного русского ученого в революционном движении (в очерках о Ляпунове, Сеченове, Мечникове, Тимирязеве), но и эти замечания делаются «вскользь». Читатель книги не вынесет убеждения, что расцвет русской науки в царской России XIX века был обусловлен, в конечном счете, размахом революционно-освободительной борьбы. Нет показа «органической связи» русской науки с демократическим движением.

2. Слабо показаны идейность русских ученых, мировоззренческое значение их открытий, их борьбы за научное материалистическое мировоззрение.

3. В библиографических справках обстоятельно сообщается, где у каких иностранных ученых учились или работали деятели русской науки,...перечисляется на какие языки переведены работы русских ученых и в какие академии и ученые общества за границей они избирались. Неудовлетворительно освещена борьба представителей русской науки против преклонения перед иностранщиной.

4. Совершенно неудовлетворительно показано значение Великой Октябрьской социалистической революции для развития русской науки. Показателен в этом отношении очерк об И.П. Павлове. Известно, что вершины своей творческой деятельности академик Павлов достиг в советский период. Его работы в области физиологии высшей нервной деятельности были успешно осуществлены благодаря вниманию и заботам советского правительства.

5. Книга нуждается в тщательном редактировании.²³

В отзыве второго рецензента – Зворыкина отмечалось, что недостатки книги во многом обусловлены ее написанием и редактированием полтора-два года назад: «Сейчас, после письма ЦК ВКП(б) в связи с делом Роскина-Клюевой, стали неизмеримо глубже понимать особенности развития науки и техники в России и СССР». Рецензент отмечал переоценку иностранного влияния на русских ученых, недостаточное внимание советскому периоду в истории отечественной науки (только 34 очерка из 127-ми в той или иной мере касались советского времени). Зворыкин полагал, что «в самом построении книги и материалах очерков надо показать, что дореволюционное время было предысторией отечественной науки и техники...»²⁴

Итак, рецензентами были высказаны серьезные, с точки зрения текущих идеологических проектов, замечания. Они сводились, в

основном, к недооценке роли революции и партийно-государственной политики в развитии отечественной науки и переоценке влияния западной науки на российских ученых. Вне всякого сомнения, что причины этих «недостатков» лежали в осознании российских учеными себя членами не только отечественного, но и международного научного сообщества. Они входили в зарубежные общества и академии, активно публиковали свои труды не только в российских, но и в зарубежных научных журналах, проводили по несколько лет в европейских научных центрах, обучаясь или стажуясь там, а, возвращаясь в Россию, не прерывали связи с зарубежными учителями и коллегами. Такая научная активность не соответствовала поставленной идеологической задаче. Кроме того, из исторической памяти должен был быть стерт тот факт, что далеко не все ученые участвовали в революционном движении или сочувствовали ему и лишь единицы из числа ученых поддерживали социал-демократов, что далеко не все приветствовали Октябрьскую революцию и успешно адаптировались к новому режиму. Репрессии советской власти против деятелей науки не упоминались по определению. Разумеется, невозможны были даже намеки на религиозность многих русских ученых. Таким образом, идеальный историко-научный текст должен был конструировать читательские представления об очевидности для ученых революционных преобразований в царской России, материалистическом мировоззрении ученых, о безболезненном вхождении лучших из них в социализм, несомненным и повсеместным приоритете отечественной науки.

Рассмотрев замечания Чеснокова и Зворыкина, отдел науки Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) «признал их совершенно правильными», о чем и доложил начальник отдела юный выпускник МГУ Ю. А. Жданов в секретариат своего отца А. А. Жданова²⁵. Тем не менее, А. А. Жданов разрешил издание книги «Люди русской науки» «под ответственность Академии наук».²⁶ Скорее всего, такое решение было обусловлено важностью и своевременностью книги, а также высоким авторитетом ее авторов, среди которых было много ведущих советских ученых, в том числе и президент АН СССР.

В итоге книга без каких-либо серьезных правок вышла в свет. Реакцией на отдельные замечания рецензентов отчасти можно считать лишь издательское предисловие и вступительную статью президента АН СССР С. И. Вавилова, в которых он отметил неполноту сборника, отсутствие в нем биографий деятелей общественных наук, наличие сведений главным образом о дореволюционных ученых. В издательском предисловии отмечалось, что добиться унификации изложения материала было трудно из-за большого числа авторов. Что касается творчества ныне здравствующих советских ученых, то отразить его было нереально «в пределах одной книги».²⁷

Во вступительной статье С. И. Вавилова «Советская наука на службе Родины» указывается, что важнейшей вехой в ее становлении является деятельность Петра I. Преемники Петра и, в целом, правящие классы дореволюционной России обвинялись «в лучшем случае в невнимательном, небрежном отношении» к вопросам науки, в «насаждении низкопоклонства перед иностранной наукой», незначительной материальной поддержке науки.²⁸ Отдельно рассматривалась «классовая особенность» русской науки: «В науку с

большой охотой шли главным образом “низы” – дети крестьян, мелких чиновников, всякого рода разночинцев. Господствующие классы – богатое дворянство и буржуазия – редко отпускали своих детей учиться. Вследствие этого естественного классового отбора среди русских ученых определенно ясно выраженная демократическая прослойка, с ее, правда, робкой и открытой, но все же несомненной и постоянной оппозицией классово-враждебному правительству».²⁹

В статье С. И. Вавилова представлено институциональное многообразие русской дореволюционной науки в виде университетской, академической науки, научных обществ, охарактеризованы важнейшие достижения русских ученых.

Отмечается, что «над русскими учеными постоянно тяготело сознание оторванности от родной почвы, вызванное всем общественным строем старой России». Революция, «разрушившая барьер между наукой и народом», была понята и оценена с точки зрения перспектив развития науки «основной массой ученых», которые «скоро приступили к работе в новых условиях»³⁰.

Примечательны несколько абзацев отведенных восхвалению мичуринского учения. О недавно прошедшей августовской сессии ВАСХНИЛ 1948 г., ставшей кульминацией разгрома отечественной генетики, упоминается, как о «примере борьбы советских ученых с реакционной идеологией».³¹ Разумеется, славилась великие ученые В. И. Ленин и И. В. Сталин.

Несмотря на использование традиционных для второй половины 1940-х гг. языковых клише и теоретических положений, очерк, в целом, существенно отличается от историко-научных «агиток», распространенных в то время. В нем нет открытых нападок на западную науку и ее отечественных адептов – космополитов³². Президент АН СССР – родной брат репрессированного генетика (а по терминологии 1948 г. «вейсманиста-морганиста»), «полпреда» советской науки за рубежом Н. И. Вавилова, – обошелся минимумом необходимых фраз.

Сами подготовленные биографические очерки соответствовали советской биографической традиции. Однако стремление к научности в изложении материала превалировало над стремлением сделать из ученых стихийных или сознательных революционеров (не напрасно рецензент Д.И. Чесноков обвинил авторов в бесстрастном объективизме и беспартийности).

В очерках представлены живые портреты ученых. Авторы включали в тексты сведения о родителях (правда, в ряде случаев дворянское происхождение не обозначалось, например, в очерке Б. В. Гнеденко о знаменитом математике П. А. Чебышеве), об основных вехах биографии и творчества, научных открытиях, манере общения с коллегами и учениками, чтении лекций, семье ученых.

В качестве подтверждения патриотизма русских ученых приводились примеры непринятия ими соблазнительных предложений зарубежных коллег: приглашений на работу (А. С. Попов), продажи коллекций (И. В. Мичурин) и т.д.

Авторы биографий не отрицали благотворного влияния зарубежных ученых, зарубежных стажировок на деятелей русской науки. В очерке П. Я. Полубариновой-Кочиной о С. В. Ковалевской отмечалось активное участие знаменитого немецкого математика К. Вейерштрасса в научном становлении и признании заслуг вы-

дающей русской женщины-математика. Особенно выделялся стокгольмский период жизни, на который приходится «расцвет научной и литературной деятельности Ковалевской»,³³ Временем «зрелости, общего признания и мировой славы» называет Г. К. Хрущев парижский период жизни И. И. Мечникова.³⁴

По причине создания очерков в относительно либеральный период, в тексте биографий не употреблялись такие эпитеты как «космополит», «низкопоклонство и раболепие перед западной наукой». В очерке Е. Я. Щеголева об А. С. Попове сообщается о посещении русским ученым Чикаго и знакомстве там с последними достижениями электротехники и физики (оказывается, последние достижения могли быть не только в России - А.Е.), в частности, с опытами Г. Герца.³⁵ А. А. Космодемьянский - автор очерка об «отце русской авиации» - упоминает о трехмесячном пребывании В. Е. Жуковского во Франции, его плодотворном общении с молодыми французскими математиками, об изучении опытов и формы профиля крыла планера немецкого инженера, одного из пионеров авиации О. Лилиенталя³⁶.

Традиционный рефрен - «мечтам ученого суждено было осуществиться только после Великой Октябрьской социалистической революции» - в очерках представлен, но не гипертрофирован. Фрагменты о революции предпочел опустить П. К. Анохин в очерке о И. П. Павлове. Приводится только диалог знаменитого физиолога с А. М. Горьким в связи с выдачей дополнительных пайков ученым в 1919 г.³⁷ В то время многие еще помнили И. П. Павлова как «преуспевающего диссидента»,³⁸ открыто критиковавшего большевиков.

В книге отсутствуют сюжеты, связанные с эмиграцией ученых сразу после революции и в 1920 - 1930 гг. В очерке К. А. Власова о недавно умершем академике В.И. Вернадском упоминается жена, «с которой ученый счастливо прожил 55 лет», но нет ни слова об их детях (в том числе о сыне - профессоре Г. В. Вернадском), живших в эмиграции.

Сразу после публикации книги появилась рецензия на нее в главном партийном журнале страны журнале «Большевик»³⁹. Автор рецензии выделил отдельные недостатки в изложении материала (схематизм, сухость, слабый показ исторической обстановки в отдельных очерках), излишнюю краткость очерков о корифеях российской науки, отсутствие биографий ряда деятелей науки. В целом же, издание было высоко оценено, о просчетах идеологического характера не упоминалось. Вероятно, критика академического издания энциклопедического характера (в отличие от отдельных монографий, которые критиковались почти в каждом номере «Большевика» за недооценку вклада отечественной науки в мировую науку) могла носить только «внутренний» характер и не выносилась на публичное обозрение. Характерна заключительная фраза автора рецензии: «Знание истории передовой русской науки помогает в борьбе против проявлений низкопоклонства перед буржуазной культурой, против буржуазного космополитизма».⁴⁰ Это вариация резюме опубликованной три месяца назад в этом же журнале статьи А. А. Звoryкина «О советском патриотизме в науке» и докладов, звучавших на январской 1949 г. сессии АН СССР, посвященной истории отечественной науки.

Полемика вокруг издания книги интересна, прежде всего, с позиций формирования в сталинском обществе канонических образов русских ученых и соответственно правил написания их биографий. Процесс этот вошел в активную стадию с середины 1930-х гг. Н. А. Кременцов отмечает, что появление официально утвержденных в каждой отрасли науки имен «отцов-основателей», учение которых признавалось высшим, неоспоримым авторитетом, было важной составляющей установления научной ортодоксии⁴¹. В условиях свертывания международных научных связей во второй половине 1930-х патриотизм русских ученых, их материалистическое мировоззрение, практическая польза их научных открытий поднимались на щит. Разумеется, претенденты на роль «отцов-основателей» подвергались тщательной политической «филтрации» (по принципу отношения к царской власти, марксизму, большевикам, эмиграции и пр.). Выбор был делом ответственным и непростым. Пожалуй, идеально соответствовал всем параметрам лишь К. А. Тимирязев, который и стал прототипом главного героя первого советского культового фильма об ученом «Депутат Балтики» (1936, режиссеры А. Г. Зархи, И. Е. Хейфиц).

Дискуссия о «Людях русской науки» с точки зрения идеологических канонов показала, что поиск «биографического идеала» ученых в рамках историко-научного нарратива было задачей практически невыполнимой. Возможности художественной литературы, а особенно драматургии и кино были значительно шире. Об этом речь пойдет в следующем сюжете.

¹ Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. М., 1990. С. 94.

² Сударинов А. М. Российские ученые и международное сотрудничество в 1925-1960 // Клио. 2005. № 1 (28). С. 176.

³ Кожевников А. Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947-1952 гг. // Вопросы истории естествознания и техники (далее - ВИЕТ). 1997. №4. С. 52.

⁴ Подробнее об этом см.: Дмитриев А. Н. Институт истории науки и техники в 1932-1936 гг. (ленинградский период) // ВИЕТ. 2002. № 1. С. 3-36.

⁵ Например, в честь столетия Н. Е. Жуковского были изданы/созданы его собрание сочинений в семи томах (М.:Л., 1948-1950), книга Е. В. Дружининой-Георгиевской «Человек летает: Биографическая повесть о жизни Н. Е. Жуковского» (Л., 1947), художественный фильм «Жуковский» (1950, реж. В. И. Пудовкин). В 1946 г. в издательстве «Детская литература» вышла книга «Рассказы о науке и ее творцах: Хрестоматия для всех» под общей редакцией академика А. Е. Ферсмана.

⁶ См., напр.: Российский государственный архив социально-политической истории (далее - РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 125. Д. 449, 545.

⁷ Кременцов Н. А. Советская наука и «холодная война» // Наука и кризисы: Историко-сравнительные очерки / Ред.-сост. Э. И. Колчинский. СПб., 2003. С. 842.

⁸ См.: Блох А. М. Советский Союз в интерьере Нобелевских премий. Факты. Документы. Размышления. Комментарии. М., 2005. С. 208.

⁹ См., напр.: На страже мирного труда // Театр. 1950. № 10. С. 8.

¹⁰ Воздействие оккупационного режима на молодежь было неоднозначным. Одни еще больше возненавидели фашизм, другие сочли критику Советской власти частично справедливой. Но были и такие, кто, сопоставив пропагандистские принципы СССР и Германии, пришел к выводу об определенном сходстве двух режимов.

¹¹ Данное постановление было принято на первом послевоенном заседании Ученого совета Краснодарского пединститута. (Государственный архив Краснодарского края (далее - ГАКК). Ф. Р 68. Оп. 2. Д. 8. Л. 4 об.).

¹² Там же. Д. 13. Л. 128.

¹³ Там же. Д. 38. Л. 14.

¹⁴ ГАКК. Ф. Р1329. Оп. 1. Д. 72. Л. 57 об.

¹⁵ Там же. Л. 16.

¹⁶ Там же. Л. 17.

¹⁷ Там же. Л. 18.

¹⁸ Нумерация страниц в первой и второй книгах – сплошная, оглавление и именной указатель – один на обе книги. Издание было подготовлено в 1946 г., а вышло в свет в 1948 г. тиражом 30 тыс. экземпляров. Цена двух томов составляла 55 рублей, что в то время соответствовало примерно одной десятой среднемесячной зарплаты по стране, или одной пятой среднестатистической студенческой стипендии.

¹⁹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 545. Л. 118.

²⁰ Как вспоминает краснодарский профессор Н. А. Тер-Геворкян, во второй половине 1950-х годов, учившаяся на философском факультете МГУ, Д. И. Чесноков был приятен в общении, справедлив в оценке знаний студентов, уравновешен; он хорошо знал и грамотно, доступно, без излишнего идеологического пафоса излагал предмет.

²¹ Наука и жизнь. 1948. № 4. С. 48.

²² Большевик. 1948. № 22. 30 ноября. С. 23-42. В конце статьи автор подвел своеобразный итог: «Не подлежит сомнению, что вопросы, связанные с установлением и доказательством научного приоритета нашей страны, являются сейчас важнейшими для дела воспитания советского патриотизма и самым тесным образом связаны с той борьбой, которая идет между миром социализма и миром капитализма» (С. 41).

²³ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 545. Л. 121-122.

²⁴ Там же. Л. 124-126.

²⁵ Там же. Л. 128.

²⁶ Об этом сообщено в письме С. Г. Суворова секретарю ЦК и заведующему Агитпропом ЦК ВКП(б) М.А. Суслову от 3 октября 1947 г. (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 545. Л. 127.). Книга была подписана в печать уже после смерти А.А. Жданова и отпечатана в 1-й образцовой типографии, носящей имя А.А. Жданова. На обложке книги было указано: «Книга “Люди русской науки” рассмотрена и одобрена Академией наук СССР».

²⁷ От издательства // Люди русской науки (далее - ЛРН). Кн. 1. С. 13-14.

²⁸ Вавилов С.И. Советская наука на службе Родины // ЛРН. Кн. 1. С. 24, 28.

²⁹ Там же. С. 25.

³⁰ Там же. С. 32, 34.

³¹ Там же. С. 57.

³² Сам президент АН СССР С.И. Вавилов, как правило, читал книги (и научные, и художественные) на немецком и французском языках, а из русских изданий предпочитал дореволюционные. Об этом свидетельствуют создаваемые им в конце каждого месяца списки прочитанных книг. (Вавилов С.И. «Мысль об эволюции мира - единственное абсолютное, за что еще можно держаться сознанием» (дневники 1939-1951 гг.) / Публ. В. М. Орел, Ю. И. Кривоносов // ВИЕТ. 2004. № 2. С. 47-50).

³³ Полубаринова-Кочина П. Я. Софья Васильевна Ковалевская // ЛРН. Кн. 1. С. 169.

³⁴ Хрущев Г. К. Илья Ильич Мечников // ЛРН. Кн. 2. С. 728.

³⁵ Шеголев Е. Я. Александр Степанович Попов // ЛРН. Кн.1. С. 195.

-
- ³⁶ Космодемьянский А. А. Николай Егорович Жуковский // ЛРН. Кн.1. С. 158.
- ³⁷ Как известно, именно А. М. Горький был инициатором создания комиссии по улучшению быта ученых в конце 1919 г.
- ³⁸ Так назвал И.П. Павлова историк науки Д. Тодес. (*Тодес Д.* Павлов и большевики // ВИЕТ. 1998. № 3. С. 26-59).
- ³⁹ См.: Поляков И. Книга о выдающихся деятелях российской науки // Большевик. 1949. № 4. 28 февр. С. 64-73.
- ⁴⁰ Там же. С. 73.
- ⁴¹ *Krementsov N.* Stalinist Science. Princeton, 1997. P. 50-51.

«Главный Другой» советской культуры 70-х: специфика функционирования образа

На протяжении не одного столетия Запад является (если воспользоваться выражением П. Серио) «главным другим» русской культуры. Часто отмечается значение Запада «как обобщенного представления «анти-мы», чужого или враждебного России. Россия, в свою очередь, конструируется как антитеза Западу».¹ Обязательным элементом построения идентичности того или иного сообщества является противопоставление ценностям, порядку и образу жизни «чужих». «Чужой», или «другой» служит условием артикуляции собственных позитивных значений – в этом заключается его универсальная культурная функция. В свою очередь, одна из культурных функций идеологии состоит том, чтобы производить подходящие для этой цели образы, фигуры «чужих». В современных обществах идеология является основной системой производства готовых для употребления внутри культуры и способствующих ее самоидентификации образов «чужого». В данной статье будут рассмотрены особенности существования и восприятия созданного пропагандой образа Запада в советской культуре 70-х.

Для самоопределения советской культуры фигура «чужого» имеет специфическую значимость. Так, по мнению Л. Гудкова, «враги» являются одним из ключевых факторов формирования советской идентичности».² Идеологию в тоталитарных обществах (каковым было советское в относительно недавнем для эпохи 70-х прошлом) отличает конструирование реальности в категориях «войны». Фигура «врага» является необходимым условием для поддержания общества в режиме мобилизации, в котором только и может существовать тоталитарная власть (об этом писала, в частности, Х. Арендт³). В тоталитарной пропаганде значения «строительства нового общества» и «фронта» составляют единый смысловой комплекс. В дискурсе пропаганды эпохи зрелого социализма оба эти значения ослабевают – как ослабевает и мобилизующий потенциал официальной идеологии.

Как отмечает исследователь советского «новояза» Д. Вайсс, в устойчивый период происходит существенное смягчение риторики врага – по сравнению с хрущевскими и сталинскими временами. В частности, он обращает внимание на то, что из дискурса о враге исчезают ярко эмоционально окрашенные, бранные выражения, такие как *выродки, гады, брехуны, буржуазная нечисть, отребье*⁴. Тенденция позднесоветского официального языка к дезэмоционализации образа врага также проявилась в исчезновении определенных типов высказываний, например, заклинаний или проклятий, типа «Долой!». Об этом говорит Ю. Левин: «позднесоветские лозунги только прославляют и утверждают, но не отрицают и не проклинают»⁵. «Враги» не только теряют черты отвратительности и яркую негативную эмоциональную окраску, но и становятся более непредставимыми. Например, в материалах XXII съезда целые страницы посвящены красочному и подробному описанию враждебного мира. Это «..мир попрания человеческого достоинства и национальной чести, мир мракобесия и политической реакции, мир милитарист-

ского разгула и кровавых расправ над трудящимися».⁶ К XXV съезду объем речей о «враге» существенно уменьшается, ограничиваясь общими и эмоционально-нейтральными постулатами о том, что *общий кризис капитализма продолжает углубляться*.⁷ Риторика мира практически вытесняет риторику войны, а самовосхваления намного более объемны и эмоциональны, чем обвинения врагов.

Однако, культурная функция фигуры «чужого» продолжает активно эксплуатироваться в дискурсе пропаганды (вопрос в том, насколько успешно, будет рассмотрен ниже). Например, доказательства *«преимущества мировой социалистической системы над капитализмом»* невозможны без указания на то, что *«сегодня мировая капиталистическая система находится перед лицом беспрецедентного экономического кризиса»*⁸ и без перечисления «болезней» (безработица, инфляция, промышленный спад) этой системы. Присутствие «другого» в дискурсе идеологии обязательно: «будучи по природе полемичным (так как в нем выражается конфликт с иными ценностными установками), он должен включать в себя голос оппонента или указание на него».⁹ Поэтому, несмотря на отмеченную тенденцию к уменьшению «калибра» врага, демонстрация «наших» достоинств и достижений неизменно подкрепляется показом «их» пороков и неудач. Разоблачению «американского образа жизни» в дискурсе СМИ отведено (наряду с критикой «отдельных недостатков», порицанием внутренних врагов и перечислениями успехов) определенное место, незначительно изменяющееся по количеству занимаемых полос, страниц или минут радио(теле) эфира в зависимости от текущих внутри- или внешнеполитических событий. Следует отметить, что тенденция к деэмоционализации образа врага, обнаруженная в политическом тексте, на визуальных жанрах пропаганды (политическая карикатура и плакат) не сказалась никак. На карикатурах в «Крокодиле» и «Правде» враг традиционно лицемерен, подл, отвратителен и жалок, а в номерах журнала «Агитатор» 70-х годов встречаются репродукции плакатов, выдержанных в столь же драматических, угрожающих и воинственных тонах (с подписями «Нет ядерному безумию!» или «Смести с лица земли!»), как и плакаты военного времени.

Образ «враждебного чужого» существует, во-первых, в пропаганде, а, во-вторых, как результат этой пропаганды, – в общественном сознании. Если реконструировать первый (проанализировав соответствующий сегмент официального дискурса) не составляет особого труда, то делать какие-либо выводы о том, как отражаются пропагандистские образы в общественном сознании, чрезвычайно сложно. Но, несмотря на потенциальную сомнительность такого рода выводов, рискнем предположить, что ироническое или скептическое отношение к официальному дискурсу о «враге» было явлением довольно массовым. Это предположение основывается на следующей логике.

Образы врага производились языком официальной идеологии и, надо полагать, были подвержены тем же процессам десемантизации, что и весь он в целом. К примеру, по отношению к «врагам» (как к внешним, так и внутренним) в официальных текстах практикуется *непримиримость* и *бдительность*, им дается *решительный* (или *достойный*) *отпор* и с ними ведется *принципиальная, непримиримая борьба*. Но все эти выделенные курсивом слова и

словосочетания к эпохе «зрелого социализма» (как свидетельствуют исследования М. Кронгауза, Б. Грушина, А. Юрчака) перестали означать что-либо, помимо принадлежности к дискурсу идеологии, превратились в привычные штампы. То же самое, вероятно, происходило и с образом «врага». Неправдоподобности этого образа должна была способствовать его предельная статичность. О близком конце капиталистической системы (*занивании, глубоком кризисе*) в дискурсе пропаганды говорилось, начиная с конца 50-х до начала «перестройки». Набор приписываемых Америке черт практически не менялся на протяжении всего периода «холодной войны»: безработица, нищета, расизм, инфляция, промышленный спад (во второй половине 70-х к этому списку прибавляется контробвинение в нарушении прав человека). Причем об этих пороках «главного чужого» говорилось буквально каждый день, по крайней мере, в каждом номере ежедневных многотиражных газет, таких, как «Правда», «Комсомольская правда», «Труд». Визуальному образу «капиталиста» также свойственна крайняя статичность: его обязательные атрибуты – цилиндр, сигара, темные очки (или монокль), жилет – не меняются, начиная политических карикатур 20-х годов. Черты его морального облика – хищность, коварство, лицемерие, жажда наживы и войны – также становятся своего рода клише¹⁰.

На примере образа врага видно, что «для советского официального дискурса, адресованного массам, характерно нарушение одного из важнейших требований коммуникации – информационной новизны. Сообщение очевидных для адресата вещей является отступлением от принятых максим общения. Отсутствие в высказывании новой информации о референте создает отрицательный коммуникативный эффект *псевдореференциальности*».¹¹ Эффект псевдореференциальности делал невозможным восприятие официальной информации о «чужом» как истинной; модусами отношения к ней должны в таком случае стать отрицание или ирония. Некоторые тексты, появившиеся в эпоху 70-х, подтверждают это предположение. Следующий пассаж из поэмы Вен. Ерофеева представляет собой ироническую компиляцию официальных штампов о «мире капитала»: «Можно себе представить, какие глаза там. Где все продается и все покупается: глубоко спрятанные, притаившиеся, хищные и перепуганные глаза. Девальвация, безработица, пауперизм... Смотрят исподлобья, с неутраченной заботой и мукой – вот какие глаза в мире чистогана...»¹²

Если текст (в данном случае, пропагандистский текст о «враге») вызывает ощущение «дефицита референта» (А. Воровжитова), возможны как минимум две стратегии отношения к нему: в первом случае относиться к нему как к лживому, во втором – как к набору пустых знаков. Рассмотрев блок анекдотов на тему Америки (Запада), мы пришли к выводу, что в отношении «образа врага» анекдот находится где-то между двумя стратегиями: с одной стороны, он оперирует штампами о «враге» как пустыми знаками; с другой, полученный в результате буквализации пропагандистского клише результат оказывается по смыслу прямым его отрицанием – и в этом смысле анекдот исходит из лживости официального слова о враге. « - Что значит «капитализм находится на краю пропасти»? – Это значит, они оттуда смотрят, как мы копошимся на дне». В анекдоте Запад оказывается неким негативным отражением образа, сконст-

руированного советской пропагандой (сам СССР, впрочем, тоже). Если пропаганда утверждает, что запад «загнивает» и бедствует, что трудящиеся там страдают от эксплуатации, нищеты и политической несвободы, то анекдот говорит о западе как о вожделенном месте изобилия и свобод. Например: «— *Почему советское солнце с утра такое радостное? – потому что оно знает, что к вечеру будет на западе*». Или: «*Иностранец спрашивает: а что это за очередь? – Ботинки выбросили. – Какие, вот эти? У нас такие тоже выбрасывают*».

Для иллюстрации механизма возникновения такой анти-идеологии в представлении о «чужом» нам кажется уместным обратиться к одному эссе из «Мифологий» Р. Барта под названием «Круиз на Батории», посвященному заметкам о поездке в СССР, опубликованным в «Фигаро» (в правой и, соответственно, антисоветски настроенной газете). Цель этих заметок – та же, что и цель советских фельетонов в рубрике «их нравы»: помочь публике «усвоить» чужое (усвоить, разумеется, с совершенно определенных идеологических позиций). «Поскольку теперь для буржуазии устраивают туристические поездки в Советскую Россию, французская большая пресса принялась вырабатывать особые мифы, помогающие как-то переварить коммунистическую действительность».¹³ Неоднозначность «Круиза на Батории» заключается в том, что автор этого эссе идеологически ангажирован в той же мере, в коей и журналисты из «Фигаро», но его позиция исходит из отрицания официальной. Сюжет о «неописуемой» признательности русской девушки-экскурсовода к врачу из Пасси, подарившему ей нейлоновые чулки, явно кажется Барту сомнительным, ибо для читателей «Фигаро» он должен обозначить «экономическую отсталость коммунистического режима».¹⁴ Тогда как любому, кто на опыте или в теории знаком с особенностями советской экономики, сюжет с чулками покажется самым что ни на есть правдоподобным. Сарказм Барта в данном случае вызван не только самодовольным тоном заметок и ловким подбором представляемых читателям фактов, но и тем, что его собственная идеологическая позиция не приемлет мысли о *реальности* экономических проблем советского режима. Барт, кажется, склонен экономическую отсталость СССР считать мифом, созданным буржуазными идеологами, стремящимися раскрыть перед читателями «Фигаро» «несовершенство советского режима и идеальное блаженство Запада».¹⁵

Подобным же образом многие читатели советской прессы склонны были считать бедность, безработицу и политические репрессии ложью пропаганды. В одном из интервью Барт говорит, что во времена написания «Мифологий» его сильно раздражал язык большой прессы, раздражал и интересовал одновременно. Возможно, такого же рода «раздражение» испытывали читатели советской прессы (условные авторы и рассказчики анекдотов) по отношению к ее языку; раздражение побуждало уличить этот язык во лжи, «вскрыть идеологический обман»¹⁶ (и предположить, что правдой является прямо противоположное). В результате отношения к официальному языку с позиций его лживости, знаки поменялись, но структура представлений о «чужом» – принципиальной противоположности «нашего» и «их» мира – осталась прежней. «Землей обетованной» в представлениях скептически настроенной интеллигенции

(а затем и «широких масс») становится Америка. П. Вайль и А. Генис, эмигрировавшие в США в конце 70-х, вспоминают об этом так: «Если у нас плохо, то где же хорошо? Там. Мысль о неизбежности географической точки, где все хорошо, казалась очевидной»¹⁷. Во время популярности антикоммунистической идеологии в конце 80-х-начале 90-х описанные настроения вылились в волну массового (и недолгого) преклонения перед Америкой.

Довольно очевидно, что идеологема «западного рая» является производной от того «образа врага», который распространялся пропагандой. Дискредитация одного мифа о «чужом» порождает другой миф, ответный. Испытывая «дефицит референта» и «раздражение от текста» в процессе потребления официальной информации, ее адресаты попадали по власти другой идеологии, настроенной на отрицании безнадежно скомпрометированной официальной. В какой-то мере этот замкнутый круг порождения одним мифом другого объясняется тем, что большинство советских людей не имело возможности получить опыт непосредственного видения «чужого», увидеть, к примеру, Америку, своими глазами. Это, конечно, составляло некоторую специфику функционирования образа «чужого» в советской культуре, но не было ее принципиальным отличием, поскольку подавляющее большинство носителей любой культуры довольствуется в своих представлениях о «других» общими местами национальной мифологии и политической идеологии; возможность увидеть ту или иную страну «своими глазами» этого не меняет. Скорее, следует признать, что отношения человека с идеологическими конструктами (в том числе, с образом «врага») подчиняются закону, сформулированному еще в начале XIX в. В. Гумбольдтом: «Человек... живет с предметами так, как их преподносит ему язык... Каждый язык описывает вокруг народа, которому он принадлежит, круг, откуда человеку дано выйти лишь постольку, поскольку он тут же вступает в круг другого языка»¹⁸. «Язык» в данном высказывании можно заменить «идеологией». Основание для такой замены нам дает утверждение того же Гумбольдта (а за ним следуют Потенция, и Бахтин, и Барт, и Бенвенист, и многие другие), что «разные языки – это отнюдь не различные обозначения одной и той же вещи, а различные видения ее»¹⁹, то есть, различные идеологии. Попытки «вскрыть идеологический обман» официального языка в описании «чужого» сопровождаются отрицанием навязанного образа во всей его обобщенности, а значит, вводят отрицающего субъекта «в круг другой идеологии», анти-идеологии.

Итак, идеологические конструкции «внешнего чужого» в рассматриваемой нами культуре являлись частью (продуктом) официального дискурса – предельно штампованного, десемантизированного, вызывавшего в своих адресатах ощущение «дефицита референта». Образ «внешнего чужого» не стал исключением: он воспринимался по большей мере как идеологический обман, что приводило, как свидетельствует блок анекдотов на тему Запада, к появлению образа-антипода официальному. Продолжал ли в такой ситуации «чужой» выполнять свою универсальную культурную функцию – служить условием самоопределения культуры? Позитивному самоопределению образ-антипод способствовать вряд ли мог, но в самоопределении как таковом продолжал играть роль тради-

ционную и существенную: смена знаков не меняет структуры представлений, в котором «свое» определяется через «чужое».

¹ Гудков Л. Идеологема врага: враги как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага. М., 2005. С. 23.

² Там же. С. 43.

³ Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М., 1996.

⁴ Вайсс Д. «Новояз» как историческое явление // Соцреалистический канон. СПб., 2000.

⁵ Левин Ю. Семиотика советского лозунга / Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 555.

⁶ Материалы XXII съезда КПСС. М., 1961. С. 358.

⁷ Материалы XXV съезда КПСС. М., 1976. С. 27.

⁸ Правда. 1975 г. 7 апр.

⁹ См.: Лассан Э. Дискурс власти и инакомыслия в СССР: Когнитивно-риторический анализ. Вильнюс, 1995. С. 27.

¹⁰ Это общие черты, которыми наделяется «образ врага» в различных обществах и культурах. Мы убеждены в том, что с образ «империи зла» в американской политической пропаганде был настолько же мифологизированным и схематичным, обладал столь же статичным набором черт, как и образ Америки – в советской.

¹¹ См.: Ворожбитова А.А. Официальный советский язык периода Великой отечественной войны // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 2. Воронеж, 2000. С. 38.

¹² Ерофеев В. Москва - Петушки. М., 2002. С. 27.

¹³ Барт Р. Мифологии. М., 2008. С. 199.

¹⁴ Там же. С. 201.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Это желание побудило Барта написать «Мифологии», об этом он говорит в предисловии к первому изданию (Барт Р. Мифологии. М., 2008. С. 71).

¹⁷ Вайль П., Генис А. Потерянный рай // Собр.соч.: В 2 т. Т. 2. Екатеринбург, 2004. С. 92.

¹⁸ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 80.

¹⁹ Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 349.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Архимандрит Никон (Лысенко)

Православная культура как ответ на вызов современной цивилизации

Существует множество определений понятия «культура». Наиболее приемлемое из них – культура есть «возделывание внутренней жизни человека, его души, которое в итоге представляет совокупность того, чего достигли интеллект, мировоззрение, этические понятия, эстетические вкусы общества и личности. Иначе говоря, это развитие, обогащение, совершенствование нематериальной жизни.

Можно сказать еще так: «культура есть реализация религии». Это определение, краткое и меткое, представляется подходящим для того, чтобы стать отправной точкой для рассмотрения вопроса о том, как Христианство, в православном его исповедании, может реализовываться в культуре в условиях постхристианской цивилизации. В течение долгого времени границы исповедания христианства совпадали с границами Европы и эта ситуация является очень важной для истории культуры по тому, что Средневековье, Ренессанс и начало Нового времени это вершинная пора развития европейской культуры.¹

Христианская идентичность, в отличие от иудейской и мусульманской, не может в окончательной инстанции определяться происхождением и исполнением обрядов. Это *исповедание Христа и жизнь в соответствии с этим исповеданием*. Поэтому христианство не могло не пронизывать своей духовной энергией не только все сферы культурного творчества, но и бытовую периферию.

«Христианская идентичность культуры средневековой Западной Европы реализовала себя в идее единства небесной жизни Церкви и жизни земной, для которой она является источником сил. Она, опускаясь в низы общества, культура становилась для них традицией. Но низы творчески ее осваивали, сливали со своими традициями и создавали новые формы» – писал А. П. Карсавин, которому принадлежат чрезвычайно интересные работы о культуре и религиозности средневековой Европы.²

Образ христианской идентичности русской культуры художественно ярко выразил устами героя своего романа А. И. Солженицын: «Русь не просто приняла христианство – она полюбила его сердцем, она расположилась к нему душой, она излегла к нему всем лучшим своим. Она приняла его в название жителей, в пословицы и приметы, в строй мышления, в обязательный угол избы, его символ взяла себе во всеобщую охрану, его поименными святыми заменила всякий другой счетный календарь, весь план своей трудовой жизни, его храмам отдала лучшие места своих окружий, его службам – свои предрастветья, его постам – свою выдержку, его праздникам – свой досуг, его странникам – свой кров и хлебушек».³

Новизна Нового времени, собственно, и состоит в том, что христианская культура Европы в означенную, и последовавшую за ней Новейшую историческую эпоху, оказалась разрушенной. (Причем разрушенной изнутри, в отличие от христианской культуры Византии). Нельзя, правда, утверждать, что она совершенно уничтожена.

Что она рухнула так же, как античная культура, ушедшая в небытие вместе с ее носителями, эллинами и римлянами. Некоторые культурологи полагают, что великое наследие христианской культуры Европы может и через тысячу лет взбудоражить умы и чувства, но уже совсем других, не европейских народов.⁴ Что разрушило традиционную христианскую культуру Европы, а затем, – после Петровской вестернизации и катастрофы XX в. – и России? По-практически, общему мнению – секулярный гуманизм.

Преосвященный Иларион (Алфеев), епископ Венский и Австрийский считает, что «корни современного секулярного гуманизма следует искать в антропологическом учении философов эпохи Просвещения, которые первыми<...>бросили открытый вызов христианской антропологии <...>отвергнув христианское учение о греховной поврежденности природы человека и усвоили<...> утопичный взгляд на возможности человеческого разума».⁵

Автор исследований по русской и европейской философии и современной культурной жизни, Р. А. Гальцева видит причину в том, что «Средние века все же не были триумфом христианства, религии Богочеловечества <...> к этому этапу христианской истории Запада (позднему Средневековью – А.Н.) можно приложить дефиницию, адресованную философом В. С. Соловьевым деспотическому Востоку, увидев тут доминанту «бесчеловечного Бога», в смысле – Бога без человека. Церковь возвещала о богосыновстве человека, но греховность последнего больше, чем его царский сан учитывалась ею в реальных отношениях с пастырь <...> и на смену самодовлеющему Богу пришел самодовлеющий человек».⁶

Иными словами – грешник устал внимать призывам к покаянию и провозгласил грех нормой жизни и ее «объективным» законом. Приверженность последнему, равно как и иррациональная ненависть к «вере в бога, который слышит молитвы и заботится о людях», к стати вполне откровенно высказана в так называемых «Гуманистических манифестах» – 1933, 1973 и 2000 годов, подписанных множеством деятелей науки и культуры и нобелевских лауреатов.⁷

Заметим со своей стороны, что умственная эмансипация от христианского мирозерцания привела уже к концу XIX в. к тому, что начав с апологии свободы от Закона и Завета Бога Живого, европейская философская, а затем и широкая общественная мысль пришла к убеждению в абсолютной обусловленности жизни человека и человечества безличной и бездушной силой. Одни *верят*, что это законы социума (социология, начиная с О. Конта), другие, что это законы производственных и финансовых отношений (начиная с марксизма и заканчивая монетаризмом), иные – в тотальную власть психосексуальных комплексов (начиная с Фрейда).

В катастрофической истории XX в. изживает себя и эта вера, сменяясь уже не утраждающим себя обоснованиями тотальным неверием в свободу человеческого выбора, сознательность мотивов человеческого поведения и доступность для человека разумных доводов и верой во всемогущие манипуляционные технологии. В научно-образных построениях это ныне выражает престижная «наука» политология.

Вслед за переворотом в ментальности происходит переворот в чувственности европейского человека. Основой его мироотношения

становится самодовлеющее потребление и удовлетворение примитивных инстинктов. Вполне резонно известный философ экзистенциалист Г. Хайдеггер, еще в середине XX века, заявил о «безрелигиозности» как главным признаке современной культуры. Бог, не свергнутый воинствующим атеизмом, свертается потерей к Нему интереса в постмодернистской идеологии абсолютной относительности. «Если представить себе некий высший, а точнее inferнальный план богоборчества, то насаждение религиозного равнодушия можно расценить как удачную смену стратегии». ⁸

Какие варианты ответа на вызов постхристианской цивилизации могут быть приемлемы для Христианства, утратившего твердую земную почву в современной организации общества? Как пишет упомянутый уже нами Преосвященный Иларион, существует несколько вариантов религиозного ответа на вызов тоталитарного либерализма и воинствующего секуляризма. Оставляя в стороне наиболее радикальный, который дается исламским фундаментализмом, просто объявившим джихад пострелигиозной цивилизации, т.к. прецедентов подобного ответа со стороны христиан пока нет, рассмотрим два других варианта. Один из них – попытка приспособить религию, включая догму и мораль, к современным либеральным стандартам. Другой – «попытка вступить с секуляризмом в мирный, неагрессивный, хотя и заведомо неравный диалог с целью достижения баланса между либерально-демократической моделью западного общественного устройства и религиозным жизненным укладом». ⁹ Последний представляется Владыке Илариону наиболее приемлемым.

Заметим, однако, что диалог немыслим без того, чтобы кроме двух участников не было еще и некоторой третьей стороны, которая где-то сводит этих участников воедино. То есть некоторой истины, с которой должна согласиться и та, и другая сторона. Если таковой истины нет, а если есть желание только приукрасить свою позицию, то никакого диалога не происходит, и диалог оказывается лишь субститутом ложного миротворческого процесса, который, скорее, уводит от решения вопроса.

Более сильный своей внутренней цельностью ответ предлагает Гальцева: «Что касается церкви, то, восточная и западная, она имеет новых подвижников и благовоспитателей, практиков, теоретиков и публицистов: идет работа по спасению душ и жизней<...>, обличения ересей, сектантства и даже иноверия. Но все христианское воинство испытывает какую-то странную анемичность перед лицом утверждающегося «беззакония» («по причине умножения» которого «охладеет любовь») и торжества нового умонастроения <...> Пока что только ведется разрозненная борьба со следствиями при невнимании к их истокам <...> Главная задача христианства сегодня – это самосознание перед лицом модернистской цивилизации <...> Только размежевавшись с «духом времени» христианство сохранит себя в мире и поможет ему». ¹⁰

Исходя из заявленной нами в начале отправной точки, нам представляется, что концепции, как Владыки Илариона, так и Ренаты Гальцевой, хотя и предлагают ответ на вопрос – «как?», не оказываются достаточными для ответа на вопрос – «почему?».

Интересный взгляд на данную проблему высказал публицист В. П. Семенко. «Исходный смысловой принцип той или иной куль-

туры, - пишет он, - понимание Абсолюта и соотношение с ним мира и человека». В святоотеческом богословии «Бог предстает в аспекте Своей внутренней сокровенной сущности, абсолютно непознаваемой и трансцендентной для человека, и в аспекте Своих энергий, сообщаемых человеку и познаваемых им в духовном опыте <...> Бог не есть «вещь в себе», но является человеку в своих энергиях <...> Человек может соединиться с Богом <...> энергично <...> «по благодати» <...>. Практически обожение достигается в духовной жизни, в аскетической практике».¹¹

В. Семенко считает, что смысловой принцип европейской культуры радикально изменился в середине XIV в. в результате влияния ереси Варлаама Калабрийского, идеи которого были восприняты нарождающимся гуманизмом в лице Петrarки, Боккаччо и их окружения. Варлаам отрицал путь аскетического опыта богопознания, высмеивал исихазм и считал, что «реальное обожение, реальное соединение человека с Богом невозможно <...> человек познает Бога не в опыте духовного восхождения к Нему, а лишь дискурсивно, путем умозаключений по аналогии».¹²

Следует заметить, что учение Варлаама Калабрийского было не единственным источником возникшего в западной религиозности в XIV в. скепсиса в отношении принципиальной возможности опытного богопознания и обожения. Оторванное и сознательно отчужденное от мистического опыта аскезы, схоластическое богословие почти три столетия воздвигало из логических постулатов неприступный бастион «разумной веры», но оказалось, что внутри этого бастиона – измена и предательство.

Францисканский монах Ульям Оккам (+1349), чье учение повлияло на теологические школы почти всех европейских университетов, вплоть до Пражского и Краковского, практически разделяет теологию и философию, веру и науку, разрывает связь, которая столетиями укреплялась и развивалась схоластикой. Он утверждал, что основа всего нашего знания состоит в единичном (логико-эмпирическом) опыте, который ничего не говорит о существовании Бога. Естественное знание о Боге невозможно и это значит, что теология как наука, в основе которой нет точных доказательств, невозможна.

Наука и вера, теология и философия, по Оккаму, развиваются по своим собственным закономерностям. Эта мысль является закладным камнем здания всей новой, секулярной, т. е. отдельной от религии, культуры. Ученикам Оккама, Николаю из Отрекура и другим, сомнительным казалось уже и само наличие сущностей, ибо опыт убеждает лишь в существовании различных явлений.

На этой именно основе в западной богословско-философской антропологии утверждается *представление*, а в религиозности элиты, а за нею и масс, *ощущение* недоступности для человека реального соединения с Богом. Такой, для многих болезненный, скепсис компенсируется идеей самодостаточности духовных сил человека, возможности для него «полно и гармонично» реализовать себя вне обожения, в мире имманентных тварных сущностей. Таким образом реальная история постепенно теряет свой «священный» аспект. Принцип Богочеловечества из нее изгоняется. Такова «религиозная» реальность, воплотившаяся в новой секулярно-гуманистической культуре Запада.

Альтернативой была в Средние века и остается, в потенции, как архетип, для нашего времени – христианская культура Византии. Потому она и *православна* в собственном смысле слова, что реализующаяся в ней религиозность питалась богословскими идеями укорененными в мистическом опыте аскезы и его духовными плодами. «В противоположность гнозису (к которому типологически можно отнести и схоластическую «разумную веру» – А.Н.) где познание само по себе является целью гностика, – писал В. Н. Лосский, – христианское богословие в конечном счете всегда, только средство, только некая совокупность знаний, долженствующая служить той цели, которая превосходит знание.. Эта конечная цель есть соединение с Богом или обожение о котором говорят восточные отцы».¹³

Византийская мистико-богословская традиция в силу различных обстоятельств, рассматривать которые здесь нет возможности, не была усвоена славянством и Русью в свое время, форме богословского мировидения. Она хранилась лишь в живом опыте аскезы, переходящем от старца к послушнику, но не учении воспринимаемом и развиваемом поколениями учащихся и учащихся. Наследие восточных отцов открылось для церковно-научного осмысления только тогда, когда российская богословская наука и философия уже в течение целого столетия питались от плодов западного рационализма.

И все же «Патристическое возрождение» начавшееся в середине XIX в. оставило глубокий след в русской религиозно-общественной мысли и в классической литературе. Несмотря на все чудовищные катастрофы XX в. этот «культурный византизм» не изжил сам себя, не стал абсолютно ни к чему негоден, как схоластический «бастион веры». Труды богословов и религиозных философов «парижской школы» не только «состоялись», но имели резонанс как на обезбоженном Западе, так и в подполье безбожного СССР.¹⁴ Хотя и в аморфном состоянии, религиозная реальность, как центр кристаллизации новой христианской культуры, существует.

Идея *творческого построения культуры на началах Православия, предания европейской культуре нового смысла* была выдвинута в конце 1930-х годов, по-видимому, почти одновременно И. А. Ильиным и протоиереем Василием Зеньковским. В статье «Основы христианской культуры» Ильин характеризует современное состояние общества так: «священная драгоценная *воля к совершенству*, без которой культура не мыслима вообще, смолкает или уже смолкла <...> во всех направлениях и измерениях. «Современный» человек есть трезвый плоский и самодовольный утилитарист, слугитель пользы, идеолог полезности, лишенный органа для всего высшего и духовного, не постигающий никакого «третьего» измерения: он *пошел* в высшем, религиозном смысле этого слова и нравится себе в таком состоянии. Он пошел без всякого «надрыва» и покаяния и склонен к нападению на все неполомое. И потому его культура пошла и формальна, как он сам».¹⁵

Однако, продолжает он, «человеку доступно на земле благодатное единение с Богом и Христом. Он может «сделаться» *«причастником Божеского естества»* (2 Петра. 1,4). И это единение и причастничество даст ему новые творческие силы, «соединяющийся с Господом есть един дух с Господом» (1Кор. 6,17)». «Всем христианам, пребывающим во Христе, обещан Святой Дух: *Им изливается*

в сердца наши «Любовь Божия» (Рим. 5,5). *Он обновляет в нас ум и разумение, чтобы нам «иметь Бога в разуме», Он и в час нашей искренней, но беспомощной молитвы «ходатайствует за нас вздыханиями неизреченными»* (Рим. 8, 26). Поэтому Ильин, называя христианскую культуру обязывающим и ответственным делом, утверждает, что «сущность его в том, чтобы *в меру своих сил усвоить Дух Христа* и творить из него земную культуру человечества,... всегда взывая к Тому, Который «может сделать несравненно больше всего, чего мы просим или о чем помышляем». (Еф. 3, 2-21).¹⁶

Далее уместно привести некоторые мысли о. Василия Зеньковского, высказанные в статье «Идея православной культуры»: «тайна строительства Царства Божия связана с теми «встречами» человеческой души с Богом, которые *с обеих сторон* решительно чужды началу внешнему, началу необходимости. Благодать Божия на нас изливающаяся, исходит из глубин свободы, глубочайшим образом она чужда той «необходимости в Боге»... которая находит свое полное выражение во всяком магизме»...

«Церковь действует изнутри, через внутреннее преобразование личности.... Действие благодати Божией не ограничено человеческой свободой,... но наша встреча с Богом, которая вводит нас в строительство Царства Божьего, непременно покоится на акте свободы, на внутреннем и глубоком, а не внешнем и поверхностном обращении к Богу».¹⁷

Несколько отвлекаясь от темы, заметим, что в свете этой мысли, миссионерство с помощью рок концертов не представляет никакой положительной ценности. Кстати, по свидетельству русских добровольцев, воевавших Югославии в 1999 г., белградские рок концерты «под бомбами» воспринимались солдатами, сражавшимися с мусульманскими боевиками на Косовском фронте, не как «духовная поддержка», а как организованный идиотизм, не вызывающий ничего кроме омерзения.¹⁸

Парадигма основ христианской культуры, предложенная И. А. Ильиным в качестве ответа на вызов постхристианской цивилизации, сводится к следующему: во-первых – «овнутрение» только внутреннее, сокровенное, духовное решает вопрос о достоинстве внешнего, явного, вещественного... это должно считаться аксиомой всякой культуры и особенно христианской культуры. Так, *нравственное* состояние человека ценится не по его материальным последствиям и не по внешней пользе, из него проистекающей, но по внутреннему состоянию души и сердца человека, его переживающего.

Во-вторых – созерцание. Человек реально обладает способностью видеть и узнавать Божественное в мире и Самого Бога (Мф. 5,8). Христианская вера загорается в духовной очевидности созерцаемой оком сердца.

В-третьих – наполнение формы содержанием. Главный жизненный принцип, вытекающий отсюда: «быть, а не казаться». Христианское творчество ищет культурные формы для духовно насыщенного содержания.

В-четвертых – стремление к совершенному, имеющее перед духовным взором совершенство Божие, которым и измеряются жизненные дела и обстоятельства. Это способность отличать «нравя-

щееся», «приятное», «выгодное» от того, что на самом деле хорошо, что объективно совершенно.

В-пятых – это дух любви. Любовь противопоставляется отвлеченному рассудку, черствой воле и земной похоти. Любовь к изучаемому предмету делает науку творчеством, искусство без любви превращается в праздную, бессмысленную и вредную игру, что мы видим на примере постмодернизма. Только любовь к родине, нации и Богоданному Государю оправдывает политику.

«Тот, кто продумает, а главное прочувствует указанные основы христианской культуры, тот увидит, какой духовный простор открыт современному человеку... – писал Ильин в заключение. Но творить христианскую культуру возможно только... в порядке обращения сердец, а сердца обращаются к Богу в процессе страданий и разочарований... и именно Россия, опередившая ныне в страданиях и разочаровании все другие народы, сможет первую встать на этот путь».¹⁹

Какие практические шаги возможны на этом пути? Можно было бы сказать (и многие с уверенностью говорят), что преподавание в средних общеобразовательных школах предмета «основы православной культуры» или, в новой редакции названия, – «основы духовно-нравственной культуры», научит каждого человека следовать указаниям совести и укрепит в обществе духовно-нравственные нормы. Таким образом, будет создаваться некоторая почва для той христианской культуры, о которой шла речь выше.

Но христианство это не сумма знаний, не этическое учение, не идеология, а вера во Христа. Однако, в школе, по Конституции и Федеральному закону, запрещается «обучать религиозным практикам», т. е. передавать опыт веры. А, может быть, это и не нужно, и вредно, как считает выдающийся миссионер современности профессор Андрей Кураев?

«Церковные педагоги, входя в светскую школу, подчиняются законам светской школы, говорят на языке культурологии и преподают «Основы православной культуры» – говорит он, – это нужно будет делать с интонацией экскурсовода – посмотрите направо, посмотрите налево... «православные полагают, что это место в Евангелие имеет такой-то смысл»... потому, что «культурология – это попытка понять мир другого человека, чужака, логику чужой веры (курсив наш – А.Н)».²⁰

Это вполне убедительно, только не вполне понятно: почему *понять чужака и чужую веру* должны помогать «церковные преподаватели»? Не гораздо ли логичнее мыслит министр науки и образования С. Фурсенко, считающий, что эту задачу следует решать с помощью курса «история мировых религий» силами обычных штатных преподавателей, которые не обязаны отвечать на вопрос: «как веруешь?», но должны быть квалифицированными специалистами?

Создаст ли преподавание ОПК-ДНК добрую почву для христианской, и именно православной культуры, на наш взгляд, зависит не от «нравственного подвига учителя, заключающегося в том в том, чтобы удержать себя от пропаганды православизма», а от того, как будут обучены преподаватели и откуда они придут в школу.

Здесь кажется уместным привести некоторые мысли Г. П. Федотова, который. Выше мы говорили об ОПК как средстве подготовке для христианской культуры почвы.... «Оставаясь в гра-

ницах органических символов, приходится сказать, что земля сама ничего не производит. Семя падает сверху в лоно, которое лишь питает.... Чтобы создать народных учителей, – пишет Федотов, – надо иметь приличную среднюю школу, надо иметь университет. Чтобы иметь университет, необходима Академия Наук. Да, в отсталой, невежественной стране, (а таковую, в культурном отношении, и представляет собой Россия, после 70 лет советской власти и 20 лет приобщения к либеральным «ценностям» западного гуманизма – А.Н.), надо начинать с Академии Наук, а не с народной школы.... Западная Европа имела Академию при Карле Великом, а народную школу лишь в XIX веке».²¹

Сказанное можно вполне отнести к сфере задачам созидания именно православной культуры в масштабах России, если утвердиться в вере и надежде, что «эта страна» все-таки найдет в себе силы стать исторической Россией.

Сейчас опыты преподавания ОПК в школе производятся на так называемых «пилотных площадках». Наша церковная система духовного образования в плане осуществления названной выше культурной задачи может действительно стать «пилотной площадкой». Для этого нужно, во-первых, четкое разделение духовных школ на отдельные ступени, позволяющее каждой из этих ступеней сосредоточиться на конкретных задачах. Духовные Академии действительно должны стать Академиями, подлинными центрами научного богословского творчества. В них необходимо должен быть укоренен примат научного творчества над учебно-воспитательным процессом. Академическая богословская наука должна добиться признания за собой законного места в общей системе наук.

Во-вторых, из числа Семинарий имеет смысл выделить несколько, прежде всего те, что находятся при Академиях, в особый ранг, который бы соответствовал статусу Университета, причем с четко выраженной педагогической ориентацией. Остальные сохраняют статус ВУЗов для подготовки образованных пастырей.

В-третьих, духовные учебные заведения должны быть включены в административно-территориальные Академические округа. Таким образом, каждая Академия, как центр богословского научного творчества через посредство «Главной» Семинарии, т.е. Духовного Университета, будет охватывать своим культурным влиянием провинциальные духовные школы определенного региона.

Центральным этой системе должно быть среднее звено – Духовный Университет, питающийся плодами академического научного творчества непосредственно. Произошедшее год назад юридическое признание достоинства дипломов духовных учебных заведений наравне с государственными открывает перед ним огромные потенциальные возможности. Следующим шагом должно стать юридическое признание приоритета уровня подготовки получаемого в Духовных Университетах по некоторым специальностям входящих в общую систему научных дисциплин. Тогда Духовные Университеты могут подготовить преподавательские кадры для факультетов, или, по крайней мере, кафедр, светских ВУЗов, где, в свою очередь будут обучаться преподаватели предметов так или иначе – в теологической, религиоведческой, культурологической, в нравственно-воспитательной форме – сеющих семена христианской культуры.

Нет возможности в одном, даже не очень кратком выступлении коснуться обширнейшего круга вопросов, начиная от места и значения в предполагаемом созидании духовного пастырства и аскетического опыта и заканчивая вопросами об административной и финансовой базе предполагаемых преобразований и проблемами политико-правовых основ государственно-конфессиональных отношений. Творческое созидание культуры на началах православия, как предупреждали русские мыслители, выдвинувшие эту идею – дело напряженного труда не одного поколения, и все-таки только оно может быть реальным ответом на вызов постхристианской цивилизации.

¹ См.: *Аверинцев С.* Христианство в истории европейской культуры

// *Аверинцев С.* Другой Рим. СПб., 2005. С. 280.

² *Карсавин А. П.* 1) Культура Средних веков. Пг., 1918; 2) Основы средневековой религиозности. Пг., 1915.

³ *Солженицын А. И.* Красное колесо. Т. IV. Март 17-го. Гл. 578.

⁴ *Аверинцев С.* Указ. соч. С. 280, 289.

⁵ *Иларион (Алфеев)*, епископ. Православное свидетельство в современном мире. СПб., 2006 С. 280.

⁶ *Гальцева Р.* Христианство перед лицом современной цивилизации: <http://www.sedmitza.ru/text/40576.html>

⁷ Humanist Manifesto II, preface:

<http://www.amtricanhumanist.org/about/manifesto2.html>

⁸ См.: *Иларион (Алфеев)*, епископ. Указ. соч.

⁹ См.: *Семенко В. П.* Метафизика апостасии. О духовно-метафизических истоках кризиса современной цивилизации.

Интернет-ресурс. Режим доступа: www.E-journal.ru/relig-st-4.html

¹⁰ *Гальцева Р.* Указ. соч.

¹¹ *Семенко В. П.* Указ. соч.

¹² Там же.

¹³ *Лосский В. Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. М., 1991. С. 10.

¹⁴ Основой идеологии самой значительной антикоммунистической подпольной организации, возникшей в СССР после Второй мировой войны – Всероссийского Социально-Христианского Союза Освобождения Народа, были определения и оценки, совпадающие с идеями И. Ильина, хотя члены организации не были знакомы с его сочинениями.

¹⁵ *Ильин И. А.* Основы христианской культуры. Интернет-ресурс. Режим доступа: www.netda.ru/belka/texty/ilin/ilin-ohrk.htm

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Зеньковский В.*, протопресвитер. Смысл православной культуры. М., 2007. С. 55.

¹⁸ См.: *Валецкий О. В.* С сербами против албанцев. Из фронтового дневника русского добровольца. Косово-Метохия, 1999. Интернет-ресурс. Режим доступа: www.cercoysoft.narod.ru/mot5.htm

¹⁹ *Ильин И. А.* Указ. соч.

²⁰ Школа не должна учить духовности. Выступление диакона Андрея Кураева в Томске 10.10.2008.

Интернет-ресурс. Режим доступа: www.Religare.ru/2_59523.html

²¹ *Федотов Г. П.* Россия и свобода. Нью-Йорк, 1981. С. 86.

Проблемы культуры в творчестве русского религиозного зарубежья

Спасение возможно только при содействии Бога и человека. Это есть Богочеловеческое действие и процесс. Человеку постоянно указывают на Христа, и человек постоянно отвечает ожидающему его Христу. Агнец Божий постоянно стучится в дверь нашей истории.

А. Мацеяна

Перед исследователем культуры ставятся вопросы о том, каким образом возникают и развиваются те или иные представления о человеке, истории, смысле бытия и пр. Вместе с тем, трудно не согласиться с тезисом, что «мир познаваем настолько, насколько его позволяет осмыслить культурная система, в которой локализовано познающее сознание».¹

Человек не является чем-то внешним по отношению к культуре. Скорее можно говорить о симбиотической связи, в которой человек творит культуру, принадлежит культуре, и формируется культурой как личность. Культура стоит по отношению к человеку в такой же сложной взаимосвязи, помыслить которую возможно и в рамках религиозного сознания. Здесь уместно упомянуть о двух категориях культуры – интеллектуальной и духовной.² Согласно концепции современного отечественного философа, современная интеллектуальная культура со всем своим накопленным познавательным ресурсом позволяет познавать бытие, *освещать и просвещать* познающего. В свою очередь, духовная культура «не освещает, а *освящает* бытие в том смысле, что вносит в мир человеческое начало, адаптирует его к эмоциональному миру человека».³ Между интеллектуальной и духовной культурой происходит взаимообмен. Если знания для духовной культуры играют подчиненную роль, то духовная культура для знаний играет роль необходимого обрамления как минимум в виде моральных норм, общечеловеческих нравственных ценностей.

Можно выделить несколько сюжетных линий в современном дискурсе о перспективах культуры. Одна из них, это проблема поиска языка, консолидирующего вокруг идеи нравственного, культурного обновления России как православного государства. Тема непростая и актуальная, вне всякого сомнения. Здесь мы выходим на вопросы культурных традиций, культурной истории, кризисов культуры, места человека в культуре и пр. Обоснованно возникает вопрос: обеспечивает ли необходимую полноту и глубину исследований по актуальным вопросам времени опора исключительно на философский, философско-культурологический, дискурсы? Или же назрела необходимость искать ответы, включая в методологический корпус исследований, теологический подход?

Однако здесь есть трудность, которую исследователь (философ культуры, культуролог, историк) должен для себя прояснить. Из-

вестно, что под теологией культуры принято понимать направление теолого-философской мысли, рассматривающее проблемы культуры, исходя из систематизированных принципов вероучения.

Вместе с тем традиционно под теологией понимается вид посланнической, учительной деятельности Церкви в области систематизированного изложения этого вероучения.

Исходя из первого тезиса, очевидно, что теологами могут быть лишь священнослужители, опирающиеся в своем духовном наставничестве на теологическую методологию, а именно на Священное Писание, наследие Отцов Церкви, литургические тексты, официальные постановления Церкви.

Если же исходить из дословного понимания теологии как «разговора о Боге», тогда теологическим можно рассматривать и текст философа, для которого Бог выступает объектом мышления. Именно так решал для себя возможность включения в свои искания теологических подходов известный литовский философ Антанас Мацейна. Для него был очевиден методологический дефицит, который возникает, когда мы игнорируем состоявшийся «факт христианства» (Тейяр де Шарден), как культурной матрицы европейской цивилизации.

Историк культуры в значительной мере должен сосредотачивать свои усилия не на прояснении вопроса о степени истинности или фантастичности религиозных идей, а на месте религиозного сознания в культуре и его взаимоотношениях с иными формами мышления в данном типе культуры. Игнорирование факта и значения религии невозможно. Сошлемся здесь на авторитет М. С. Кагана. С его точки зрения, религиозное сознание, складывавшееся в культуре, было доминирующим и вне зависимости от его конфессиональных форм основывалось на признании некоей высшей силы, от которой зависит бытие человека.⁴

Религиозная вера входила и входит важнейшим элементом в жизнь человека, народов, цивилизаций. В этом смысле история человечества – это во многом история религиозных идей, которые влияли как на повседневную жизнь человека, так и на ход истории. В европейской культурной традиции такое колоссальное значение играло и играет христианство.

Философское осмысление религий вписывается в более общий (по сравнению с дисциплинарным, в рамках философии религии) контекст философии культуры. Вместе с тем есть принципиальное различие в первоначальном послыле. А. Мацейна в своих размышлениях о соотношении теологии и философии пишет: «теологическое и философское мышление идут в противоположных направлениях. Теология начинается с ответа, философия начинается с вопроса».⁵ Теология, получив веру как ответ, раскрывает ее с методической последовательностью. В этом смысле, теолог, задающий вопросы, понимается как ущербный, сомневающийся, а, следовательно, не способный руководить душой другого. Мацейна считает, что теология склонна к духовному наставничеству, а значит, не может пониматься как «наука веры».

По глубокому убеждению философа, «Бог в отношении с человеком есть кенотипический Бог, и *разговор* о Нем всегда *философский*».⁶ Сам Мацейна в своих сочинениях реализует желание «придать более крепкие логические основы экзистенциальному опыту и

таким способом выводить этот опыт из чисто психологического положения, подняв его на метафизический уровень».⁷ Он не довольствуется психологически возможным указанием на *шифр Бога*, а ищет логически неопровержимого и *непреложного указания на Бога*.

Принимая за основу тезис Мацейны о том, что отношение философии и теологии может быть понято и решено в контексте философии религии, позволим себе утверждение, что философия культуры не может быть раскрыта полноценно без включения в область ее исследования *теологических ответов и религиозно-философских вопросов*.

На наш взгляд, заданная логика может выступать пусть и не развернутым, но все же достаточно убедительным обоснованием необходимости введения в систему вузовского образования курсов и спецкурсов по теологии культуры. Их можно рассматривать как философско-культурологические дисциплины, методологическая и историкокультурная база которых включает в себя теолого-философскую мысль, которая рассматривает проблемы культуры, исходя из святоотеческого творческого наследия, нравственного и догматического богословия.

Богатейший материал для решения выдвинутой образовательной задачи мы находим в творческом наследии русского религиозного зарубежья. Его по праву можно считать уникальным культурным явлением. Без преувеличения можно сказать, что русская православная богословская мысль не только сохранилась, но и прумножилась, расцвела, благодаря духовному подвигу оказавшихся вдали от отечественной культуры религиозных деятелей, православных богословов. Богословская рефлексия тяготеет к рассмотрению религии в контексте получающей все большее развитие теологии культуры.

Идеи «православной культуры» широко обсуждались с конца XIX в. в работах Н. Бердяева, С. Булгакова, В. Розанова, С. Франка и других религиозных философов и богословов. Особый интерес вызывают работы П. Флоренского, сформулировавшего оригинальный вариант православного богословия культуры.

Философско-теологические и культурологические построения православных теологов культуры базировались на различных вариантах методологии диалектической теологии.

Поиски ответов на проблемы культуры с позиций православного подхода мы находим в работах о. В. Зеньковского, Н. С. Арсеньева, В. В. Вейдле, Б. П. Вышеславцева, Епископа Григория (Грабе), В. Н. Ильина, И. А. Ильина, А. П. Карсавина⁸ и других виднейших православных мыслителей русского зарубежья.

К числу проблем, затронутых в теологии культуры, относится осмысление кризиса современной культуры, поиск причин и путей выхода из него, создание модели религиозной культуры в соответствии с основами христианства, догматами, место идеи Бога в культурно-историческом процессе и др. Согласно доминирующему теологическому подходу, который отражен и в творчестве Карсавина, средоточием и началом истории является Боговочеловечение, и не христианство определено прошлым и будущим, а будущее и прошлое определены христианством. Христианская вера есть путь человечества к полноте свободного познания и осуществления Ис-

тины или Жизни Вечной. Таким образом, культура осуществима лишь в условиях христианства.⁹

Основной порок современного общества теологи культуры видят в том, что люди «привыкают веровать в культуру вместо Бога». Цивилизация обозначила сферу творений рук человеческих, рожденных холодным расчетом. Г. Флоровский пишет о двух замыслах, двух заветах, которые противоборствуют в истории: «Христов и человеческий, завет благодати и завет закона». Не веря в подвиг Христа, подвиг христианской жизни, человек уповает только на автоматическую необходимость «прогресса». Как бы заслоняя от самого себя свою «язву» греха, человек стремится утвердиться в своем бытии собственными силами.¹⁰

Вместе с тем культура – это сознательная деятельность человека, смысл которой в противостоянии росту хаоса. «Культура есть человеческое достижение, она – собственное преднамеренное творчество человека».¹¹ И в этом смысле Церковь в принципе не отрицала культуру, а шла по пути «великого синтеза» творческих традиций прошлого и христианского Откровения. По мысли Флоровского, сущность византийской культуры в христианском «перетолковывании» традиций.

Однако спор о «Христе и культуре» актуален. И как считает философ, в нем неизбежно проявляется та же напряженность между «кафолическими» и «евангелическими» течениями, которая лежит в основе христианской схизмы. Флоровский уверен, что наши сомнения относительно культуры имеют богословское значение, так как в основании этих сомнений – глубина веры человека. В философско-теологических позициях доминируют идеи противопоставления христианства и культуры, что, по мнению Флоровского, является реакцией на «чрезмерную самоуверенность» предыдущего времени. Вслед за этим набирают силу две тенденции: человек «обесценивается», а «эсхатологические ощущения» возрастают. Философ предостерегает, что и та и другая тенденция в своем доминировании ведут к потерям. Следует остерегаться как максимализма, так и минимализма в оценке человеческих достижений, в оценке творческого призвания человека, так как «судьбы человеческой культуры не оторваны от конечной судьбы человека».¹²

Не протестное отрицание культуры как таковой должно лежать в основе христианского мировоззрения. Христиане «должны относиться критически к любой существующей культурной ситуации и мерить ее мерой Христа».¹³

Говоря о кризисе культуры, Флоровский исходил из сложившихся поливариантных подходов в ее понимании. С одной стороны, культура понимается как специфическая позиция или ориентация (система целей, задач, привычек) отдельных групп, согласно которой различают «цивилизованное» общество от «примитивного». С другой стороны, культура понимается как система ценностей, произведенных и накопленных в творческом процессе истории. Распад хотя бы одной из этих систем следует рассматривать как кризис культуры.

Кризисные явления в культуре в философско-теологическом дискурсе необходимым образом выходят на тему секуляризации. Причины болезни общества видятся в мировоззрении человека, ко-

торый возомнил себя богом и ограничивается своим срединным миром культуры, таящим вырождение и смерть.

Русским мыслителем В. В. Зеньковским проблема секуляризации культуры рассматривается также сквозь призму фетишизации науки и техники, которые «сами себе закон» и не ищут поддержки в религиозной вере. Размышляя о «самоуверенности» рационализма и «равнодушии» эмпиризма, философ считает, что «современная культура вообще уводит души от веры и Церкви».¹⁴ Вместе с тем, в культуре наличествует истинные и подлинные ценности. Более того, считает Зеньковский, «вся современная культура так глубоко связана в своих корнях с христианством, что ее нельзя оторвать от христианства».¹⁵ Секуляризация разрушает и современную культуру, и религию.

Здесь мы выходим на тему соотношения кризиса культуры и религиозных кризисов, которые по мысли Зеньковского, являются «больше симптомом общего духовного увядания, чем индивидуальной надломленности». Таким образом, перед апологетикой стоит задача обнаруживать все точки расхождения культуры с Церковью и «со всей необходимой свободой и широтой раскрывать правду христианства».¹⁶

По глубокому убеждению другого православного богослова Павла Евдокимова, Церковь выступает агентом истории, который своими функциями придает человеческому существованию новое качество. С одной стороны, Церковь есть «сакраментальная община», в которую входят через Крещение и приобщаются к ее полноте через Евхаристию. С другой стороны, государство, общество, культура не становятся Церковью, но совершаются в Церкви.

Согласно заданной логике, кризис культуры проявляется в глубоком изменении отношений между Церковью и миром. Ось их располагается между жесткой ситуацией бессильного клерикализма и секуляризацией жизни. Когда евангельское веление «искать Царства Божия» секуляризуется, вырождается в утопии о земном рае, тогда Церковь утрачивает функцию «сакраментальной общины», а становится «беспомощным зрителем процессов, которые ускользают от ее влияния.

Евдокимов, размышляя о проблемах секуляризации культуры, указывает на существующее напряжение, между событием, кайросом (вторжением трансцендентного) и результатом. Они соотносятся со схемой: сотворение – падение – спасение. Согласно же секулярному подходу выпадает начальный элемент «сотворение». Акцент смещается в сторону результата (счастье, социальная справедливость и пр.), а человек выступает как творец собственной судьбы. Вместе с тем «о всякий момент истории неотвратимо ставится вопрос о выборе между сатанократией и теократией».¹⁷

Евдокимов считает, что православие более качественно решало вопрос о равновесии между духовной и светской властями, разделив «мечи», но задав единство цели. Знаменитая «византийская симфония» – это «два дара одной и той же воли Божьей». Государство защищает честь Церкви, а Церковь осуществляет функцию компаса, пасторства.

Размышляя о судьбах истории, богослов указывает, что невозможно рассматривать ее структуру исходя лишь из чистых категорий священного и профанного. Следует признать и историческую

разнонаправленность и нарушение преемственности между цивилизациями, и идею распространения западной культуры на всю планету мифом. Наиболее продуктивным, с его точки зрения, следует считать взгляд на историю с позиций Библии. Вместе с тем, он признает, что в этом подходе существуют свои трудности, связанные с комментариями Апокалипсиса.

Проблема конца истории следует рассматривать исходя из двух измерений: трансцендентного (действия Бога) и имманентного (внутренней «злости истории»). Во Христе истории – свершается, более того, уже свершена. «Ничего нового не может случиться в истории», так как невозможно превзойти Христа.¹⁸ Человек должен слышать «стук Христа в дверь истории» и откликаться на этот стук. Именно «отклик человечества, наполненный смирением, необходим, дабы Христос мог начать Свой искупительный подвиг. Смысл этого диалога везде одинаков: Христа представляют людям, и люди отвечают на это, соглашаясь принять Христа под свой кров, то есть – открыть Ему свое бытие. Что это бытие означает – человечество ли или всего лишь отдельную падшую душу – здесь не имеет никакого значения. Ведь спасение есть деяние не только одного Бога и не только одного человека».¹⁹

В данной статье тезисно высказаны несколько общих мест на теологию культуры, ее место в системе общего гуманитарного образования, особому значению творческого наследия богословов, православных мыслителей русского религиозного зарубежья.

Обращение к богословскому наследию, включение его в историко-культурную базу дискурса о проблемах и кризисах культуры обосновывается тем, что богословская рефлексия тяготеет к контексту теологии культуры. Религия выступает здесь той символической системой, которая во взаимодействии с иными осуществляет общие функции культуры.

¹ Пилипенко А. А. Культура – существительное одушевленное // Человек. 2007. № 4. С. 18.

² Келле В. Ж. Духовная и интеллектуальная составляющие культуры // Вопр. Философии. 2005. № 10. С. 98.

³ Келле В. Ж. От эпистемы Мишеля Фуко к матрице культуры // Человек. 2007. № 3. С. 101.

⁴ Каган М. С. Введение в историю мировой культуры: В 2 кн. Кн. 1. СПб., 2003. С. 308.

⁵ Мацейна А. Агнец Божий. СПб., 2002. С. 7.

⁶ Там же. С. 19.

⁷ Там же. С. 23.

⁸ См.: Арсеньев Н. С. Из русской культурной традиции. Франкфурт, 1958; Вейдле В. В. Задача России: Место России в истории европейской культуры. Нью-Йорк, 1956; Вышеславцев Б. П. Кризис индустриальной культуры. Нью-Йорк, 1952; Епископ Григорий (Габбе). Культура, прогресс и Церковь. Варшава, 1931. Зеньковский В. В. Апологетика. М., 2004; Ильин В. Н. Атеизм и гибель культуры. 1929; Ильин И. А. Основы христианской культуры. Женева, 1937; Карсавин Л. П. Святые отцы церкви и учителя Церкви. М., 1994.

⁹ Карсавин Л. П. Святые отцы церкви и учителя Церкви. М., 1994. С. 12.

¹⁰ Флоровский Г. В. Христианство и цивилизация. Избранные труды по богословию и философии. СПб., 2005. С. 181.

¹¹ Там же. С. 655.

¹² Там же. С. 661.

¹³ Там же. С. 670.

¹⁴ *Зеньковский В. В.* Апологетика. М., 2004. С. 15.

¹⁵ Там же. С. 18.

¹⁶ Там же. С. 19.

¹⁷ *Евдокимов П. Н.* Женщина и спасение мира. О благодатных дарах мужчины и женщины. Минск, 2007. С. 112.

¹⁸ Там же. С. 117.

¹⁹ *Мацейна А.* Агнец Божий. СПб., 2002. С. 38.

Синергийная антропология в восточно-христианском дискурсе

Проблемы синергийной антропологии приобретают все большую актуальность в последние годы, особенно в отечественной науке. И выглядит это естественным следствием все более углубляющегося понимания необходимости расширения путей развития антропологии с помощью альтернативных подходов. Синергийная антропология есть определенное направление антропологических исследований, развивающихся постепенно в цельную антропологическую модель.

Своим зарождением синергийная антропология обязана небольшому кругу московских философов, в число которых входят С. С. Хоружий, А. В. Ахутин, В. В. Библихин, которые в 70-е годы XX в. приступили к разработке новой антропологической модели. Направляющей нитью для них служила обращенность к способу мышления, выработанному восточным христианством и необходимость развить его современное понимание и раскрыть его нереализованные философские возможности. Наилучшим образом суть этого направления выражена в словах Хоружего: «Синергийная антропология разрабатывает принципы нового подхода к феномену человека, в корне отличного от классической европейской антропологии. Здесь человек предстает как энергийное образование, конфигурация разнородных энергий, формируемая своим отношением к иному себе или, что то же, своими предельными проявлениями, в которых начинают меняться определяющие свойства горизонта человеческого существования».¹ Иными словами синергийная антропология вмещает в себя предложение о введении нового дискурса – энергийного дискурса, отличного от классической эссенциальной антропологической модели Аристотеля-Декарта-Канта. В первом мы имеем дело с «выступлениями», «волениями», «устремлениями», «импульсами», тогда как во втором с сущностями, идеями, принципами, тэласами. В настоящее время этот дискурс вылился в целое научное направление.

Теоретическую базу для осуществления данных предпосылок, авторы концепции синергийной антропологии полагают обоснованным искать в наследии византийской философии и культуры. Предлагается, опираясь на изучение конкретных антропологических феноменов, выводить новые принципы и установки, дающие возможность существенно расширить поле анализа до пределов феномена человека в целом. Анализ византийского наследия позволяет обнаружить, что этому дискурсу соответствует особый тип «энергийной онтологии» и несколько отличное от аристотелевского понятие энергии, которое является ключевым концептом в данной дисциплинарной специфике. В свою очередь энергийная онтология ведет за собой энергийную антропологию. Переосмысление и переткрытие категории энергии требует отказа от его классического понимания. Проблема заключается в том, что в контексте западно-европейской схоластики аристотелевская *ἐνέργεια*² была отделена от своего архетипа и стала представлять собой лишь одну из множества функций этой категории.³ В основе синергийной антрополо-

гии лежит актуализации семантического потенциала категории *Ενέργεια*, который был заложен Аристотелем и несколько скорректирован в Византии, и ставится задача определения перспектив, потенциала, глубины содержания данной категории через выявления ее целостности, и рассмотрения значение этой трансформации для формирования синергийной антропологии.

Изучение восточно-христианского интеллектуального наследия и собственно византийской философии во второй половине XX века после выхода в свет трудов В. Татакиса⁴, Г. Вольфсона⁵, Г. Подскальского⁶, Г. Престижа⁷, А. Грильмаера⁸ В.М. Лурье⁹ и ряда других работ¹⁰ для мирового научного сообщества стало такой же неотъемлемой частью истории философии, как и изучение периода античности, актуального для правильного понимания генезиса западно-европейской философской мысли. Но в последующие десятилетия не меньшим было внимание к этому периоду и со стороны других философских разделов в частности и со стороны антропологии. До недавнего времени внимание ученых концентрировалось лишь на античной философской традиции, но совершенно очевидно, что с этой традицией мы знакомы лишь благодаря Византии, где она продолжала развиваться. Верно замечает В. М. Лурье, что «не будет ошибкой сказать, что в Византии понимания сразу две философии – античная и собственно византийская».¹¹ Совершенно очевидно, что носителями античной философии в Византии были представители неоплатонизма. Оценке же во взглядах на собственно византийскую философию несколько расходятся. Сам термин «Византийская философия» в современной науке зародился в середине XX века и пионерами в этой области были, уже выше упомянутые, В. Вольфсон и Г. Престиж. Наряду с другими исследователями, такими как Г. Хардвик и Э. Осборн они приводят доказательства о легитимности рассмотрения византийской философии как «христианской философии» по аналогии со средневековой схоластикой и о наличии ее в период поздней античности.¹² Согласно данной позиции некоторые христианские авторы периода патристики могут быть восприняты историкам философии как привнесшие серьезный вклад в генезис развития западноевропейской средневековой мысли. Философской составляющей христианских авторов согласно им, может быть названа теоретическая составляющая доказательств учения о Троице и о Воплощении, в некоторой степени это относится и к проблемам космологии, развиваемым у христианских авторов. По мнению другого западного исследователя Х. Стэда¹³ несомненно философской составляющей богословского наследия являются ярко выраженные антропологические произведения.¹⁴ Центральное отличие между христианской философией и богословием начинается тогда, когда начинает доминировать не богопознание, а богообщение. Таким образом, византийское интеллектуальное наследие можно разделить на вполне философские христианские тексты и тексты сугубо богословские, имеющие своим предметом разработки аскетико-мистические направления и практики.

Синергийная антропология же в своем анализе восточно-христианского дискурса обращается к обоим этим направлениям. Помимо прямой рецепции чисто философского дискурса, мистическая традиция признается еще более системообразующей. По мне-

нию Хоружего, плодотворная роль мистики для философского развития – классический факт в истории философии, имеющий множество примеров. Самые крупные из них — влияние орфического и пифагорейского мистицизма на платонизм и неоплатонизм, а также связь классического немецкого идеализма с мистикой Экхарта, Беме и их последователей.¹⁵

Трансформации аристотелевской категории *Ενέργεια* в византийской философии, как и трансформация некоторых других ее категорий онтологии (таких как *φύσις*, *οὐσία*) происходила в два этапа, на первом в период полемики с монофизитами и на втором в период полемики с моноэнергизмом и монофилитами. Кардинальные изменения категория *Ενέργεια* по мнению Хоружего претерпела уже на более позднем этапе в XIV в. в период паламитских споров. Но вся широта и системность энергийного дискурса раскрывается при анализе более раннего периода вплоть до эпохи первичной трансформации.

Очевидно, что для всей европейской традиции созданная Аристотелем концептуальная и категориальная база философского дискурса сыграла основополагающую роль, как трактовка базовых философских категорий. Метафизику Аристотеля можно по праву считать первым опытом философского словаря, в котором он расширил его, введя два принципиально новых термина – *Ενέργεια* (энергия; сила в действии (осуществленная); действительность) и *Εντελέχεια* (действительность, осуществленность, актуализованность)¹⁶ которые впервые становятся исходной реальностью научного знания. В определении данных категорий Аристотель стремился не привязать одно понятие к другому, а наоборот различить те нетождественные понятия, которые могут за этим словом стоять. Досадную многозначность термина он принимает как данность и использует ее как одно из средств речевой и мыслительной экономии. Аристотель использует категории *Ενέργεια* и *Εντελέχεια* в связке еще с одним *Δύναμις* (возможность, потенциальность, потенция). В связке они: *Δύναμις* — *Ενέργεια* — *Εντελέχεια* представляют целостной трехэлементной структурой, упорядоченной триадой начал, расположение которых несколько не произвольно. Вся триада есть онтически упорядоченное целое, взаимосвязь между «умственным» и чувственно-воспринимаемым миром, осуществляемая через целеполагание, которое описывается: как «возможность» посредством «энергии» претворяться или оформляться в «энтелехию».

Ενέργεια у Аристотеля использовалась для отделения понимания «осуществления вещи», от простой ее возможности. При этом оба эти термина – и *Ενέργεια*, и *Δύναμις* – у Аристотеля трактуются двусмысленно. *Ενέργεια* – это и деятельность, и осуществленность. *Δύναμις* же – это как возможность, так и способность. В одних случаях *Ενέργεια* есть движение вещи, в других – сущность вещи. Отсюда и отношение к потенции, которая тоже бывает двух смыслов – как потенция движения и как потенция сущности. Энергия определяется как действительность, когда *τελός* деятельности заложен в ней самой.

По мнению Аристотеля, *Ενέργεια* – это существование вещи. Не в том смысле, в каком мы говорим о сущем – в возможности, – а в смысле осуществления. Первый из отечественных ученых, кто понимал сущность диалектичности этого понятия, отмечал, что «энер-

гейя сущности отлична от самой сущности, и потому сущность не есть ее энергия; но энергия сущности не отделима от сущности. И потому она есть сама сущность».¹⁷ А. Ф. Лосев использует тот же самый метод для определения энергии что и Аристотель, пытается рассмотреть ее через аналогию.

Первая аналогия: Потенция – Энергия. (Еνέργεια и Δύναμις) Аристотель характеризует однозначно, что потенция и энергия не совпадают.

*«Некоторые, однако, утверждают, что нечто может действовать только тогда, когда оно действительно действует, когда же оно не действует оно и не может действовать... Нелепости которые следуют отсюда для них, нетрудно усмотреть. Ведь ясно, что ни один человек в таком случае не будет и строителем дома, если он сейчас дом не строит...».*¹⁸

Соотношение Еνέργεια и Δύναμις описывается через отношения целого к частному. По мысли Лосева «чтойность потенциально есть нечто общее, энергично же она есть нечто индивидуальное и единичное».¹⁹ Оба эти понятия относятся к той же сфере что и чтойность (в данном случае может быть понята и как сущность и как явление) – сфера между отвлеченным логосом и реальной вещью.

Гораздо больший интерес для нашей проблематики представляет вторая аналогия Аристотеля, в которой речь ведется о соотношении энергии и движения. (Еνέργεια и Κίνησις). Здесь нам необходимо вернуться к уже рассмотренному выше различию. Энергия это смысловой вектор движения. Здесь вышеизложенная позиция корректируется: движение, цель которого заложена внутри – это деятельность. А если цель внеположена, то это просто движение.

Наибольшее развитие эта тема получила у Аристотеля в «Никомаховой этике», «Второй Аналитике», а также и в работе «О душе» в связи с рассмотрением концепции Θεωρία (интеллектуальное созерцание, умозрение). В этом разделе Аристотель делает переход от сугубо онтологической трактовки энергии к антропологической. Различие энергии и кинесиса как раз и просматривается на фоне понимания интеллектуального созерцания и способности наиболее точно описать его либо как энергию, либо как кинесиса. Нельзя найти и однозначной трактовки в этом ключе и для Θεωρία. Сторонники понимания интеллектуального созерцания как кинетического процесса (такие, например, как М. Уайт) склонны рассматривать данный вид созерцания как исключительно светское занятие и, ссылаясь на текст «О Душе», соотносят его с высшей формой человеческой интеллектуальной деятельности.

*«Доказательство же исходит из некоего начала и так или иначе имеет свое завершение в умозаключении или выводе. Если же доказательства и не доходят до конца, то по крайней мере не возвращаются назад к началу и всегда присовокупляя средний и малый термины, идут прямым путем. Между тем круговое движение снова возвращается к началу. Что касается определений то они всегда имеют свое завершение».*²⁰

«Рассмотрение предельной точки человеческого существования (Θεωρία) как прогулки вокруг да около или как движения с отсутствием поступательного развития – далеко от модели интеллектуального созерцания Аристотеля», - заключает Уайт.²¹

Противоположную позицию занимают Д. Леонар и Э. Рорти, рассматривающие созерцание как длящийся процесс, имеющий конечный результат в себе самом, и это созерцание, понимаемое в дискурсе энергии большинством их сторонников, отождествляется с христианским созерцанием Бога или Платоновским созерцанием идей.²² Именно в этой трактовке категория *Ενέργεια* подверглась наибольшему изменению в период византийской патристики. После Аристотеля практически вплоть до IV в. *Ενέργεια* не рассматривалась в ракурсе созерцания. Едва ли следует согласиться в этом вопросе с Леонаром и Рорти. Можно расходиться в оценках понимания созерцания как кинетического или как энергийного процесса, но никак нельзя отождествлять аристотелевское созерцание с созерцанием Христианского Бога или Платоновских идей. Для Аристотеля созерцание – это не вхождение во взаимодействие с богом, а лишь путь достижения высшего бытия путем соответствия высшим элементам своей природы. В среде религиозных писателей это приобрело качественно иной смысл – *Ενέργεια* стала пониматься не только как характеристика действия, но как источник силы, которая может быть разделена другим. Серьезное исследование по анализу данных изменений было произведено западным исследователем Д. Брэдшоу,²³ который считает, что впервые данную трактовку энергии можно встретить еще до появления Христианства в произведении иудейской традиции «Послание Аристия к Филократу».²⁴ В нем впервые используется упоминание божественной энергии не только как действие в мире но и в душе отдельного человека. Свое развитие это получило в восточном богословии и стало играть значительную роль в связи с взаимодействием метафизики и аскетических практик, где *Ενέργεια* становится ключевым термином.

В тринитарных спорах периода до IV в. *Ενέργεια* играла мало заметную роль. Незначительные упоминания мы находим лишь в работах Афанасия Великого и в «Строматах» Климента Александрийского.²⁵ Причинами к изменению в IV в. послужили необходимость определения статуса Святого Духа, и вызовы, с которыми столкнулась ортодоксальная церковь в лице второй волны Марианских споров, а именно в Трудах Евномия.²⁶ Евномий вместе с Аэцием пытались возродить арианскую триадологию. Суть позиции самого Ария состояла в категорическом отказе от исповедания Логоса как «со-вечного» Отцу, вместо этого он учил, что Логос сам был создан из ничего, а потом через это особое творение, было совершено творение остального мира. Учение же Евномия на философском языке можно выразить через утверждение, что сущность Божия есть «нерожденность» (το ἀγεννητον) поэтому, только Отец как «нерожденный» – есть сущность Бога, тогда как Сын, Логос – «иносущен» отцу. Так как Сын относится к тварной сфере, но, тем не менее, является исполнителем воли Бога, то можно сказать, что в христологии Евномия, заключающейся в концепции Сына как «орудия» Бога, мы как раз сталкиваемся с проявлением принципа, согласно которому имеется разрыв между *Ουσία* и *Ενέργεια*, то есть, в нашем случае, между сущностью (Бога) и Его деятельностью, которая, с одной стороны, есть Сам Сын, а с другой, – деятельность Сына в тварном мире.

...Итак, если это слово показало, что воля [Божия] – это Его энергия, а Его энергия не есть Его сущность, и если Единородный

*подчинен воле Отца, то необходимо, чтобы Сын сохранял подобие не в отношении сущности, но в отношении энергии, которое есть и воля.*²⁷

У Евномия *Ενέργεια* таким образом рассматривается как порождаемая, что серьезно отличается от Аристотелевского рассмотрения *Ουσία* и *Ενέργεια* где они рассматриваются как смежные а часто и как тождественные категории.

Это отсылает нас к еще одной не рассмотренной нами аналогии *Ενέργεια* и *Εντελέχεια*. Энтелехия в триаде *Δύναμις* – *Ενέργεια* – *Εντελέχεια* понимается как качественное развитие, продолжение энергии и ее завершенность. И энергия в этой триаде смещена в сторону энтелехии. Свойством такого дискурса является тотальная охватываемость реальности сетью закономерностей: все вещи, явления, события не только реализуют определенные сущности-энтелехии, но так же подчинены целой системе эссенциальных принципов – началами цели, причины, формы.

Морфологически термин *Εντελέχεια* получен от термина *Ενέργεια* путем замены корня *εργον* – дело, на *τελος* – цель. А приставка *εν-* означает внутри. По этому *Ενέργεια* это то, что пребывает внутри дела, работы, позволяя им осуществиться, а *Εντελέχεια* это то, что пребывает внутри телоса, т.е. в состоянии полной осуществленности. Энергия таким образом приближается по смыслу к самоцельной завершенности «энтелехии». Энергия бытия-на-деле и есть действительное бытие, т.е. сущность, эйдос. Введя понятие энтелехии, Аристотель доводит до совершенства алгоритм проявлений всех вещей и явления (в частности и событий).

Разделяя эти понятия, можно сказать, что в энергии выступает на первый план осуществление возможности, а в энтелехии – исчерпывание возможности вплоть до искоренения. Вероятнее всего вопрос, где у Аристотеля заканчивается энергия а начинается энтелехия ответа не имеет. Поэтому Лосев называет аристотелизм «учением о потенциально энергийной и эдически порождающей энтелехии».²⁸

Возвращаясь к полемике с Евномием, заметим, что он, таким образом, поднимает перед Никейским богословием важный вопрос: Включает ли Божественная энергия в себя только Божественные внешние акты, или и внутренние, такие как порождение и исхождение Святого Духа.

Жребий отвечать Евномию и Аэцию пал каппадокийцам. В результате последними были выведены разделения между Божественной сущностью и энергией. Так, в произведении Василия Великого «О Святом Духе» Божественная энергия (Святой Дух) понимается как состояние человеческой души, которое делает возможным участие в божественных энергиях.

«И как сила зрения в здоровом глазе, так действие Духа в очищенной душе. Потому и Павел желает Ефесеям, чтобы были просвещены очеса их в Духе премудрости (Еф. 1, 18).

И как искусство в обучившемся ему, так благодать Духа в принявшем ее, хотя всегда пребывающая, но не непрерывно действующая, потому что и искусство в художнике находится как сила, в действие же приводится тогда только, когда он действует соответственно с искусством. Так и Дух, хотя всегда пребывает в достойных,

однако же в случае только нужды действует или в пророчествах, или в исцелениях, или в других действиях сил».²⁹

Таким образом, *Ενέργεια* у Василия понимается как деятельно-стно, так и потенциально, и указывает на имманентность энергии внутри человеческой души. Но Божественные энергии это не только действие, но и он сам, а синергия это сопряженность с Божественными энергиями, а, следовательно «участие» в божественном бытии. Употребление энергии просто как энергии не дает нам понимания того, что Божественные энергии – это не просто действия, но и сам Бог, проявленный внутри творения. Василий Великий как уже сказано содействие описывает не просто как взаимодействие, а как активное сопричастие в Божественном.

Таким образом, соотнеся это с уже вышеизложенной трансформацией категории *Θεωρία*, мы вплотную подходим к концепции синергии. Начало ее разработки мы обнаруживаем у каппадокийцев, рецепция чьих идей и дает теоретическую базу для формирования синергийной антропологии. Синергия – это соучастие в Божественных энергиях, которые, как показывает Василий Великий, потенциально содержатся в человеческой душе. Но душа тоже должна быть очищена и возвращена к изначальному образу Божьему. Проблема связи очищения человеческой природы и возможности содействия с Божественными Энергия показана в работе Григория Нисского «О Блаженствах», в частности на заповедь блаженства «Блаженны чистые сердцем яко они Бога узрят» (Матф. 5:8).³⁰

Возможность видеть Бога проистекает из действия Его по энергии и понимания этой энергии в аристотелевском ключе, как соотнесенности с сущностью, а не просто действия. Таким образом, с помощью Божественной энергии, присутствующей в человеческой душе, пробуждаются собственные человеческие энергии. Они скорее всего могут пониматься как начальный толчок, *начаток*, почин движения, но все же актуально совершившийся, произведенный в отличие от потенции, остающейся только чистой возможностью движения. Человеческие энергии в византийской трактовке – действенный импульс, порыв, устремление, где генератором и распределителем этих энергий в самом благом своем проявлении является Бог явленный в трех ипостасях.

По мнению разработчиков модели синергийной антропологии, такая трактовка категории *Ενέργεια*, ведет к принципиально новой антропологической модели. К модели человека, понимаемого не как субстанциональное, а как энергийное образование. Суть синергийной парадигмы – в возможности структурирования человеческого бытия с помощью приведения его во взаимодействие с энергиями внеположенного истока, открывающими новые горизонты человеческого бытия.

¹ Хоружий С. С. Очерки синергийной антропологии. М., 2005. С. 6.

² Здесь и далее данная категория и ряд других, где этого запрашивает смысловая нагрузка, будет использоваться греческое написание (примеч. авт.).

³ См.: Muckle J. Greek Works Translated Directly into Latin before 1350. Medieval studies 4 (1942). P. 33-42.

⁴ Tatakis B. Philosophie Byzantine. Paris, 1949.

⁵ Wolfson H. The Philosophy of the Church Fathers: Faith, Trinity, Incarnation. Cambridge, 1976.

- ⁶ Podskalsky G. Theologie und Philosophie in Byzanz. Der Streit um die theologische Methodik in der spätbyzantinischen Geistesgeschichte (14/15. Jh.), seine systematischen Grundlagen und seine historische Entwicklung. München, 1977.
- ⁷ Prestige G.L. God in Patristic Thought. London, 1952.
- ⁸ Grillmeier A. Christ in Christian tradition. Vol. 1 (translated by J.S. Bowden). London, 1965.
- ⁹ Лурье В. М. (при участии В. А. Баранова). История византийской философии. Формативный период. СПб., 2006.
- ¹⁰ См. также: The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy / Ed. by A. Armstrong. London, 1967; Byzantine Philosophy and its Ancient Sources / Ed. by K. Ierodiakonou. Oxford, 2002.
- ¹¹ Лурье В. М. Указ. соч. С. 11.
- ¹² См.: Henry Hardwick. The beginning of Christian philosophy; Eric Osborn. The beginnings of Christian Philosophy.
- ¹³ Stead C. Philosophy in Christian antiquity. Cambridge University Press 1994 p. 86.
- ¹⁴ См.: Григорий Нисский. Об устройении человека; Н. Эмесский. Природа человека.
- ¹⁵ Хоружий С. С. О старом и новом. СПб., 2000. С. 267.
- ¹⁶ Энергии и Энтелехии посвящена 9-я книга Аристотелевской «Метафизики».
- ¹⁷ Лосев А. Ф. Бытие – Имя – Космос / Сост. и ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1993. С. 439.
- ¹⁸ Аристотель Указ. соч. IX 1046b. С. 31-34.
- ¹⁹ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 456.
- ²⁰ Аристотель. О Душе. 407a. С. 26-30.
- ²¹ White Michael Aristotle's Concept of *Θεωρία* and the *Ενέργια-Κίνησις* Distinction // Journal of the History of philosophy. Vol. 18. N. 3. 1980. P. 259.
- ²² Léonard J. Le Bonheur chez Aristote. Brussels. Palaisdes Académies, 1948. P. 148; Rorty A.O. The place of contemplation in Aristotle's Nicomachean Ethics // Mind 87. N. 347. 1978.
- ²³ Bradshaw D. Aristotle East and West: Metaphysics and the Division of Christendom. Cambridge University Press, 2004. P. 120.
- ²⁴ Памятник иудейско-александрийской литературы, содержащий наиболее ранние сведения о переводе Семидесяти (см. ст. Септуагинта). Текст сохранился в катенах Прокопия Газского. Он представляет собой письмо некоего грека Аристия своему брату, повествующее о том, как царь Египта Птолемей II Филадельф (285-246 до н.э.) посылал его в Иерусалим.
- ²⁵ Более подробно см.: Kelly. Early Christian Doctrines. 255-58 / Transl. by C. R. Letters.
- ²⁶ Не будем подробно останавливаться на проблемах выявления статуса Святого Духа в Богословских дискуссиях того времени, так как они практически ничего нового не привнесли в трактовку категории *Ενέργεια* со времен Аристотеля (подробно см. Kelly. Указ. соч.).
- ²⁷ Апология, XXIV. 1-4 / Пер. Г. И. Беневича, с изм.
- ²⁸ Лосев А. Ф. История античной философии М., 1998. С. 62.
- ²⁹ Василий Великий. «О Святом Духе. К Амфлокию, епископу Иконийскому» (PG 32. 180c-d).
- ³⁰ Григорий Нисский. О Блаженствах. М., 1997. С. 82-98.

Тулку: история и современность

Тибет – неисчерпанная сокровищница мировой культуры. Знакомство с ее содержаниями началось в России и западном мире немногим более двух с половиной веков назад.¹ С тех пор Тибет, сохранивший и обогативший тысячелетние традиции Азии и Дальнего Востока, во многих проявлениях ставшие эталонными для буддистов разных стран, начал оказывать влияние на Мир в целом.

Первоначальное обращение к Тибету как источнику экзотических редкостей и мистических концепций, подкрепленное интересом геополитическим, получило развитие в философской мысли и художественном творчестве России и Запада. Обогащая наши представления о мире и человеке, тибетская, в своей основе – буддийская культура позволила нам открыть в собственных культурах такие измерения, о которых мы даже не подозревали. Мало того, современное общество «высокой культуры производства и потребления» ища ответы на брошенные глобальной цивилизацией вызовы, уже не раз обращалось за ответами к тибетской мудрости в различных областях знания, обнаруживая в буддийском мировоззрении альтернативные способы прочтения мира, открывая новые пути преодоления возникающих кризисов.

Тибетская культура богата уникальными культурными феноменами. Нам известно об искусстве сооружения из цветного песка картин вселенной – мандал и о практике сокрытия важных духовных посланий будущим поколениям – терм. Одним из уникальных феноменов тибетской культуры является институт тулку.²

Человека, положившего начало этой традиции, звали Дюсюм Кхенпа (1110-1193). Он стал первым в череде сознательно перерождающихся тибетских духовных наставников и учителей. Родился Дюсюм Кхенпа в селении Ратанг на снежных хребтах Трече в До Кхаме, восточном Тибете и первые наставления получил от отца Гомпа Дордже Гена – йогина, практиковавшего созерцание Ямантаки. Превратив в личный опыт множество буддийских поучений и практик, Дюсюм Кхенпа повстречал своего главного учителя Гампопу. Считалось, что среди сотен учеников великого Мастера он проявил самую большую способность к медитативному погружению. Со временем Гампопа и другие великие учителя того времени³ признали достижения Дюсюм Кхенпой высшего духовного осуществления и, опираясь на Самадхираджа сутру, узнали в нем Кармапу. В упомянутом тексте Будда Шакьямуни предсказывал, что примерно через 1600 лет после его ухода в Нирвану родится человек высокого развития и беспредельного сочувствия. Этот человек будет распространять Дхарму в течение многих последовательных воплощений и будет известен как Кармапа – Человек Кармы.

Предприняв ряд больших паломничеств по Тибету, Первый Кармапа распространял пробуждающее учение среди тысяч монахов и мирян. Он демонстрировал чудесные способности, улаживал конфликты между жителями городов и деревень, и основал несколько монастырей: Кампо Ненанг, Кхам Мар, Карма Ген,

Цурпуху.⁴ В конце своей жизни он написал предсказание, содержащее все детали относительно своего следующего рождения, которое передал Дроген Речену, одному из своих лучших учеников. Дюсюм Кхенпа объявил, что в будущем придут много Кармап, добавив, что уже сейчас существуют его иные проявления. Второй Кармапа – Карма Пакши (1204-1283) родился согласно предсказанию «в Дрилунг Онте, в аристократической семье, принадлежащей к роду великого тибетского короля Три Сонг Де-цена».⁵ Современники свидетельствовали, что уже в детстве «ему было достаточно бегло посмотреть на текст или прослушать его один раз, чтобы знать его полностью. Первым учителем второго Кармапы был Лама Бом Гьелсай Тракпа, ученик Дроген Речена, которому первый Кармапа сообщил детали относительно своего будущего рождения⁶. Как и его предшественник, проводя жизнь в самосовершенствовании и распространении Дхармы, Кармапа восстанавливал и основывал монастыри.

Как известно, в это время Китай частично находился под властью монголов. В 1260 г. верховным ханом Монголии и Китая стал Хубилай. После ряда известных недружелюбных поступков по отношению к Кармапе, снискавшего к тому времени славу короля тибетских йогов, император вскоре одумался, отказался от своего недоброжелательства и даже стал его учеником и спонсором. Жизнеописания последующих Кармап содержат множество сведений о взаимодействии китайских императоров и держателей традиции Кагью. В частности, в 1333 г. третьим Кармапой Рангжунгом Дордже (1284-1339) был возведен на престол император Тогхон Тимур правящий Китаем с 1333 по 1368 гг. В награду за поддержку император дал ему почетный титул – «Будда Кармапа, всезнающий в религии». В своем четвертом воплощении Кармапа Ролпе Дордже (1340-1383) также был учителем Китайского императора. Дав множество посвящений и наставлений монголам, уйгурам, китайцам, минья и другим народам он основал в Китае несколько монастырей, и как сообщает традиционные источники, предсказал скорое падение монгольской династии Юань. В 1361 году он дал полное рукоположение трехлетнему мальчику и предсказал, что тот станет великим духовным лидером. Этим мальчиком был Дже Цонкапа который впоследствии основал школу Гелугпа.⁷ В 1405 году пятый Кармапа Дешинг Шегпа (1384-1415) получил от императора Юнг Ло приглашение посетить Китай. Историк Цуклак Цонгве пишет, что император лично встречал его у входа во дворец и впоследствии убедившись в его духовных достижениях даровал ему титул «Могущественный Будда Мира». Известно, что однажды император высказал предположение, что в буддизме существует слишком много школ, и что он готов объединить их силой в одну – Кагью. На это Кармапа возразил, что люди не имели бы от этого пользы, что им нужны различные методы на пути к пробуждению, и что в действительности все буддийские школы – это одна большая семья. Согласно хроникам Кармапа пробыл в Китае несколько лет и получавший от него наставления император стал великим бодхисатвой.

Сохранившиеся жизнеописания Кармап и других Великих Тулку ясно показывают их связи с властями соседних держав

как духовных наставников. И, разумеется, светские властители, какой бы идеологической линии они не придерживались, никогда не принимали решения относительно новых рождений тибетских Лам, это уже давно превратило бы институт Тулку в абсурд.

Инициированная Кармапой практика сознательного рождения в человеческом теле мотивированная благом всех живых существ, воплощала в жизнь идеал бодхисатвы, и в последующем получила широкое распространение в Тибете. Со временем, круг тулку пополнили и менее выдающиеся Учителя, новое рождение которых хотели найти их родственники, друзья или последователи. В обнаружении ушедших из жизни им помогали такие бесспорные духовные авторитеты как Кармапа или Далай-лама. К XX в. число тулку в Тибете насчитывало уже несколько сотен, некоторые из них стали людьми светскими и к духовным занятиям склонности не проявляли. Иронизируя по поводу особого почитания тулку в среде простолюдинов и неофитов, и не умение распознать действительно продвинутых в практике дхармы квалифицированных учителей, буддийские ученые – кхенпо, не раз говорили, что практически все люди – тулку.

И все же, суть традиции тулку, и мы знаем это на многочисленных примерах прославленных тибетских мыслителей и йогов, заключалась и продолжает заключаться в том, чтобы передача тысячелетних духовных традиций оставалась свежей. Чтобы живые знания и опыт духовной реализации не размывались более или менее правдивыми толкованиями священных книг. Чтобы мудрость не искажалась будущими поколениями буддистов по мере увеличения исторической дистанции от некогда живших продвинутых в духовном и интеллектуальном планах людей. Чтобы второстепенные или переставшие быть адекватными времени идеи и практики не приобретали культового значения.

Важно отметить, что тулку – это не религиозные чиновники, выбранные или назначенные согласно конъюнктуре своего времени. Они не хранители народных обрядов, содержание которых зачастую не понимают ни те, кто их соблюдают, ни те, кто их наблюдают. Они сами представляют собой традицию. Возможность общения, получения наставлений от живых носителей опыта и знания, реализованных в духовном плане Учителей, создает благоприятную ситуацию для последователей в получении личной связи с теми, кто сумел достичь Пробуждения. Ведь этот драгоценный шанс обретения ответов на сокровенные вопросы, в конечном счете, служит устранению сомнений и замешательств относительно правильности их личной духовной практики.

Все эти и многие другие известные буддологам и востоковедам сведения мало вяжутся с сообщениями, облетевшими осенью прошлого года информационные агентства всего мира. Согласно этим сообщениям, коммунистическая партия и правительство Китая, «опираясь на историю» и «возрождая традиции» «берет на себя полномочия определять порядок выборов духовных лидеров буддизма – лам, в том числе и Далай-ламы». Известие это куда более чем досадное. В девяносто втором году власти Китая уже привнесли смятение и разногласия в ряды последователей тибетского буддизма, инициировав интригу вокруг нового рождения XVII Кармапы, следующий прецедент – XI Панчен-лама. Узнан-

ный как этот великий лама мальчик, обнаруженный Далай-ламой XIV, исчез вместе со всей семьей, а официальный Пекин объявил Панчен-ламой своего кандидата. Теперь эта практика подучила законодательное основание. Мотивации властей Поднебесной ясны – это боязнь сепаратизма Тибета и нежелание мириться с влиянием на своих подданных духовных лидеров, находящихся по большей части за границей в изгнании. Однако последствия таких действий выходят далеко за рамки политической конъюнктуры. Они разрушительны не только для национально-культурной идентичности тибетцев, но и для мировой культуры.

Разумеется, буддийское Учение с исчезновением института Тулку не потерпит значительного урона, поскольку сама вера в новые рождения не является ключевой идеей буддизма. Буддизм учит о преходящей природе всех вещей, о том, что дуалистические воззрения источник страдания, что все явления не имеют самосущего бытия и что цель буддийской практики лежит за пределами крайностей. Однако, для культуры Тибета современная политика Пекина – очередное серьезное испытание. Международный имидж Китая, в связи с такими решениями также можно считать в очередной раз подорванным. Его усиление как мировой державы, которая позволяет себе игнорировать самобытные культурные практики малых народов, вызывает у всех здравомыслящих людей заслуженные опасения. Известные проблемы достижения Китая олимпийского огня красноречиво подтверждают эти опасения. «Тибетский вопрос для зрелого Китая являет как вызов, с одной стороны, так и возможность, с другой стороны, показать себя как дальновидную глобальную державу, ценящую открытость, свободу, справедливость и истину. Конструктивный и гибкий подход к вопросу о Тибете будет иметь благоприятные последствия в создании политического климата доверия, надежности и открытости как внутри страны, так и на международном уровне. Мирное решение тибетского вопроса окажет широкое позитивное влияние на переход и преобразование Китая в современное, открытое и свободное общество»⁸. Кстати сказать, XIV Далай-Лама, слова которого мы процитировали, уже более десяти лет тому назад, заявил, что его нынешнее рождение последнее, чем немало удивил своих соплеменников и знатоков тибетской духовной традиции.

¹ Первой страницей российской тибетологии многие считают статью профессора Петербургской Академии наук Герхарда Фридриха Миллера (1705-1783) «De scriptis tanguticis in Sibiria repertis commentatio» – Comment (Acad., t. X, 1747. P. 420-468). Посетив в 1735 г. селенгинских бурят, Г. Ф. Миллер обратился к ламе Агвану Пунцонгу, будущему главе буддийского духовенства Забайкалья, за помощью в переводе на монгольский язык тибетского текста – части рукописи, найденной им за полтора десятка лет до этого в монастыре Аблайт-хит на Иртыше. Перевести этот текст пытались ранее ученые Парижской Академии братья Этьен и Мишель Фурмон, однако, как показал комментарий ламы, совершенно его не поняли.

² Тулку (тиб., букв. «тело воплощения») – разновидность общей теории реинкарнации (перевоплощения). (Е. Д. Огнева. Буддизм: Словарь. М., 1992. С. 247).

³ Лама Сакья Шрибхадра, последний настоятель большого тантрического университета Викрамашила, Лама Шанг и другие влиятельные учителя того времени.

⁴ Монастырь Цурпху вплоть до XX века был главной резиденцией всех последующих воплощений Кармапы.

⁵ См.: *Ник Дуглас и Мерил Уайт*. Кармапа: Тибетский лама в черной короне. СПб., 1992. С. 30.

⁶ Там же. С. 31.

⁷ Лидеры школы Гелугпа – Далай-ламы впоследствии объединили светскую и духовную власть Тибета.

⁸ Заявление Его Святейшества Далай-ламы по случаю 45-й годовщины Дня тибетского народного восстания // Буддизм России. 2004. № 38. С. 48.

Гарри Бардин: опыт реинтерпретации (на примере мультипликационного фильма «Чуча-3»)

В центре настоящей статьи – кукольный мультипликационный фильм Гарри Бардина «Чуча».¹ В данном случае наш исследовательский интерес сосредоточен на феномене реинтерпретации, суть которой заключается в *переоценке* культурной традиции. Поскольку данное понятие самым непосредственным образом связано с довольно распространенным в области искусствознания термином «интерпретация», кратко остановимся на их соотношении.

Согласно энциклопедическому словарю, интерпретация являет собой опыт «истолкования, объяснения, перевода...»,² вследствие чего мы говорим, например, о множественности таких интерпретаций новеллы Мериме, как опера Бизе «Кармен», одноименный балет Ролана Пети, «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина, художественный фильм Карлоса Сауры «Кармен», а также снятый по рассказам Фазила Искандера «Чигемская Кармен» и «Бармен Ангур» фильм «Воры в законе» режиссера Юрия Кары. Понятно, что каждое из названных произведений раскрывает смысл вербальной основы посредством разных видов искусства, основанных на синтезе музыки, танца, пения, живописи и других составляющих, обусловленных спецификой жанра, посредством которого творец «перевыражает» смысл представляющего для него художественный интерес образца. Напротив, реинтерпретация есть демонстративный отказ от традиционного прочтения какого бы то ни было исходного материала. Возникнув на рубеже модерна и постмодерна, реинтерпретация в большей степени отвечает ситуации, которую Р. Барт обозначил как «смерть автора».³ Будучи калькой с известной каждому французу расхожей мысли «Король умер, да здравствует Король!», «смерть автора» есть не что иное, как снятие запрета на необходимость уважать так называемую «волю творца», поскольку в качестве такового теперь выступает сам читатель.

Несмотря на категоричность заявления, подобная точка зрения может быть вполне оправданной, поскольку в принципе «не существует ничего абсолютно первичного, что подлежало бы интерпретации, так как все, в сущности, уже есть интерпретация, любой знак по своей природе есть не вещь, предлагающая себя для интерпретации, а интерпретация других знаков...».⁴ Более того, принимая во внимание тот факт, согласно которому всякая интерпретация «напрасно умножает точки зрения, выстраивая их в ряды», что превращает художественное произведение в симулякр, отмеченный собственным повторением (воспроизведением) «в расходящемся и смещающемся развитии»,⁵ опыт реинтерпретации может стать своеобразным противодействием «дурной бесконечности». В ситуации, когда «тождество читаемого, действительно, разрушается в расходящихся рядах <...>, подобно тому как идентичность читающего субъекта рассеивается в смещенных кругах возможного мультипрочтения», но при этом «ничто не теряется, каждый ряд существует лишь благодаря возвращению других», мы уже говорим не

просто о симулякре как простой имитации, но, скорее, о действии, «в силу которого сама идея образца или особой инстанции опровергается, отвергается».⁶

Специально заметим, что представленная точка зрения никоим образом не игнорирует значимость интерпретации в становлении культуры мышления реципиента, тем более что именно множественность интерпретаций обеспечивает путь вхождения текста в культуру. С этой точки зрения интерпретация выступает универсальным текстообразующим механизмом, в котором отношения между текстом и его интерпретацией основаны на преобразовании некоего базового текста в текст-интерпретацию.⁷ Отличаясь динамической природой, такой текст может быть «организован несколькими различными способами»⁸, что позволяет каждому из субъектов интерпретации обращать внимание на какой-либо значимый для себя момент в том материале, с которым ему приходится работать. Так, в случае с новеллой Проспера Мериме, Ролан Пети подчеркивает чувственное начало во взаимоотношениях мужчины и женщины; у Карлоса Сауры презентация главных героев осуществляется посредством стихии танца, на фоне которого правда и вымысел пересекаются в пространстве художественной действительности подобно брехтовскому «показу показа». Если привлекать аналогии из живописи, то данный прием отвечает ситуации «картины в картине» как это представлено, например, в «Менинах» Веласкеса. Наконец, фильм Юрия Кары в большей степени актуализирует криминальное начало в становлении образа Кармен. Другими словами, говоря об интерпретации, мы имеем в виду процесс актуализации личностных смыслов работающего с текстом субъекта, которые рождаются в результате *согласования противоречий* между «Я» и не-«Я». В терминологии М.М. Бахтина момент согласования противоречий есть со-бытие данного и созданного, или, что то же – текста и контекста, познавательного и этического. При этом очевидно, что «данное» («текст») опознается на уровне части нового целого, в качестве которого выступает «созданное» («контекст») точно так же, как ценностный аспект оказывается неотъемлемой составляющей процесса познания.

В отличие от собственно интерпретации, в процесс которой происходит гармонизация отношений, складывающихся между творцом и со-творцом, реинтерпретация вносит в эти отношения дисгармонию, поскольку повторение существующего ранее происходит на фоне активного противодействия тому, что уже есть. Обратившись к методу анализа словарных дефиниций этих, характеризующих феномен реинтерпретации, одномоделных слов, можно выявить дополнительные значения интересующих нас понятий, вследствие чего термин «повторение» оказывается синонимичен лексемам «возобновление», «возвращение», «преломление», «удвоение», «отражение», «восстановление»; термин «противодействие» – лексемам «возражение», «подавление», «разрушение»⁹. Соответственно, процесс реинтерпретации может быть позиционирован, с одной стороны, как вечный возврат к прошлому, которое представлено данностью исходного текста, с другой – устремленность к будущему, которое опознается в реальности настоящего. Таким образом, реинтерпретация художественного текста не столько согласовывает противоречия, сколько предельно заостряет разность точек зрения на

предмет речи, демонстрируя *опыт переосмысления* имеющихся интерпретаций. Последние актуализируются вступающим в диалог с текстами культуры субъектом в силу того, что «всякое сказанное слово требует какого-то продолжения», ибо сказанное «никогда не конец, но край речи, за которым – благодаря существованию Времени – всегда нечто следует» (И. Бродский).¹⁰ Вместе с тем, принимая во внимание тот факт, согласно которому место и роль субъекта интерпретации, равно как и его отношение к тексту первоисточника, меняются в разные культурно-исторические эпохи, отдельным художникам удается избежать аналогий и повторений, что приводит к смене интерпретации реинтерпретацией. По всей видимости, мы можем говорить как о вербальных и невербальных реинтерпретациях, так и о синтетических, построенных на взаимодействии разных видов искусства. Так, в качестве примера вербальной реинтерпретации балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» можно назвать сценарий С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона», по которому украинский режиссер, оператор фильма «Тени забытых предков» Ю. Ильенко снял в 1990 г. фильм.¹¹ Соответственно, в качестве невербальной (визуальной и музыкальной) – полотна Пикассо на темы старых мастеров¹² и написанный по следам концертов И. С. Баха Бранденбургский концерт московского композитора В. Екимовского. Наконец, тип синтетической реинтерпретации мы находим в творчестве Г. Бардина – имеется виду мультипликационный фильм «Чуча».

Оттакаяваясь от упоминаемых ранее оппозиций М. М. Бахтина, специально оговорим, что нередко в процессе реинтерпретации переосмыслению подвергаются не только познавательная сторона текста, но и его этическая составляющая. Здесь важно помнить, что момент равенства всех перед всеми оказывается значимым лишь по отношению к морали. Напротив, в этике на первый план выступает не что иное, как изначальное неравенство. «Весь смысл этики, – пишет И. Левин, – в отсутствии коммутативности “я” и “ты”, поскольку мы должны любить другого больше, чем самого себя».¹³ В этом контексте становится понятным, что концептуальная система каждого отдельно взятого языкового носителя подчиняется закону относительности значений, который формулируется следующим образом: любая трансформация смысла и значимости фактов прошлого, являющаяся следствием пересмотра опыта с позиции текущего актуального личностного «Я», оказывается субъективно достоверной. С этой точки зрения реинтерпретация может рассматриваться как частный случай интерпретации, с той лишь оговоркой, что реинтерпретация – это не столько рефлексия как таковая, сколько рефлексия эстетическая. В этом своем качестве реинтерпретация может быть уподоблена художественной критике. Обладая свободой от многих ограничений, свойственных специальной или, что то же – технологической (философской, исторической и т.п.) критике, последняя связана обязательством «открывать новое», причем, «не только в критикуемом явлении (произведении искусства), а через его посредство – в самой окружающей субъекта действительности».¹⁴

Как правило, на такую критику, в сущности, имеет право только тот, кто способен увидеть критикуемое по-новому и заметить в нем то, чего ранее не видели, но что не менее значительно по отноше-

нию к прежде замеченному. Несмотря на то, что «художественная критика неизбежно спорит со всеми прежними суждениями об объекте и его общечеловеческом значении, главная ее функция – утверждать, а отрицание оказывается лишь следствием этой причины»¹⁵. Именно поэтому в процессе реинтерпретации нельзя игнорировать множественность художественных интерпретаций, осуществляемых на основе базового текста. Более того, «уясняя интерпретации произведения, предпочитая одни из них другим, мы не просто что-то понимаем и переживаем, но и *выявляем, конституируем себя*», рождаясь, подобно автору, в лоне произведения. Именно вследствие «*подтверждения и утверждения* своего бытия через бытие других»,¹⁶ которое представлено в множественности интерпретаций, мы можем говорить об устремленности реинтерпретации к будущему. Речь в данном случае идет о том, что, по сути, рождение субъекта в лоне художественного текста осуществляется не столько в соответствии с тем, что есть – в этом случае субъект не приобретает ничего нового, сколько в соответствии с тем, что должно быть, т.е. с идеалом. Правомочность представленной позиции обусловлена следующими обстоятельствами.

В статье «Как я понимаю философию» ее автор М. К. Мамардашвили писал: «В XX веке отчетливо поняли старую истину, что роман есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек, а не предшествует как «злой» или «добрый» дядя своему посланию. В этом смысле и оказалось, что литература, в общем, – не внешняя «пришлепка к жизни» (развлекательная или поучительная) и что до текста не существует никакого послания, с которым писатель мог бы обратиться к читателям. А то, что он написал, есть оно, в котором он стал впервые действительным «Я», в том числе от чего-то освободился и прошел какой-то путь посредством текста. Мое свидетельство неизвестное мне самому – до книги».¹⁷ Вне всяких сомнений, мысль М. М. Мамардашвили созвучна представителю отечественной филологической школы начала XX века А. А. Потебне, который настойчиво повторял, что понимание есть повторение процесса творчества с той лишь разницей, что в понимающем происходит нечто по процессу, т.е. по ходу, а не по результату тождественное тому, что происходит в самом говорящем.¹⁸ Отсюда логично предположить, что субъект реинтерпретации, подобно автору, обретает свое второе рождение исключительно в работе с художественным текстом. Другими словами, перефразируя мысль И. Ф. Анненского, утверждавшего, что художественная критика стремится стать искусством, для которого поэзия была бы лишь материалом, можно сказать: «Чуча» Гарри Бардина родилась именно в лоне «Кармен-сюиты» Бизе-Щедрина.

Специально оговорим, что имеется в виду последняя часть трилогии – «Чуча-3», хотя, по сути, сюжет, на котором основывается драматургия мультсериала, являет собой одновременно и вербальную реинтерпретацию, и невербальную. В первом случае имеются в виду сказочные истории про Мери Поппинс и Карлсона, который живет на крыше. Суть новизны режиссерского прочтения текстов Памелы Треверс и Астрид Линдгрен заключается в том, что в новом художественном целом Чуча, будучи существом андрогинным (двупольным), по сути, вбирает в себя образы обоих столь любимых деть-

ми персонажей. С одной стороны, в Чуче явно выражено женское начало, с другой – мужское, причем, оба самым непосредственным образом связаны с тем подручным материалом, посредством которого Бардин создает своего героя. Так, Чуча сделана из подушки, вследствие чего она отличается внушительным объемом и округлостью форм, мягким характером и способностью дарить тепло. В то же время именно благодаря боксерской перчатке, а также мужским кожаным перчаткам Чуча обретает голову и кисти рук. Это, на наш взгляд, обеспечивает главному персонажу бойцовский дух, а также готовность принимать ответственные решения, что, как правило, связывают с активным мужским началом. Важность последнего подчеркивается еще и тем, что Чуча «говорит» мужским голосом – озвучивает этот персонаж Константин Райкин. В данном контексте особое значение приобретает и то обстоятельство, что преобразующая мир сила чудесной няньки заключается в указательном пальце правой руки: когда он устремляется вверх, к небу, подобно волшебной палочке, Чуче оказываются по силам самые невероятные вещи. Другими словами, указательный палец выступает в данном контексте фаллическим символом, который, будучи знаком мужской творящей энергии, служит прообразом и волшебной палочки, и маршальского жезла, и скипетра императора¹⁹.

Во втором случае речь идет о переосмыслении музыки «Кармен-сюиты» Бизе-Щедрина, помещенной в пространство «Чучи-3». То, что выбор музыкального материала был для режиссера вполне осознанным, можно понять по следующим знаковым для данной ситуации атрибутам. Прежде всего, в начале фильма оператор обращает наш взгляд на «руки» Чучи, которые держат книгу и, судя по обложке, – это «Кармен» Проспера Мериме; далее, именно в третьей части трилогии на голове у Чучи появляется красный цветок, каким украшают свои прически испанки. Помимо этого, наряду с Чучей, Мальчиком и Щенком, в число персонажей «Чучи – 3» Бардин вводит белую корову. Последняя отсылает нас к одному из «действующих лиц» балетной сюиты, которое в сцене корриды оказывается не менее значимым, нежели сама Кармен. Имеется в виду сцена убийства Тореадором быка, которая происходит параллельно убийству Кармен. При этом одно словно является зеркальным отражением другого. Какая мысль скрывается за столь безукоризненно заданной симметрией, вследствие которой и животное и человек оказываются одинаково поверженными? Поиск ответа на поставленный вопрос с неизбежностью приведет нас к пониманию того, что отличает опыт реинтерпретации Г. Бардина от тех «репродукций прошлой продукции» (Г. Гадамер), которыми так перенасыщена наша сегодняшняя культура.

Отправным моментом для наших рассуждений послужит следующее предположение. По всей видимости, одновременное убийство Кармен и быка оказалось возможным вследствие близости обоих персонажей природной стихии. Вспомним: со времен античной мифологии принималась за истину мысль о непреодолимости строгой дихотомии мужского и женского начал. Согласно древним, «существует положительный принцип, который создал порядок, свет, мужчину, и отрицательный принцип, который создал хаос, сумерки и женщину».²⁰ В средневековой христианской философии дуализм маскулинного и феминного усиливается: «мужское» презентует

сознательное, рациональное, божественное; «женское» – бессознательное, иррациональное, телесное. Неслучайно Августин относит рациональность к сфере духа, а эмоции – к сфере плоти²¹. Таким образом, основанием для аргументации имеющейся симметрии можно считать мысль о том, что «женщина гораздо менее человек» и «гораздо более природа».²² Другими словами, если в поединке Тореадора и быка человек побеждает природу (стихию), то в поединке Хозе и Кармен природа (стихия) побеждает человека. Насколько обозначенные дефиниции соответствуют испанским культурным традициям?

Чтобы ответить на поставленный вопрос, обратимся к книге Н. Эптон «Любовь и испанцы». Как пишет исследователь, испанцы различают несколько родов любви. В древнейших любовных трактатах мы встречаем и описание *buen amor*, или истинной любви, исходящей от Бога, и *loso amor*, или безумной любви, т. е. земной любви к женщине»²³. По мнению родившегося в конце четырнадцатого века в садах прекрасной провинции Валенсия и дослужившегося до ранга королевского сокольничего Аузиаса Марка безумная (или животная, плотская) «страсть похожа на летние ливни, сопровождаемые громом и молнией, которые в короткое время заставляя чьи желанья сильнее разума»²⁴. Сетуя на то, что «любви нелегко обитать в женщинах, этих безмозглых существах, служащих только для продолжения рода», Аузиас Марк объясняет недостаток ума излишней природной чувственностью женщины, чьи желанья сильнее разума²⁵. Еще одно интересное наблюдение связано с тем, что ревнивым мужьям закон разрешал убивать любовников собственных жен. Однако, существует весьма поучительная история, на примере которой мы можем сделать вывод о том, что испанские женщины имели столь же вулканический темперамент, как и мужчины. Так, «одна из красивейших куртизанок Мадрида переделалась в мужское платье и нанесла удар шпагой своему неверному любовнику. Он узнал ее и разорвал на груди рубаху в знак вызова. Дама серьезно его поранила, но, раскаяваясь в своем поступке, воскликнула, что сама хотела бы умереть. Ее привели к королю, и тот заметил: «Я не знаю ничего более достойного жалости, чем безответная любовь. Иди, ты слишком влюблена, чтобы прислушиваться к велению разума; постарайся в будущем быть умнее и не злоупотреблять свободой, которую я даровал тебе»²⁶. Именно о любви испанок писали как о любви неистовой, в которой они «никогда не знают меры и не остановятся ни перед чем, чтобы отомстить любовнику, если тот беспричинно их бросает, так что большая любовь обычно заканчивается какой-либо ужасной трагедией»²⁷.

Возвращаясь к «Кармен-сюите» Бизе-Щедрина, можно смело утверждать, что чувство, вызванное Кармен в Хозе, менее всего отвечает божественной любви. Последняя, согласно библейской традиции, все покрывает, все терпит, все прощает и всем жертвует. В данном случае речь идет о животной страсти, поддавшись которой мужчина утрачивает разум, уподобляясь разъяренному самцу. Такое положение оказывается тем более унижительным, что Хозе убивает не Тореадора – любовника Кармен, а свою возлюбленную, действуя аналогично упомянутой ранее куртизанке Мадрида. Соответственно, в противоположность героям Бизе-Щедрина, Чуча Г. Бардина олицетворяет собой ту искомую гармонию женского и

мужского, плоти и духа, которая является залогом подлинной любви, т.е. того самого смешанного варианта, в котором, по мнению Аузиаса Марка, гармония достигается в результате соединения телесной любви и души. Более того, андрогинность центрального персонажа трилогии отсылает нас к древним текстам о духовном таинстве Бога, который есть любовь.²⁸ Неслучайно поэтому, «разрываясь» между требующими внимания и ласки Мальчиком и Щенком, Чуча с такой готовностью жертвует собой во имя одинаково эгоистичных в своем желании полновластно распоряжаться любовью няньки персонажей. При этом ни того, ни другого не интересует, насколько мучительна и невыносима для Чучи ситуация выбора. Пройдя через ложь, месть, предательство и страх, Мальчик и Щенок в итоге «понимают» цену подлинного чувства, которое примиряет всех персонажей последней части трилогии. Так в противоположность созданному по образу и подобию Творца человеку, тварная природа Чучи выступает залогом триединства веры, надежды и любви, посредством которых жизнь становится целостной и гармоничной. В унисон концепции, заданной Г. Бардиным в «Чуче-3», звучит музыка из балетной сюиты Бизе-Щедрина «Кармен».

По-видимому, сложившаяся ситуация оказывается вполне допустимой, что обусловлено рядом объективных моментов. Во-первых, принимая во внимание обстоятельство, согласно которому музыкальная речь выступает аналогом вербальной художественной речи (М. Ш. Бонфельд), можно утверждать следующее. Точно так же, как извлеченное из одного и помещенное в другой контекст отдельное слово может обрести дополнительные значения, абстрактный характер музыки насыщается какой бы то ни было конкретикой за счет внемузыкальных средств выразительности. Если в случае с балетной сюитой вобравшие в себя оперную символику темы рока, любовного томления, победного марша и т.п. связываются с одной сюжетной линией, то в случае с «Чучей-3», помещенные в другой смысловой контекст, эти же темы оказываются не менее убедительными в новом художественном целом, каким являється мультипликация Бардина. Речь в данном случае идет об актуализации протонтонационной основы музыки Бизе-Щедрина, которая, по словам В. В. Медушевского, впитала в себя опыт всех видов человеческого общения. «В числе ассимилированных ею жизненных и художественных источников выразительности – речь в разнообразии ее жанров, манера двигаться, неповторимая в каждую эпоху и у разных людей, танец, театр, литература, кинематограф... Несметные смысловые сокровища!». Более того, неизменность аналитической стороны музыкальной формы «Кармен-сюиты» и «Чучи», «семантически и конструктивно встраивающаяся в интонационную, увеличивает вариативность последней еще на много порядков».²⁹

Во-вторых, тот факт, что музыка Бизе-Щедрина оказывается неотъемлемой частью балетной сюиты, немало способствовал очевидной вольности в обращении мультипликаторов с ее фрагментами. Другими словами, специфика сюиты, где каждый номер относительно замкнут, позволила нарушить продиктованную художественным замыслом режиссера последовательность расположения танцев без ущерба для самой музыки. Наконец, в-третьих, вполне оправданное звучание музыки Бизе-Щедрина в последней части трилогии Г. Бардина «Чуча-3» обусловлено еще и тем, что аналогич-

но балетной сюите, где заглавные партии исполняют Тореадор, Хозе и Кармен, в центре режиссерской работы находятся три центральных персонажа – собственно Чуча, Мальчик и Щенок. Соответственно конфликт, возникающий между героями мультипликации, являет собой, по сути, конфликт трех тематических блоков, воплощающих такие обобщенно выраженные человеческие чувства, как любовь, ненависть и торжество примирения.

Таким образом, в отличие от «Кармен-сюиты» Бизе-Щедрина, где любовь выступает аналогом не признающей никаких правил, сметающей любые преграды на своем пути стихии, столкновение с которой губительно для человека, в «Чуче-3» Бардина на первый план выходит созидательное начало любовного чувства, сила которого помогает человеку преодолеть и животный эгоизм, и звериную ярость, и природное коварство. Соответственно, если в «Кармен-сюите» гибель главной героини и вступающего в поединок с Тореадором быка оказывается неизбежной, в мультипликационном фильме все персонажи последней части трилогии обретают возможность жить в мире и согласии.

Принимая во внимание обозначенные расхождения, мы имеем все основания поставить реинтерпретацию классического сюжета в «Чуче-3» Г. Бардина в один ряд с такими образцами мировой художественной культуры, как графическая серия Сальвадора Дали на темы «Капричос» Франсиско Гойи, «Котельная № 6» Киры Муратовой на сюжет чеховской «Палаты № 6» и др.

¹ «Чуча – раз, Чуча – два, Чуча – три» – режиссер и автор сценария Г. Бардин. Художник-постановщик А. Мелик-Саркисян. Куклы и декорации: Н. Барковская, А. Драйбор, Л. Маятникова, И. Собинова-Кассиль, Л. Доронина, Н. Молева, Н. Тимофеева. Операторы: А. Двигубский, И. Скидан-Босин. Роли озвучивали: Полина Райкина, Константин Райкин, Армен Джигарханян. В первой части трилогии «Чуча» (1997, музыка Г. Миллера) рассказывается о Мальчике, который сам себе смастерил из старых ненужных вещей очень нужную ему няню – Чучу. Как всегда бывает в сказках, Чуча ожила. В «Чуче-2» (2001, музыка И. Дунаевского) мы оказываемся свидетелями опасных и веселых приключений Мальчика и Чучи на море. В третьей части трилогии – «Чуча-3» (2004, музыка Ж. Бизе - Р. Щедрина) – в жизнь Мальчика и Чучи входит Щенок. Несмотря на безумную ревность Мальчика и Щенка к Чуче, всех их в итоге примиряет любовь.

² Советский энциклопедический словарь. М., 1985. С. 497.

³ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

⁴ См.: Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // Кентавр. 1994. № 2. С. 52.

⁵ См.: Делез Ж. Различие и повторение. СПб., 1998. С. 92.

⁶ Там же. С. 92–93.

⁷ См.: Мурзин Л. Язык, текст и культура // Человек – текст – культура. Екатеринбург, 1994. С. 160–169.

⁸ См.: Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995. С. 8.

⁹ См.: Фокин А. К вопросу о поэтической реинтерпретации на материале творчества Иосифа Бродского.

Интернет-ресурс. Режим доступа: www.krishnahouse.narod.ru/interb.html

¹⁰ Там же.

¹¹ Параджанов С. Лебединое озеро. Зона // Параджанов С. Исповедь. СПб., 2001. С. 341–364.

-
- ¹² Подробнее по данному вопросу см.: *Бабин А.* Вариации Пикассо на темы старых мастеров // *Панорама искусств* / Сост. Ю.М. Радченко. 1985. № 8. С. 93–107.
- ¹³ *Левин И.* Этика: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 343.
- ¹⁴ Художественная критика. Субъект // Критика – толкование. Интернет-ресурс. Режим доступа: www.teatrobraz.ru/page.php?id=626
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ См.: *Розин В.* Мышление и творчество. М., 2006. С. 215.
- ¹⁷ *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. М., 1990. С. 158.
- ¹⁸ *Потебня А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Лекция восьмая // *Русская словесность. Антология.* М., 1997. С. 78–79, 82.
- ¹⁹ Подробнее об этом см.: *Волкова П., Ковалева С.* Фаллические символы культуры и искусства: семиотический аспект // *Казачье самообразование.* Краснодар, 2007. № 2. С. 3–27.
- ²⁰ Цит. по: *Айвазова С.* Русские женщины в лабиринте равноправия. М., 1998. С. 13.
- ²¹ См.: *Клименкова Т.* Женщина как феномен культуры. Взгляд из России. М., 1996.
- ²² См.: *Бердяев Н.* Метафизика пола и любви // *Русский эрос, Или философия любви в России.* М., 1991. С. 254.
- ²³ *Эптон Н.* Любовь и испанцы. Челябинск, 2001. С. 36.
- ²⁴ Там же. С. 38.
- ²⁵ Там же. С. 39.
- ²⁶ Там же. С. 78.
- ²⁷ *Эптон Н.* Указ. соч. С. 79.
- ²⁸ См.: *Кочубей И.* Опыт семиотического анализа одного темного места у Св. Епифания // *Семиотика культуры и искусства.* Краснодар, 2007. Т. I. С. 61–62. Здесь также уместно вспомнить и такие центральные понятия философии Вл. Соловьева, как *всеединство человека, мира и Бога*. Соловьев считает любовь между мужчиной и женщиной средством преодоления отчуждения человека от всеединства. «Истинный человек в полноте своей идеальной личности ... не может быть, – по мнению философа, – только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих». Другими словами, изначальный образ Бога может быть восстановлен только в человеке-андрогине, объединяющем в себе духовные качества женщины и мужчины, (*Соловьев В.* Смысл любви // *Русский Эрос или Философия любви в России.* М., 1991. С. 166).
- ²⁹ *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. М., 1993. С. 15, 23.

Русская кантата «На случай»: из истории жанра

Сложно определить, когда именно возникла традиция сопровождать торжественные события музыкой, однако она оказалась весьма устойчивой. Для обозначения таких произведений, имеющих прикладную функцию, появилось понятие музыка «на случай» (нем. Gelegenheitsmusik, фр. musique d'occasion, англ. music for occasion). На определенном этапе истории эту роль взяла на себя одна из разновидностей жанра кантаты, получившая название кантата «на случай». Несмотря на широкое распространение подобных сочинений, жанр негласно было принято относить к музыке второразрядной, характерно, что до сих пор не существует специальных работ, посвященных данной разновидности жанра. Среди основных причин этого назовем недолговечность произведений «на случай», поскольку написаны они обычно в связи с каким-либо конкретным событием, а также особый музыкальный язык, обусловленный предназначением жанра. Однако, на наш взгляд, изучение кантаты «на случай» восполнит некоторые «белые пятна» в исторической картине музыкальных жанров, даст возможность глубже понять характер эволюционных процессов, протекавших в русской культуре, а также откроет новые страницы в творчестве знаменитых композиторов. Мы предлагаем рассмотреть историю кантаты «на случай» и определить особенности ее бытования в России, поставив в центр вниманию проблему взаимодействия культур.

Рождение жанра кантаты в Италии в начале XVII в., как отмечают исследователи, было во многом связано с изменением музыкально-эстетических представлений эпохи. Группа флорентийских литераторов, музыкантов, исполнителей (поэты О. Ринуччини, П. Строцци, Л. Гвидичони, певцы и композиторы Дж. Качини, В. Галилеи, Дж. Дони, Я. Пери) в стремлении вернуться к античной музыкальной декламации пришли к созданию нового гомофонного стиля, который пришел на смену господствующей полифонической системе. Кантата, вместе с оперой и ораторией, оказалась тем жанром, в котором оттачивались музыкальные средства нового стиля. Синтез поэзии и музыки, выразительность сольного голоса были главными чертами кантаты, отразилось это и в этимологии названия жанра: кантата – от *cantare* (лат.) – петь, (в отличие от *sonare* (лат.) – звучать). Широкое распространение жанра в Италии, судя по всему, было обусловлено тем, что все оперные композиторы с не меньшим усердием и желанием работали также и в жанре кантаты. Об этом свидетельствуют многочисленные сочинения А. Скарлатти, К. Монтеверди, Дж. Кариссими, Л. Росси, А. Страделлы, А. Вивальди, А. Стеффани и других итальянских композиторов. Их кантаты стали теми произведениями, в которых формировались признаки нового жанра, его содержание и музыкальный язык. Уже на первом этапе существования жанра, в Италии XVII века, одной из разновидностей кантаты, наряду с камерной лирической и духовной концертной, была официальная поздравительная кантата.¹

В начале XVIII в. начинается «международная экспансия» кантаты: она выходит за пределы Италии и начинает свою историю в разных национальных европейских школах. В Англии, во Франции,

в Германии кантата адаптировалась к местным традициям, возникли национальные варианты жанра, однако, кантата «на случай» оказалась востребованной повсюду. Настоящий расцвет кантаты произошел в Германии. Г. Шютц и Г. Ф. Телеман, И. Пахельбель и Д. Букстехуде, И. Кунау и Р. Кайзер создали множество духовных и светских кантат, но кульминационной точкой в развитии жанра стали кантаты И. С. Баха. Причины широкого распространения данного жанра в Германии исследователи видят в отсутствии развитой оперной культуры, кантата в какой-то мере восполнила этот пробел (на этот аспект указывает А. Швейцер²); в то же время, кантата была неотъемлемой частью протестантского богослужения.

В эпоху барокко в иерархии жанров духовная кантата занимает одну из высших ступеней. Как пишет А. В. Кириллина, «Для барочных музыкантов вся иерархия жанров была направлена «вверх», и критерием значимости жанра считалась большая или меньшая степень близости его к церковному ритуалу и к религиозным идеям. В творчестве многих композиторов Барокко церковные и духовные жанры (месса, страсти, мотет, оратория, духовный концерт, духовная кантата и др.) действительно были преобладающими и определяющими».³ Светская кантата, обычно прикладное произведение «на случай», считалась жанром второстепенным. Показательно количественное соотношение этих разновидностей кантаты в творчестве И. С. Баха: сохранилось около 200 духовных и лишь около 20 светских кантат.

Среди баховских светских кантат есть произведения, написанные по поводу различных торжественных случаев: ко дню рождения кетенского правителя (№ 173а), его супруги (№ 36а), свадебные кантаты, исполнявшиеся во время застолья (№ 202, № 210, № 216), кантаты, написанные для чествования университетских профессоров (№ 205, № 207). Инициатива в написании кантаты могла исходить и от самого композитора, кантата в этом случае была способом напомнить о себе вышестоящему начальству. Так с сентября 1733 года по октябрь 1734 года Бах, в надежде на новую должность, сочинил пять кантат в честь королевского дома (среди них кантата № 213 – по случаю дня рождения наследного принца, № 214 – ко дню рождения королевы, № 215 – по случаю прибытия короля и королевы в Лейпциг и др.)⁴

Отметим факт, важный для понимания специфики кантаты «на случай» – индивидуальность лица, которому посвящалась кантата, как правило, не интересовала композитора, при написании сочинения важным было создать настроение, соответствующее праздничному событию. Поэтому кантата (без ущерба для художественного целого) нередко переадресовывалась разным лицам, причем заменялось лишь имя в обращении и отдельные детали текста. Так произошло, например, с кантатой И. С. Баха № 207, написанной в честь профессора Г. Корте, которая затем с новым текстом (№ 207 а) была исполнена в день тезоименитства Августа III, таких примеров можно привести множество. При этом существовала и другая практика: отдельные части кантат «на случай» нередко переносились в духовные сочинения (например, фрагменты кантаты № 215 вошли в мессу *h moll* и в Рождественскую ораторию), либо светские кантаты целиком могли быть переработаны в духовные, лишь путем изменения текста (кантаты № 30, № 134, № 173 и др.). Дело здесь в

том, что перенесение частей из одного произведения в другое было обычной практикой в баховскую эпоху. При этом была не столь важна принадлежность сочинения светской или духовной традиции, так как между ними не существовало резкой стилистической грани.

В эпоху классицизма, при господстве оперы и симфонии, жанр кантаты не имеет такого большого значения. Тем не менее, композиторы-классики создавали сочинения «на случай». В творческой биографии И. Гайдна встречаем упоминание кантате «Приветствие», которая была написана в 1768 году по случаю избрания нового правителя в обители Цветль в Нижней Австрии. Ряд кантат В. А. Моцарта были сочинены для различных масонских церемоний (например, кантата KV 623 на освящение нового масонского храма в 1791 году). В творчестве Л. Бетховена также видим ряд кантат «на случай» – в Бонне в 1790 году были написаны кантаты «На смерть австрийского императора Иосифа II» и «На воцарение императора Австрии Наполеона II». Кантату «Счастлирое мгновение» (вместе с симфонической фантазией «Битва при Виттории») Бетховен написал по случаю Венского конгресса в 1814 году. Как видим, кантаты классиков немногочисленны, однако традиция исполнения кантаты во время торжественных событий весьма устойчива.

В XIX веке продолжают свое развитие различные разновидности жанра кантаты, однако наиболее распространенной по-прежнему остается кантата «на случай». Это могут быть как камерные кантаты, предназначенные для исполнения в кругу друзей (Ф. Шуберт «Именины Ф. М. Фирталера или поздравительная кантата», 1815, «Ко дню рождения певца И. М. Фогля или Весеннее утро», 1819), так и героико-патриотические кантаты, имеющие широкое общественное значение (Г. Берлиоз «Греческая революция», 1826, К. М. Вебер «Битва и победа», 1815, А. Дворжак «Гимн», 1872). Поводы для написания кантаты разнообразны, приведем еще несколько примеров: две кантаты Э. Грига созданы для исполнения на открытии памятников норвежскому композитору Х. Хьерульфу в Кристиании в 1874 и норвежскому писателю Х. Хольбергу в Бергене в 1884, Я. Сибелиусу принадлежит кантата «По случаю Коронации Николая II»⁵ (1895), Ш. Гуно написал кантату «Галлия» на открытие международной выставки (1871), кантата А. Дворжака «Американский флаг» (1893) посвящена Соединенным Штатам Америки⁶. Заканчивая краткий обзор зарубежной кантаты, отметим, что жанр к концу XIX века в Европе оказывается на периферии композиторского творчества, однако кантата «на случай» остается востребованной и одной из самых стабильных его разновидностей.

В России кантата появилась в 30-е годы XVIII века во время царствования Анны Иоанновны, в период наиболее интенсивного европейского влияния на русскую культуру. Десятилетие правления Анны Иоанновны (1730-1740), как утверждает Н. Ф. Финдейзен, «знаменует зарождение серьезных художественных основ в области музыкальной практики, <...> в это десятилетие нашей государственной жизни были даны те образцы, по которым и стала развиваться музыкальная жизнь в России»⁷. Для организации императорского музыкального быта на службу в Россию были приглашены западные, в большинстве своем итальянские, исполнители, композиторы и поэты. Жанр кантаты, который вместе с оперой появился

в России, вскоре стал неотъемлемой частью придворных увеселений. Первое известное исполнение кантаты состоялось в 1731 году, это была кантата Дж. Ристори, написанная по случаю годовщины коронации Анны Иоанновны. Современник пишет: «За столом был дан концерт вокала и музыки, Лудовика начала его исполнением кантаты, специально написанной по случаю коронации и переведенной на русский язык, и также исполненной по-русски. За ней последовали другие итальянские кантаты, которые она спела сама»⁸. Кантата Ристори стала первым образцом этого официального придворного жанра в России.

В одной из своих работ, посвященных византийскому влиянию на русскую культуру, Ю. М. Лотман, рассматривая проблему диалога культур, выделил основные стадии процесса адаптации инокультурной жанровой модели. Несмотря на то, что работа посвящена культуре более ранней эпохи, исследователь выявляет общие законы, которые будут справедливы и в отношении кантаты. Лотман пишет, что любой жанр, оказываясь в новых культурных условиях, вовлекается в процесс культурного диалога и при этом проходит через несколько стадий. «Сначала наблюдается односторонний поток текстов, которые откладываются в памяти принимающего, причем память на этом этапе фиксирует также тексты на чужом, непонятном языке. <...>. Следующим этапом является овладение чужим языком и свободное им пользование, усвоение правил порождения чужих текстов и воссоздание по этим правилам аналогичных им новых. Затем наступает критический момент: чужая традиция коренным образом трансформируется на основе исконного семиотического субстрата «принимающего». Чужое становится своим, трансформируясь и часто коренным образом меняя свой облик»⁹.

Судя по всему, становление русской кантаты также происходит в три этапа. Мы предполагаем, что период усвоения новой (прежде всего итальянской) традиции приходится на 1730 – 1770-е годы – это первый этап развития кантаты в России. Следующий за ним этап связан с овладением и достаточно свободным использованием чужого языка, что дает возможность создавать довольно яркие, самобытные произведения в канонических рамках жанра (1770 – 1870-е годы). Третий этап связан с трансформацией традиции, созданием опусов, значительно отличающихся от первоначальной модели жанра. Это период расцвета русской кантаты, который приходится на рубеж XIX – XX столетий.

Отметим особенности каждого из этапов развития кантаты. На *первом этапе* кантата как музыкальный жанр была тесно связана с бытом императорского двора. К середине XVIII в. торжественная кантата в сопровождении оркестра становится в России неотъемлемой частью комплекса придворных музыкальных развлечений, в который также входили оперные и балетные спектакли, застольная и бальная музыка, канты а *carrella* и камерные произведения. Музыка, по примеру европейских дворов, звучала во время императорских приемов, трапез, карточной игры и различных увеселений.

Авторами кантат в этот период были итальянские композиторы и поэты, работавшие при русском дворе. Почти тридцать лет, при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне, в России работал Франческо Арайя. Кроме сочиненных им опер, сохранился ряд произведения в жанре кантаты, написанных по различным торжественным случа-

ям («Спор любви и ревности» (1736), «Соединение любви и брака» (1745), «Прибежище мира» (1848), «Юнона-помощница» (1857), «Пророчествующая Урания» (1857)). Известно, что последняя из перечисленных кантат была написана по случаю тезоименитства Великого князя, об этом сообщается на титульном листе издания: «Кантата с хорами, отправленная пред балетом веселящегося народа, при случае тезоименитства его Императорского Высочества Государя и Великого Князя, празднованного после дня святых апостол Петра и Павла в Ораниенбургском саду, по учреждению Ея Императорского Высочества Государыни Великия Княгини в 1757 году». Тексты для кантат Ф. Арайи писали работавшие при русском дворе итальянские поэты Дж. Бонекки и А. Денци. Кантаты исполнялись на итальянском языке, тем не менее, существовал и русский перевод текстов, имеющий функциональное назначение, он «должен был облегчить слушателям, получавшим его в виде нескольких сброшюрованных листов, восприятие кантаты, которая исполнялась на незнакомом для большинства из них итальянском языке»¹⁰.

Во время царствования Екатерины II придворные композиторы менялись более часто, императрица приглашала итальянских композиторов, уже заслуживших известность на родине. В России в это время работали Б. Галуппи, Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, Дж. Сартти, В. Манфредини и Д. Чимароза. Их кантаты на стихи Д. Ладзарони, Д. Б. Локателли, Ф. Моретти и других поэтов в продолжение многих десятилетий оставались весьма заметным явлением придворной культуры. Отличаясь устойчивостью музыкальной и поэтической формы, они наглядно свидетельствовали о сложившейся жанровой традиции.

Кантата звучит в этот период уже не только при дворе, но и в различных административных и педагогических учреждениях, став частью музыкального оформления праздников. Многочисленные примеры из периодики XVIII века, представленные в исследовании Н. Ф. Финдейзена, показывают, что газеты регулярно сообщали об исполнении кантат. Цитата из «Московских ведомостей» 1773 года о торжествах в Московском университете в день восшествия на престол Екатерины II интересна не только упоминанием о факте исполнения кантаты, но позволяет определить, в какой момент праздника звучало это произведение. «По прибытии многочисленного собрания пошли все по порядку в большую онаго Университета аудиторию, где начался концерт, и пета была на хорах сочиненной нарочно для сего торжества первая часть кантаты, после которой последовали речи. Заключением всего была следующая под сим начатая кантата, которая на языке и голосах усладила все собрание, чем все и кончилось»¹¹. Автором текста этой кантаты был А. Перепечин, композитором, по предположению Финдейзена, был один из преподавателей существовавшего в Московском университете музыкального класса.

С появлением первых кантат русских авторов начинается *второй этап развития жанра*. Отметим тот факт, что термином «кантата» обозначался не только музыкальный жанр, но и литературный. Многочисленные литературные кантаты создают Г. Р. Державин и В. А. Жуковский, этот жанр представлен также в творчестве И. А. Крылова, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, П. А. Вяземского и многих других поэтов. Тексты кантат были, как правило, рассчита-

ны на музыкальное воплощение, но, тем не менее, воспринимались их авторами и читателями как самостоятельные художественные произведения. В изданиях литературных кантат обычно подробно указывалось, где, когда и по какому случаю кантата была исполнена, но фамилия автора музыки часто отсутствовала. Среди композиторов упоминаются имена Д. С. Бортнянского и П. А. Скокова, однако музыкальный материал этих кантат до сих пор не обнаружен. Как утверждает исследователь русской литературной кантаты А. Н. Попов, расцвет жанра приходится на первую четверть XIX века (заметим, что расцвет музыкальной кантаты произойдет гораздо позднее).

На втором этапе развития кантаты, с появлением произведений русских композиторов и поэтов, кантата становится одним из полноправных жанров русской музыки. Однако около ста лет композиторы развивают лишь одну ее разновидность – произведение «на случай». Стать частью богослужения, как это произошло в Германии, кантата по известным причинам не могла, в то же время активное развитие русской оперы и хорового концерта заполняло нишу, которую могла бы занять кантата. Среди кантат русских композиторов этого периода есть произведения, написанные на события, значимые для широкого круга людей. Назовем кантату М. И. Глинки «Пролог или кантата на кончину Александра I» (1826), А. Н. Верстовского «На всерадостнейший мир России с Турцией» (1829), «Торжество муз», написанную А. Н. Верстовским совместно с А. А. Алябьевым на открытие Московского большого театра (1825). В то же время кантата является необходимой частью торжественных актов в учебных заведениях, М. И. Глинкой были написаны две так называемые «прощальные песни»: «Прощальная песнь воспитанниц Екатерининского института» (1841) и «Прощальная песнь воспитанниц Смольного института» (1850). Порой кантата была предназначена для чествования высокопоставленных лиц: «Кантату к 50-летию юбилею директора кадетского корпуса генерала К. Ф. Клинберга» написал А. С. Даргомыжский (1838), исследователи упоминают также кантату А. Н. Серова «Федору Карловичу Мильгаузену в день 50-летия его врачебных подвигов» (1846). Как видим, жанр на этом этапе имеет сугубо прикладное значение.

Кантаты, не связанные с каким-либо событием, встречаются редко. Произведения А. Н. Верстовского, названные автором кантатами, такие как «Черная шаль», «Бедный певец», «Три песни скальда» (все написаны в 1823 году) по существу являлись развернутыми романсами или балладами. Тем не менее, многие современники воспринимали сочинения Верстовского как первые русские кантаты. Интересен отзыв В. Ф. Одоевского, в котором автор сравнивает кантаты Верстовского с немецкими и итальянскими произведениями: «Кантаты г. Верстовского суть еще первый опыт сего рода в нашем отечестве... Сии кантаты, несмотря на свое превосходство, не имеют сухого педантизма немецкой школы; еще более удивлю, может быть, когда скажу, что они не имеют приторной итальянской водяности, не заглушены ни руладами, ни трелями, ниже какими-либо другими фиглярствами, которыми тщетно хочет прикрыть себя безвкусице»¹². Среди таких единичных русских кантат, не связанных с каким-либо общественным событием, и кантата А. С. Даргомыжского «Торжество Вакха» (1843). Написанная на не-

изменный текст А. С. Пушкина в период формирования композиторского стиля, она была областью экспериментов, позднее композитор переделал кантату в оперу-балет.

В то же время опыты композиторов в вокально-симфоническом жанре, как правило, не получали авторского определения «кантата». Хотелось бы упомянуть здесь два крупных хоровых произведения композиторов «Могучей кучки»: хор М. П. Мусоргского «Иисус Навин» и хор Н. А. Римского-Корсакова «Стих об Алексие, человеке Божием». По формальным признакам оба хора, написанные в 1877 году, можно отнести к жанру кантаты. Об этом позволяют говорить относительно крупные размеры произведений и исполнение их хором в сопровождении оркестра (в хоре «Иисус Навин» есть также и сольные фрагменты). Подтверждение нашего предположения о близости этих произведений жанру кантаты находим у Б. В. Асафьева, который предлагает считать хор «Стих об Алексие, человеке Божием» «хоровой кантатой»¹³. Возможно, отсутствие в названии авторского определения «кантата» обусловлено именно тем, что кантата в этот период воспринимается лишь как официальный жанр, приуроченный к какому-либо событию, поэтому композиторы предпочитают обозначить жанр своих вокально-симфонических произведений более нейтральным термином «хор».

Начало *третьего этапа развития кантаты* характеризуется появлением кантат, не связанных с эстетикой произведения «на случай», углублением образной сферы русской кантаты и включением в нее новых выразительных средств. А. М. Виханская связывает начало нового этапа в развитии кантаты с появлением кантаты П. И. Чайковского «К радости»: «Началом классического периода в истории русской кантаты мы считаем 1865 год – год создания Чайковским оды «К радости» – когда этот жанр был «уравнен в правах» с другими масштабными жанрами и превратился, наряду с оперой и симфонией в форму значительную и содержательную»¹⁴. В целом соглашаясь с автором, внесем некоторые уточнения. Действительно, кантата Чайковского – произведение новаторское, в какой-то степени открывающее новые пути в развитии жанра, но важность ее не стоит переоценивать. Эта кантата, написанная Чайковским при окончании петербургской консерватории, ставшая первой в России экзаменационной консерваторской кантатой, знаменует начало нового этапа в русской музыке – начало профессионального музыкального образования. Существенного влияния на развитие жанра кантата Чайковского «К радости» иметь не могла хотя бы по той причине, что она осталась в рамках ученического произведения, при жизни Чайковского не издавалась и после выпускного экзамена ни разу не исполнялась. В 1890 году Чайковский писал П. Юргенсону в ответ на предложение об издании этого произведения: «Рукопись кантаты в консерватории в Петербурге. Печатать ее я не желаю, ибо это юношеское произведение без будущности»¹⁵. Для Чайковского в дальнейшем жанр кантаты остался произведением «на случай», по заказу он создал кантату «В память двухсотлетней годовщины рождения Петра I» на открытие Политехнической выставки в Москве (1872) и Коронационную кантату «Москва» (1883).

Выскажем предположение, что начало нового этапа в развитии русской кантаты связано с именем ученика П. И. Чайковского – С. И. Танеева. Его кантата «Иоанн Дамаскин» (1884) стала первым

сочинением, в котором жанр кантаты поднялся на новый уровень. Не связанная с каким-либо событием, посвященная философским проблемам, кантата «Иоанн Дамаскин» не имела аналогов в русской музыке. В ней отразились и баховские традиции, и русские православные корни. С этого времени кантата из жанра долгое время периферийного превращается в жанр значимый, отражающий существенные явления, происходящие в русской культуре.

Вслед за Танеевым кантаты создают Н. А. Римский-Корсаков («Свитезянка», 1897, «Песнь о вещем Олеге», 1899 и «Из Гомера», 1901), С. В. Рахманинов («Весна», 1902), И. Ф. Стравинский («Звездоликий», 1912), А. Д. Кастальский («Братское поминовение», 1916), С. С. Прокофьев («Семеро их», 1917). Поиск новых средств художественной выразительности, кардинальный пересмотр концепции жанра приводят этих композиторов к созданию новаторских сочинений. Мы встречаемся с новыми вариантами кантаты, раскрывающими возможности жанра; эксперименты по жанровому синтезу и расширению образного содержания кантат, связанные с общей тенденцией искусства этого периода, несут яркий отпечаток авторского стилизма. В предреволюционный период кантатно-ораториальное творчество в какой-то мере берет на себя воплощение значительных философско-этических проблем, разрешаемых в XIX в. оперой и симфонией. В поисках духовной опоры композиторы обращаются к античному эпосу (Н. А. Римский-Корсаков «Из Гомера»), к древнейшей мифологии (С. С. Прокофьев «Семеро их»), к христианским заповедям и ритуалу (С. И. Танеев «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», А. Д. Кастальский «Братское поминовение», И. Ф. Стравинский «Звездоликий»).

С выходом жанра кантаты на рубеже XIX–XX вв. на новый уровень своего развития, кантата «на случай», тем не менее, остается востребованной и, пожалуй, наиболее стабильной разновидностью жанра. Образцы ее многочисленны, как в творчестве знаменитых, так и малоизвестных композиторов. В определенной степени эта жанровая разновидность кантаты выполняет функции государственного панегирика, с этим связаны и многие особенности ее поэтики: высокая степень детерминированности жанровых признаков, клишированность используемых приемов, начиная с литературного текста и заканчивая особенностями мелодики, гармонии, фактуры и ритма.

Среди композиторов, создававших кантаты по тем или иным случаям общественной жизни, М. А. Балакирев и Ц. А. Кюи, П. И. Чайковский и С. И. Танеев, А. К. Лядов и А. К. Глазунов, А. С. Аренский и А. Д. Кастальский, Н. Н. Черепнин и М. М. Ипполитов-Иванов. Вместе с тем, авторами кантат становились и гораздо менее известные композиторы и музыкально-общественные деятели, такие как дирижер и композитор Э. Ф. Направник; регент, педагог, автор духовных сочинений А. В. Никольский; дирижер Придворной певческой капеллы и педагог А. А. Егоров; хоровой дирижер М. П. Речкунов; педагог, профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьев и др.

Наряду с кантатами упомянутых авторов множество кантат было написано малоизвестными композиторами, сведения о которых отсутствуют в музыкальных энциклопедиях. Как правило, это музыканты, получившие музыкальное образование в Москве или Санкт-

Петербурге, а затем обосновавшиеся в небольших городах. Значение их музыкально-просветительской деятельности для провинциальных городов трудно переоценить: преподаватели пения, организаторы любительских хоров и оркестров, регенты, дирижеры, композиторы, они способствовали повышению культурного уровня населения. Сочинения их печатались обычно в местных типографиях, что помогает в той или иной степени идентифицировать их личность. Это В. Д. Беневский в Ставрополе, А. И. Красностовский в Выборге, И. И. Тульчиев в Пскове, И. И. Сулковский в Каменец Подольском, И. В. Прибик в Одессе и многие другие композиторы.¹⁶

Какие «случаи» становились поводом для написания кантаты в России того времени? Наиболее многочисленная группа – официальные кантаты, написанные к тем или иным государственным датам, самая значительная из которых коронация императора. В исследуемый период состоялись две коронации – Александра III в 1883 году и Николая II в 1896 году. В обоих случаях коронационная кантата была исполнена на трапезе в Грановитой палате в день торжества. В 1883 г. это была кантата «Москва» П. И. Чайковского, в 1896 г. – кантата А. К. Глазунова. Среди кантат, посвященных годовщине коронации, назовем кантату А. С. Аренского «На десятилетие Священного Коронования Их Императорских Величеств» (1893). В ряду государственных дат стоит и празднование трехсотлетия воцарения династии Романовых, которое Россия пышно отмечала в 1913 г. По этому случаю были написаны кантаты Ц. А. Кюи, А. Д. Кастальского, В. Д. Беневского, А. А. Егорова и других композиторов.

В разряд дат, отмечаемых по всей стране, попадали также юбилей знаменитых деятелей искусства – писателей, художников, музыкантов. Наибольшее число кантат было посвящено А. С. Пушкину, чье столетие праздновали в 1899 г. Пушкинские кантаты в числе других создали А. К. Глазунов, И. В. Прибик и М. М. Ипполитов-Иванов. Исполнение кантаты было традицией на открытии памятника, так в Санкт-Петербурге во время открытия памятника М. И. Глинке в 1904 г. прозвучала специально написанная для этого случая кантата М. А. Балакирева. Продолжалась традиция исполнения кантаты на торжественных актах в учебных заведениях (А. Д. Кастальский посвятил свою кантату «Стих о церковном русском пении», созданную в 1911 г. к 25-летию Московского Синодального училища, в котором работал многие годы). Для исполнения в кругу коллег и друзей был написан «Привет А. Г. Рубинштейну» П. И. Чайковским (1889). Как видим, кантату можно было услышать и на всенародных государственных торжествах, и во время небольших праздников, что было бы невозможно без развитой хоровой культуры, существовавшей в дореволюционной России.¹⁷

Подводя итоги исторического развития жанра кантаты «на случай» укажем, что после 1917 года жанр приобрел особое значение. Массовый и доступный, направленный на возвеличивание кого-либо или чего-либо, он стал важным средством идеологической пропаганды. Кантаты, прославляющие коммунистическую партию, написанные к годовщинам октябрьской революции писали все композиторы, это было необходимым условием сосуществования художника и власти (назовем кантаты С. С. Прокофьева «Здравица», «Расцветай, могучий край», «К 20-летию Октября»). В настоящее время традиция сочинения и исполнения кантаты «на случай»

практически исчезла. Из кантат «на случай», созданных в XIX в., лишь кантата П. И. Чайковского «Москва» стала репертуарным сочинением, остальные забыты и исполнителями, и исследователями. Немногочисленные исполнения подобных произведений имеют лишь историческое значение, так, в 1996 году исполнение Коронационной кантаты А. К. Глазунова было приурочено к столетию коронации Николая II. На наш взгляд, изучение этой жанровой разновидности кантаты может дать ключ к более полному пониманию культуры дореволюционной России, а также открыть «неизвестные произведения известных композиторов».

¹ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2 т. Т. 1. По XVIII век. М., 1983. С. 403.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964.

³ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996. С. 102.

⁴ См.: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. С. 526.

⁵ Напомним, что с 1809 по 1917 г. Финляндия входила в состав Российской империи.

⁶ В 1892-1894 гг. А. Дворжак был директором Национальной консерватории в Нью-Йорке.

⁷ Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.; Л., 1929. С. 35.

⁸ Цит. по: Огарков Н.А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора: XVIII - начало XIX века : См.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17. 00. 02. СПб., 2004. С. 112.

⁹ Лотман Ю.М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Статьи по семиотике и топологии культуры. Интернет-ресурс. Режим доступа: www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/10.php

¹⁰ Попов А.Н. Русская литературная кантата. Караганда, 2002. С. 24.

¹¹ Финдейзен Н.Ф. Указ. соч. С. 52.

¹² Цит. по: Каренин Б. Из плесяды начинателей (к 200-летию А. Н. Верстовского) // Музыкальная жизнь. 1999. №. 3. С. 35.

¹³ Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1979. С. 137.

¹⁴ Выханская А. М. О некоторых особенностях развития кантаты в России // Невские хоровые ассамблеи: Материалы конференции. М., 1984. С. 142.

¹⁵ Чайковский П.И. Полное собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1977. Т.15-Б. С. 197.

¹⁶ Беневский (Хорошевич-Терницкий) Василий Дмитриевич (1864-1930), Красновостовский Алексей Иванович (1880-1967), Прибик Иосиф Вячеславович (1855-1931), Сулковский Иосиф Иулианович (1855-1917), Тульчиев Иосиф Иванович (1860-1938).

¹⁷ Об этом говорит хотя бы тот факт, что на открытии памятника Н. В. Гоголю в Москве в 1909 г. кантата М.М. Ипполитова-Иванова «Песнь гусляра» (памяти Гоголя) была исполнена хором, состоящим из 2000 человек, и оркестром, состоящим из 420 человек (Бакаляров В. Памятник Гоголю: «И видный миру смех, и неведомые ему слезы» / В. Бакаляров, И. Пилишек // Москва и москвичи. 2005. № 9-10. Интернет-ресурс. Режим доступа: www.m-mos.ru/10/06.htm).

Проблемы трансформации музыкального языка в западноевропейской культуре

Трансформация художественного языка в целом и музыкального в частности связана с модификацией западноевропейской культуры. Насколько существенными были интенсивность и скорость изменений, совершавшихся в культуре на рубеже XIX и XX вв., настолько значительными являлись и процессы, происходившие в это же время в сфере музыки. Поэтому исследование эволюции музыкального языка при соотнесении ее с соответствующим хронологическим и топологическим контекстом необходимо в том числе и для прояснения многих вопросов, связанных со спецификой западноевропейской культуры.

В XX в. наблюдается существенное сближение художественного и философского дискурсов. Это совершается отчасти из-за того, что искусство, лишившись прежних своих ориентиров и формообразующих констант, теперь представляло собой настолько разнородную и непредсказуемо развивающуюся систему, что художники стали ощущать настоятельную потребность в философии. С ее помощью становилось возможным учреждение основополагающих параметров неклассического языка. Поэтому и при анализе музыки XX в. необходимо вычленение определенного «концептуального» аспекта, обуславливающего по преимуществу мышление композиторов. Таким образом, для наиболее адекватного представления об эволюции и сущности музыкального языка эпохи недостаточно одного только музыковедческого подхода, потому что невозможно в полной мере продемонстрировать логику его развития без обращения к соответствующим философским концептам.

Искусство в данном случае реагирует на общий характер культуры, по-своему отражая его: «Чем дальше заходит покорение природы, тем болезненнее становится для искусства признавать необходимый прогресс этого процесса в себе самом. В идеале гармонии искусство чувствует приспособленчество к управляемому миру, тогда как его оппозиция этому миру продолжает покорение природы со всевозрастающей автономией».¹ Оно, по мнению Адорно, самым острым образом чувствует несправедливость происходящего, но не в состоянии оказать ему серьезного сопротивления.

Если сравнивать то, как происходил процесс модификации музыкального языка в предыдущих эпохах с ситуацией, возникшей в начале XX в., то очевидно, что, с одной стороны, в данный период присутствует рост динамики этих изменений, с другой – что их направление, фиксируемое ранее строго в русле определенных канонов, установленных классической художественной системой, теперь «рассредоточивается» согласно многочисленным возможностям, перспектива которых была открыта неклассической музыкой. Кроме того, принято считать, что классический музыкальный (художественный) язык представляет собой совершенно неподвижную и застывшую схему, накладывающуюся подобно шаблону на материал, из которого затем возникает художественное произведение, а современные поиски дальнейших способов существования музыки (искусства) возникают как хаотичный, абсолютно не связанный с

традицией спонтанный процесс. Но, несмотря на кажущуюся «статичность», именно классический художественный язык подготовил и обусловил неотвратимость тех мутаций, которые затем обнаруживаются в неклассическом языке и которые поначалу воспринимались вне каких бы то ни было прямых и непосредственных ссылок на события предшествующие их появлению. Изучение подобных экспериментов, проводящихся в сфере музыки (и вообще искусства) XX в. при постоянном их соотнесении с историческим и культурным контекстом может способствовать расширению позиций, с которых принято рассматривать большинство подобных вопросов в гуманитарных науках.

Необходимо отметить, что становление, развитие и метаморфозы западноевропейской музыкальной системы (а по большому счету – самого искусства) было связано в первую очередь с определенным типом сознания, сформировавшимся в эпоху Нового времени (в частности – с появлением и оформлением субъектно-объектной оппозитивной бинарии), благодаря чему современная культура и начинает приобретать свойственные ей черты. Появились предпосылки для существования и функционирования собственно науки, что повлекло за собой, помимо всех прочих событий также и институализацию искусства как такового. Следовательно, уделив должное внимание взаимодействию сознания и языка, субъекта и культуры, наблюдая за тем, как они «выстраивают» друг друга, можно прояснить ряд проблем, в том числе и из сферы философии.

Уточним, что под «классической» в данном случае понимается художественная система, которая возникла в век Просвещения и в значительной степени исчерпала свои ресурсы к началу XX в, о чем свидетельствуют творчество таких композиторов как Чарльз Айвз, Арнольд Шенберг, Джон Кейдж, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Луиджи Нono. Теперь она существовала лишь постольку, поскольку требовала преодоления (Ч. Айвз, А. Шенберг) и окончательно была заменена новой, «неклассической» системой (Д. Кейдж, П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Нono). Их музыка представляется «неклассической» по отношению к традиционной, «классической». В данном случае термин «неклассическая» не относится к многочисленным направлениям популярной, «массовой» музыки, как-то блюз, джаз, рок, этно и др., получившие столь широкое распространение в XX в.

Становление, развитие и последовательное исчезновение музыкальных систем происходит не само по себе но, зависит от характера культуры, эпохи, в рамках которой они формировались. Так как каждый феномен или событие содержит в себе и основные, общие особенности соответствующей культуры, то и западноевропейский музыкальный язык является отражением той или иной стадии своего развития. Причем если европейскую культуру принято рассматривать как обладающую значительно большим потенциалом к изменению, нежели любая другая культура (и чем ближе к XX в., тем активнее его реализующей), то искусство, возникнув в XVII в., к началу XX демонстрирует то же самое свойство. Нечто подобное происходит в это время и с музыкальным языком: такие основополагающие параметры классической музыкальной системы как тональность, циклическая форма в произведениях ряда композиторов уступают место неклассическим конститутивам, вначале сформу-

лированным как простое отрицание первых – «атональность», «открытая форма».

Тональная система существовала в европейской культуре не как нечто раз и навсегда установленное, а возникла в результате совершенно определенного развития музыкальной морфологии и синтаксиса, эволюцию которых можно самым подробным образом изобразить, если обратиться к истории западноевропейской музыки. Новое время, благодаря установлению и распространению темперации и гармонии, создает предпосылки как для дальнейшего функционирования классической музыкальной системы в эпоху Романтизма, так и для ее постепенной замены неклассической на рубеже XIX и XX вв. Поэтому вполне логичным явился постепенный закат всех норм и правил классической системы, регулировавших в определенный период процесс создания произведений.

Но и неклассическая художественная система в свою очередь претерпевает ряд существенных трансформаций и рассредоточивается согласно нескольким возможным направлениям. Для музыкального языка это выразилось, в частности, в критике пришедшей на смену атональности додекафонии (наиболее активно проводимой П. Булезом) и замене ее системой тотального сериализма, а затем – ограниченной алеаторикой, сонорной и конкретной музыкой, что, однако не мешало сосуществовать одновременно нескольким из данных систем во многих теоретических и музыкальных работах композиторов XX в. Таким образом, классическая музыкальная система, также как в последствии – неклассическая возникают и исчезают вместе с эпохами (культурами) в рамках которых они образовались и не могут ни в коей мере претендовать на абсолютную универсальность.

С одной стороны, художник, композитор, автор не может возникнуть вне культуры, вне определенной среды, так или иначе формирующей его мышление, с другой – сама данная среда есть не что иное, как совокупность тех же авторов, каждый из которых влияет на общее направление развития той культуры, в рамках которой они воспитывались. Несмотря на бесспорное значение личности, ее роль в становлении канонов, по которым создаются художественные произведения, принято сильно преувеличивать. Гений, согласно подобному убеждению, неподвластен никакому другому закону, кроме собственного, вменяемому ему философией и побуждающего его к творчеству; но, тем не менее, именно во времена Романтизма окончательно утверждаются каноны, порожденные Просвещением, и обуславливающие форму и методы конструирования творения, художник мог постоянно преодолевать, расширять их границы, но вовсе обойтись без них был не в состоянии.

Причину столь существенной и быстрой (по сравнению с предшествующими эпохами) трансформации музыкального (художественного) языка в начале XX в. нужно искать не в личных особенностях характера, сознания А. Шенберга или Ч. Айвза, но скорее в эволюции западноевропейской культуры в целом, обусловившей то, а не иное развитие художественного мышления, художественного, а значит – и музыкального языка в частности (в данном случае термины «эволюция», «развитие» употребляются вне какого-либо оценочного оттенка, так как невозможно и бесполезно выявлять превосходство одной культуры перед другой). Другими словами, если

бы Шенберг не совершил перехода к атональности и затем – к додекафонии, то он был бы осуществлен его современниками, хотя, разумеется, при других обстоятельствах и обладал бы другими правилами, спецификой. Необходимость же подобного шага диктовалась общей логикой изменения музыкального языка с XVII по конец XIX вв. Следовательно, все модификации, происходящие в музыкальном языке, обусловлены не столько волей композитора-творца, сколько состоянием и спецификой самой культуры, определяемой в соответствии с той или иной стадией ее эволюции.

В конце XIX в. учрежденный Романтизмом процесс противостояния «догматам», заранее определяющим любой вид творчества (для музыки – это в основном гомофонно-гармоническое мышление), достигает стадии означающей окончательный отказ от вообще от какого-либо подчинения прежним правилам. Музыка, как и другие виды искусства, не могла не отразить своей историей общих изменений культуры. Возможно проводить модуляции в отдаленные тональности способствовала началу перехода к романтической традиции, так как основная тональность, становится в результате подобной «соразмерности», «организующего начала», порожденного Просвещением, все более и более подверженной модуляционным изменениям. Эта тенденция, наконец, приводит к ее полной потере в бесконечных модификациях, осуществленных музыкой позднего Романтизма. Отмена тональности в музыке – событие сопоставимое по значению с исчезновением линейной перспективы в живописи (П. Пикассо, А. Матисс), или с морфологическими и синтаксическими трансформациями литературных произведений (например, художественный язык М. Пруста, Д. Джойса) аналогичные моменты можно наблюдать в любом искусстве начала XX в., что доказывает неслучайность, закономерность, необходимость их появления и соответствует специфике современной культуры. Это выразилось в появлении на рубеже XIX и XX вв. огромного количества различных канонов, жанров, школ, направлений – «измов», если следовать терминологии Адорно.

Необходимо отметить, что музыкальный язык и его развитие (трансформация) находится в постоянном и непосредственном взаимодействии с соответствующими философскими теориями. На первый взгляд, истинность данного утверждения совершенно очевидна; но если учитывать, что благодаря философии становится возможным провести анализ всего происходящего в западноевропейской культуре, то можно найти предпосылки любого явления, переосмыслить его, в том числе – и определенного этапа в эволюции художественного языка, поскольку, как это было уже выяснено, его «носители» не могут существовать вне какой-либо культуры и не выражать ее особенности. Кроме того, тип сознания, который сформировался в Новое время, и частным случаем которого является сознание художественное (следовательно – и мышление музыканта) наиболее ясно может быть представлен посредством апелляции к различным философским концептам XVII–XX вв. включительно.

Что касается самого искусства XX в. то, на наш взгляд, характерные для него произведения невозможно ни создавать, ни воспринимать и понимать без анализа соответствующих идей, продуцируемых философией. Так момент «деформации», «слома»

художественного языка (с которого стало правомерным говорить о полном исчезновении классической системы) разумеется, связан изменением мировоззрения, мышления, которое его обусловило: «Когда музыка впервые глубоко усомнилась в позитивности существующего, она стала *музыкой новой*»², Данное утверждение Т. В. Адорно отражает стремление к отрицанию, характерное для любого вида искусства начала прошлого века не только прежнего языка, но и общего миропорядка, породившего его. Только благодаря этому «сомнению» новое искусство становится самим собой и обретает свой знаменитый «взрывной» потенциал, оказавший влияние на дальнейшее развитие культуры.

Подобный переворот не был всего лишь одним из этапов развития техники композиции, он отражал и, скорее всего, явился следствием интеллектуальной и культурной эволюции, произошедшей на рубеже XIX и XX вв. Доказательством тому может служить, во-первых, его всеобщий характер, уже многократно упоминавшееся ранее и свойственное большинству искусств низвержение самых фундаментальных законов, семантическая и синтаксическая децентрация. Во-вторых, тот факт, что без своей концептуальной базы, с помощью которой создаются новые каноны, это искусство может быть воспринято (и часто воспринималось своими современниками) как нарочитая и полагающая саму себя в качестве цели игра воображения, т. е. нечто в высшей степени бессмысленное и некрасивое. В то же время вполне ощутимо воздействие неклассического художественного (музыкального) языка на различные направления философии XX в., в том числе – на формирование новой эстетической парадигмы Т. В. Адорно. Следует также подчеркнуть, что господство субъекта, установленное Просвещением, в последующем только увеличивается, что во многом предопределяет эволюцию музыкального языка: переход от тональной системы к додекафонии, затем – к тотальному сериализму и, наконец – к алеаторике свидетельствует о прогрессирующем стремлении субъекта к тотальному господству.

Появление температуры оказало значительное влияние на развитие музыкального языка, так как обусловило необратимость процесса его развития: благодаря распространению температуры возникает возможность свободного перехода в любую тональность и использования аккордов самой различной структуры. Таким образом, данное установление позволило реализовать общее стремление Просвещения установить как можно более жесткий контроль над как можно большим (по крайней мере, постоянно возрастающим) количеством материала. Если при полифонической организации существовало одновременно несколько равнозначных голосов, то при гомофонии появляется «вертикаль власти» – главный мелодический голос, свободно развивающийся в соответствии с тональными законами и гармоническое сопровождение, призванное оттенять и усиливать основную тему. Романтизм, обозначив в качестве лозунга противостояние прежним правилам и канонам (по преимуществу – классицистическим), тем не менее, представлял художественный процесс. Он по-прежнему реализовывался в рамках определенных схем, установленных академиями для каждого из видов искусств, по которым художник создавал, а зритель (слушатель) воспринимал произведение. Но «освободившиеся» в результате температуры воз-

возможности взаимного перехода тональностей к началу XX в. (ибо уже в конце XIX в. нельзя сомневаться в тенденции увеличения числа модуляций в рамках одного произведения) так ослабили, «растворили» первоначальную сдерживающую ось, что, по словам Шенберга, возникает «парящая» или «снятая» тональность. Додекафония, возникшая как попытка выхода из сложившейся ситуации, наделив каждый из полутонов одинаковыми «правами», подчинила их еще большему контролю, исходявшему из самой структуры серии и достигшего кульминации в системе тотального сериализма. Проект абсолютной алеаторики возвел принцип случайности до главного принципа, «организующего» структуру произведения и упразднил все существующие до сих пор каноны презентации и восприятия произведений. На первый взгляд может показаться, что подобное свидетельствует об утрате прежней «властной» позиции субъекта. Наблюдается увлечение композиторов ориентальными тенденциями: идея идентичности мира и «я», человека и вселенной, учение о всеединстве, о переселении душ, о безличном абсолютном духе и человеческой душе, тождественной ему. Тем не менее, это является скорее следствием «гипертрофированности» самого субъекта, инициировавшего подобный «поворот» к всеобщему и тайно желающему вобрать в себя то, что не может быть охвачено, контролировать то, что не поддается никакому контролю.

В итоге можно заключить, что радикального изменения западно-европейской музыкальной парадигмы в XX в. не произошло. Мы находим лишь изменения систем, стилей, направлений. Сама же парадигма, фундированная опытом европейской культуры Нового времени и соответствующим типом мышления, осталась неизменной.

¹ Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001. С. 231.

² Адорно Т.В. Как устаревает «новая музыка» // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. М. 1975.

Особенности влияния классической музыки разных стилей на развитие интеллекта

В последнее десятилетие исследования американских и европейских ученых: Т. Пессонена, М. Гарднера, А. Трейнор, В. Грегора и Е. Оправилковой убедительно доказали, что возможности людей, которых обычно называют талантливыми, гениальными – не аномалия, а норма. Талант и гениальность заложены в каждом человеке с самого рождения. Однако при неправильном воспитании и развитии ребенка, данные таланты зачастую прячутся в подсознание, где продолжают жить, часто не принося пользу ни их обладателю, ни обществу в целом. Главное, в воспитании – раскрепостить мышление человека, повысить коэффициент его полезного действия, наконец, использовать те богатейшие возможности, которые дала ему природа, и о существовании которых многие подчас и не подозревают.

Музыка сопровождала человека всю жизнь на протяжении многих тысячелетий. В ней отражены все древние обряды, обычаи, которые передавались из поколения в поколение. Первобытные люди водили священные хороводы, шли на охоту, воевали, занимались собирательством, танцевали, пели – все это происходило в сопровождении музыки.¹ Таким образом, музыка таит в себе огромные возможности воздействия на личность. На протяжении веков человек относился к музыке, как к чуду, данному для общения с высшим духовным миром. И он мог общаться с этим чудом постоянно. Богослужение сопровождало человека всю жизнь, питало его духовно и вместе с тем воспитывало и образовывало. А ведь богослужение – это в основе своей слово и музыка. С календарными земледельческими праздниками связана огромная песенно-танцевальная культура. Свадебный обряд в художественном преодолении – это целая наука о жизни. Народные хороводы – это обучение геометрии, воспитание пространственного мышления, не говоря уж о культуре знакомства, общения, ухаживания.

Интересен тот факт, что европейскими учеными было выявлено: «музыкальный ген» есть в каждом человеке, необходимо лишь развивать его. Способность к анализу специфических звуковых сигналов – речевых и музыкальных – является природной, передающейся по наследству. Это биологическая система сугубо человеческого видового опыта, закрепленного в процессе эволюции. Степень звуко-различения, острота дифференцирования приобретаетс прижизненно. Превращение музыкальных сигналов в содержательную, смысловую или эстетическую информацию происходит в результате обучения и воспитания, приобретения музыкального опыта в социальной среде, окружающей индивида, в условиях определенной музыкальной культуры.

Процесс формирования музыкальных способностей можно представить в следующем виде: повышенная реактивность на музыкальные впечатления порождает склонность к слушанию музыки, ее исполнению и сочинению, которые при этом перерастают в устойчивую потребность в занятиях музыкой. При воздействии музыки на ребенка, происходит переживание музыки как содержательного целого той или иной значимости, той или иной глубины и силы воз-

действия. Это отношение имеет различные градации, которые отражают уровень музыкальности и музыкальной одаренности в целом: склонность, интерес, влечение, страсть. Следует подчеркнуть, что ареной проявления музыкальной одаренности является практическая музыкальная деятельность, труд.² Тем самым музыкальная деятельность выступает как процесс, а музыкальные способности – как потенциал личности.

Из всего вышесказанного, следует сделать следующий вывод: «музыкальным геном» передающимся по наследству, обладает каждая личность в мире, его лишь необходимо раскрывать, развивать и поддерживать. Итак, музыкальная одаренность, в той или иной степени присуща каждому человеку. Это уникальное явление оказывает большое влияние на общее развитие и становление личности.

Положительное терапевтическое влияние музыки и в целом искусства на развитие человека уже хорошо известно. До эпохи Ренессанса музыка считалась одним из главных предметов в общей системе образования. Музыкантами были и ученые, и политики. И только в современной культуре искусство оказалось растоптанным технической цивилизацией. Но именно исследования последних лет в области физиологии мозга возвращают искусству ту важную роль в развитии человека, которая по праву должна ему принадлежать. Как в Европе, так и в США, они доказывают, что увеличение количества занятий музыкой и живописью помогает ученикам в усвоении математики и языков.

Каждое музыкальное произведение состоит из мелодии и ритма. Сегодня нам доподлинно известно, что обработка мелодии, по сути дела, происходит в правом, а ритма – в левом полушарии мозга. Во время игры на музыкальном инструменте одновременно участвуют оба полушария, вследствие чего достигается оптимальное сбалансирование обоих полушарий мозга. Результаты исследований свидетельствуют о том, что вследствие многолетней музыкальной активности у музыкантов существует непосредственная связь между правым и левым полушарием мозга.³

Регулярные занятия музыкой улучшают память и стимулируют умственное развитие детей, утверждают канадские ученые. Им удалось получить первые доказательства существования связи между занятиями музыкой и умением концентрировать внимание. Спустя год после начала занятий дети показывали более высокие результаты в тестах на память, которые связаны с такими показателями общего интеллектуального развития, как грамотность, математическое мышление и уровень интеллекта, чем дети, не занимающиеся музыкой. После уроков музыки наступает существенное улучшение функций памяти, – говорит профессор Лаурель Трейнор из Университета Макмастера (Канада). Профессор Трейнор, возглавлявшая исследовательскую группу, сравнила 120 детей в возрасте от шести до семи лет. Шестьдесят из них только начали занятия в музыкальной школе, с шестьюдесятью другими музыкой не занимались. Дети, выбранные для участия в эксперименте, росли примерно в одинаковых условиях. Профессор Трейнор особо отмечает, что занимавшиеся музыкой дети показали значительно лучшие результаты в тестах на запоминание. «Это показывает, что занятия музыкой оказывают воздействие и на общую когнитивную функцию мозга, связанную с памятью и внимательностью, сильнее

способствуют росту интеллекта, чем занятия театральным искусством», – считает она.⁴

Рассмотрим некоторые направления классической музыки и их влияние на развитие интеллекта. Остановимся на музыке эпохи барокко.

Многочисленные исследователи особенно отмечают благотворное влияние музыки периода барокко, которая близка к нашему ритму сердечных сокращений в состоянии покоя. Известными композиторами периода барокко являются И. С. Бах, А. Вивальди, Л. Боккерини, Г. Ф. Гендель и Г. Телеман.

Известно, что музыка эпохи барокко (особенно с ритмом 60-78 в минуту) оказывает стимулирующее воздействие на интеллект. При частом прослушивании этой музыки происходит увеличение интеллекта почти на десять процентов. Интересен тот факт, что барочная музыка способствует развитию математического интеллекта, и это не случайно. Все композиторы эпохи высчитывали по математическим формулам последовательность, высоту и частоту расположения нот в своих произведениях, закладывая в свои творения не только смысл, но и тайные математические шифры. Именно поэтому, как считает Е. Оправилова, музыка эпохи барокко способствует развитию математического интеллекта, ведь слушающая либо исполняющая произведения XVI–XVII вв., на подсознательном уровне закладываются основы математических способностей, а вместе с ними, происходит развитие интеллекта.

Музыка венских классиков способствует развитию «генерального», общего интеллекта. Выдающимися композиторами этой эпохи являются В. Моцарт, Й. Гайдн, Л. Бетховен.

Многочисленные независимые исследования ученых, медиков и психологов всего мира доказывают, что музыка австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта по сравнению с произведениями всех прочих композиторов оказывает на людей самое сильное оздоровительное воздействие. Более того, музыкальные произведения этого композитора способны творить просто невероятные вещи в плане исцеления людей от огромного количества самых разнообразных недугов. Стандартные тесты фиксируют реальное повышение интеллекта у людей после прослушивания именно музыки Моцарта. Исследования американских ученых показали, что всего лишь 10-минутное прослушивание фортепианной музыки Моцарта повышает «коэффициент интеллекта» людей в среднем на 8-10 единиц. Слушание, а тем более сама игра на музыкальных инструментах произведений венских классиков способствует повышению общего интеллекта на 8-15 единиц – пишет в своих исследованиях профессор университета Моцарта М. Видмер.⁵

В своей статье мы более подробно рассмотрим влияние музыки эпохи романтизма на развитие эмоционального интеллекта, изучение которого в последние годы идет стремительными темпами. Определенный уровень эмоционального интеллекта необходим для обучения конкретным компетенциям, связанным с эмоциями. Способность четко распознавать, что чувствует другой человек, дает возможность развить такие компетенции как способность влиять на других людей и воодушевлять их. Сходным образом, людям, которые лучше способны управлять своими эмоциями, легче развивать такие компетенции как инициативность и способность рабо-

тать в стрессовых ситуациях. Именно анализ эмоциональных компетенций необходим для прогноза успешности в работе.

Музыка романтизма наполнена чувствами, эмоциями, радостью и грустью, легким созерцанием и тяжестью суровой жизни. Композитор в этой эпохе прежде всего поэт, вселяющий в свои шедевры образы одиночества и созерцания. В музыке, как и в поэзии наблюдается обилие синестезии. Романтизм интенсивно культивировал синестезию в музыке. Рассмотрим это на примере творчества Р. Вагнера, связанного с утверждением романтических идей всеобщего синтеза искусств. Отталкиваясь от того, что в древние времена искусство было синкретическим, Вагнер полагает, что именно в греческой трагедии, драме наличествовал идеальный гармоничный союз звучащего слова, телесного жеста, и музыки, прежде всего, выпеваемой. В ходе неестественного развития цивилизации, искусства разъединились и, как считает Р. Вагнер, во время капитализма люди увлеклись эгоистическим утверждением своего «Я», забыв об истинном своем предназначении – формировать «артистическую человечность».

Синтетические образования возникали в «разговорных пьесах» противоестественно главенствовало слово, музыка же использовалась, в основном, для «развлечения зрителей в антрактах». Опера явилась заурядным «соглашением между эгоизмами трех искусств». Выход из кризиса, по Вагнеру, – в удовлетворении ностальгической тяги к воссоединению всех художественных средств в подражание античным временам. Ожидаемое синтетическое совершенство он назвал «музыкальной драмой».

По мнению Вагнера, инструментальная музыка, лишившись смыслообразующей силы звучащего слова и формообразующей силы телесного жеста, в поисках компенсирующих эти потери средств, пришла к освоению гармонии, что, увы, оказалось сопряженным с размыванием мелодии и с искушениями предаться самолюбованием («она знает лишь красоту смены красок»).

Героическими усилиями Л. Бетховен с помощью неисчерпаемого потенциала оркестра обуздал гармонию, вернул музыке энергетику танца, вследствие чего его симфонии явили собой некий невидимый «идеальный танец». Именно поэтому, считает Вагнер, для Бетховена было естественно сделать следующий шаг в восстановлении долгожданной связи со словом. Примером этому может послужить его Девятая симфония, которая и стала первой в истории⁶.

Г. Берлиоз, в ущерб напевной мелодии увлеклись красочной стороной гармонии и инструментовки, преследуя цели «звуковой живописи» – естественного предела для «абсолютной инструментальной музыки» и «страшной ошибки» для музыки вообще.

Г. Берлиоз был не одинок среди романтиков в своих «живописных» интересах, определяющих существование так называемой изобразительной программной музыки (в этом ряду – еще Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Лист... и сам Р. Вагнер). К тому же Берлиоз не считает «звуковую живопись» обязательной и главной целью композитора, он лишь констатирует способность музыки пробуждать «в нас такие ощущения, которые в реальной действительности могут возникнуть не иначе, как при посредстве остальных органов чувств». Иными словами, речь здесь идет о синестетическом потенциале музыки! Позже об изобразительности музыки самого Вагнера,

причем именно за счет синестезии, пишет его почитатель, теоретик Э. Курт. Правда, под синестезией он понимает лишь звуко-цветосветовые связи – то, что сейчас выделяют как «цветной слух». Но если прибавить к ним моторные и пластические слухозрительные связи, которые входят в понимание самим Вагнером симфонии как некоего «идеального» танца, то остается признать музыку романтизма насквозь насыщенной синестезией.

Синестетичность музыки является ее стихийной реакцией на полноценность чувственной целостности в наличествующих формах синтеза, в результате чего механизм синестезии позволяет программной музыке романтиков стать, так сказать, идеальной, т.е. воображаемой «музыкальной драмой»... без самой драмы! А синестетичность поэзии служит при этом чутким индикатором вызревающих синтетических тенденций в искусстве.⁷

Таким образом, очевидно, что в искусстве непосредственно-чувственный и языковой компоненты находятся в состоянии взаимобусловленности, будучи продуктом единой, в данном случае романтической, культуры. Личность, воспринимающая музыку романтизма способна осознавать свои эмоции и эмоции других, чтобы мотивировать себя и других, чтобы хорошо управлять эмоциями наедине с собой и при взаимодействии с другими, а ведь именно это, по словам Д. Гоудмана и является определением эмоционального интеллекта⁸.

Важнейшим компонентом музыкальной культуры является восприятие музыки. Вне восприятия нет музыки, оно является основным звеном и необходимым условием изучения и познания музыки. На нем базируется композиторская, исполнительская, слушательская, педагогическая и музыковедческая деятельность.

Музыка как живое искусство рождается и живет в результате единения всех видов деятельности. Общение между ними происходит через музыкальные образы, потому что вне образов музыка (как вид искусства) не существует. В сознании композитора под воздействием музыкальных впечатлений и творческого воображения зарождается образ, который затем воплощается в музыкальном произведении.

Слушание музыкального образа, жизненного содержания, воплощенного в музыкальных звуках, обуславливает все остальные грани музыкального восприятия.

Восприятие – субъективный образ предмета, явления или процесса непосредственно воздействующего на анализатор или систему анализаторов.

Иногда термином восприятия обозначается также система действий, направленных на ознакомление с предметом, воздействующим на органы чувств. Как образ восприятие есть непосредственное отражение предмета в совокупности его свойств, в объективной целостности. Это отличает восприятие от ощущения, которое также является непосредственным чувственным отражением, но лишь отдельных свойств предметов и явлений воздействующих на анализаторы.

Образ – субъективный феномен, возникающий в результате предметно-практической, сенсорно-перцептивной, мыслительной деятельности, представляющий собой целостное интегральное отражение действительности, в котором одновременно представлены основные категории (пространство, движение, цвет, форма, факту-

ра). В информационном отношении образ представляет собой необычно емкую форму репрезентации окружающей действительности⁹.

Образное мышление – один из основных видов мышления, выделяемый наряду с наглядно-действенным и словесно-логическим мышлением. Образы – представления выступают, как важный продукт образного мышления и как одно его функционирования.

Образное мышление носит как непроизвольный, так и произвольный характер. Приемом 1-го являются сновидения, грезы; 2-ое широко представлено в творческой деятельности человека.

Функции образного мышления связаны с представлением ситуаций и изменений в них, которые человек хочет вызвать в результате своей деятельности, преобразующий ситуацию, с конкретизацией общих положений.

С помощью образного мышления более полно воссоздается все многообразие различных фактических характеристик предмета. В образе может быть зафиксировано одновременное видение предмета с несколькими точками зрения. Очень важная особенность образного мышления – установление непривычных, «невероятных» сочетаний предметов и их свойств.

В образном мышлении используются различные приемы. К их числу относятся: увеличение или уменьшение объекта или его частей, агглютинации (создание новых представлений путем присоединения в образном плане частей или свойств одного объекта и др.), включение имеющихся образов в новый концепт, обобщение.

Образное мышление является не только генетически ранним этапом в развитии по отношению к словесно-логическому мышлению, но и составляет у взрослого человека самостоятельный вид мышления, получая особое развитие в техническом и художественном творчестве.

Индивидуальные различия в образном мышлении связаны с доминирующим типом представлений и степенью развития приемов представления ситуаций и их преобразований.

В психологии образное мышление иногда описывается в качестве специальной функции – воображения.

Воображение – психологический процесс, заключающийся в создании новых образов (представлений) путем переработки материала восприятий и представлений, полученных в предшествующем опыте. Воображение присуще только человеку. Воображение необходимо в любом виде деятельности человека, тем более при восприятии музыки и «музыкального образа».

Различают воображение произвольное (активное), непроизвольное (пассивное), а также воссоздающее и творческое воображение. Воссоздающим воображением называют процесс создания образа предмета по его описанию, рисунку или чертежу. Творческим воображением называют самостоятельное создание новых образов. Оно требует отбора материалов, необходимых для построения образа в соответствии с собственным замыслом.

Особая форма воображения – мечта. Это также самостоятельное создание образов, но мечта есть создание образа желаемого и более или менее отдаленного, не дающего непосредственно и немедленно объективного продукта.

Подводя итог, можно сказать, что активное восприятие музыкального образа предлагает единство двух начал – объективного и

субъективного, того, что заложено в самом художественном произведении, и тех толкований, представлений, ассоциаций, которые рождаются в сознании слушателя в связи с ним. Очевидно, чем шире круг таких субъективных представлений – тем богаче и полнее восприятие.

Музыка сама по себе как явление настолько сильна, что пройти мимо человека незамеченной просто не может. Она оказывает непосредственное влияние на наши чувства, от которых зависят и наши творческие способности. Отделы мозга, ответственные за чувственное восприятие, взаимосвязаны с процессами творческого мышления и развития интеллекта. Музыка влияет на правое полушарие мозга, активизируя наши интуитивные способности. Когда мы сочиняем музыку, играем сами или слушаем ее, создается благоприятная внутренняя творческая среда, которая оказывает большое влияние на развитие интеллектуальной личности.

¹ Compendium of the 2005 EAS European music congress. Prague, 2007. С. 57-59.

² Вагнер Р. Избранные труды. М., 1978. С. 176.

³ Compendium of the 2005 EAS European music congress. С. 101-104.

⁴ Рожина Л.Н. Развитие эмоционального мира личности. Мн., 2003. С. 24-31.

⁵ Compendium of the 2005 EAS European music congress. С. 11-13.

⁶ Вагнер Р. Избранные труды. С. 76-77.

⁷ Рожина Л.Н. Развитие эмоционального мира личности. С. 198.

⁸ Лобанов А.П. Психология интеллекта и когнитивных стилей. Мн., 2008. С. 14-118.

⁹ Дружинин В.Н. Психология общих способностей. СПб., 1999. С. 283-285.

Антропологическая унификация в музыке XIX-XX вв.

Суммируя некоторые характерные качества эпохе¹ свойственной научной установке,² А. Шютц в «Проблемах природы социальной реальности» пишет: «В этом эпохе «заключаются в скобки» (или приостанавливается): (1) субъективность мыслителя как человека, живущего среди своих собратьев, включая его телесное существование в качестве психофизического человеческого существа в мире; (2) система ориентации, в соответствии с которой мир повседневной жизни организуется по зонам, находящимся в пределах реальной, восстановимой, достижимой досягаемости и т.д.; (3) фундаментальная тревога и вытекающая из нее система прагматических релевантностей».³ Поскольку именно специфика научного взгляда предполагает большую степень унификации, стоит предположить, что стихия изоморфизма, захватив разнообразные сферы музыкальной реальности, (такие как элементы музыкальной графики, вербальные языки в качестве текстов для произведений, музыкальное наследие прошлого и т.д.) не остановится, но, напротив, будет распространяться все сильнее на новые и новые объекты. Музыкальное произведение, препарированное и разложенное по отдельным элементам, будет рассматриваться теперь в таком раздробленном виде по отдельным параметрам, составляющим тематические серии. Дробление является обратной стороной стандартизирующего, унифицирующего процесса. Это хорошо видно на примере литературы: если раньше прошлое описывалось дискретно, россыпью событий, то с формированием и развитием авторского описания, истории раздробилась на истории князей, городов, стран и т.д. В музыке унификация затрагивает раздробленные слои произведений: критический анализ уравнивает содержательные пласты – в «Музыкальном обозрении 1847 года» В. В. Стасов рассуждает таким образом: «Одно из петербургских периодических изданий утверждало, что г. Кажинский сделал из Шубертова «Лесного царя» – лучшего и что «лесной царь не леший, а существо мистическое, выражающееся тихими, многозначными упоительными и в то же время приводящими в трепет звуками»...лесной царь больше ничего как утливое выражение для лешего».⁴

Обобщения коснутся не только структурных элементов текста произведения, но и людей, вовлеченных, так или иначе, в творческий процесс. Антропологическая унификация, в целом, будет иметь деструктивные последствия в отношении к субъект-объектным отношениям, не только в музыке, но и во всем корпусе культуры в целом. Для примера в литературе: «...у меня мелькает странное чувство, что я последний писатель, с которым литература вообще прекратится... Люди станут просто жить, считая смешным и ненужным, и отвратительным литераторствовать. От этого, может быть, у меня и сознание какого-то «последнего несчастья», сливающегося в моем чувстве с «я». «Я» это ужасно, гадко, огромно, трагично последней трагедией: ибо в нем как-то диалектически «разломилось и исчезло колоссальное тысячелетнее «я» литературы»⁵. Музыка – не исключение в процессе демонтажа привычного устоявшегося понимания человека в мире: «Если ученик прекратил за-

ниматься, значит он – кретин, – говорил Густав Нейгауз (1847-1938), прадед известного композитора, – но на его место всегда найдется другой».⁶

Оценщик. К утверждению антропологической унификации в области критики мы приходим на основании следующей логики. Поскольку существует теоретическая возможность такой расстановки элементов, выдернутых из различных произведений, более того, из произведений различных культур, то предсказуемым становится генерализирующий ход мысли. Идея о существовании одного множества элементов, в котором наличие всех серий предполагается. Это возможно, когда сопоставленные объекты не просто будут перечислены, но связаны воедино наличием определенной логической последовательности. Подобно тому, как в биологии «Происхождение видов путем естественного отбора» Дарвина (1859 г.) свяжет в единый порядок происхождения и взаимосвязей все живые организмы планеты, и в грамматиках языка будут найдены и обоснованы системы родства, как в истории философии окончательно оформится метанарратив объективного идеализма, и далее – материалистической теории, также и в музыке появится вера в наличие объективного единого пути развития, о направлении которого известно знающим. «А. М. Горький хорошо знал дорогу, по которой шло искусство прошлого, ясно видел путь, по которому должно идти искусство будущего... Он был беспощаден ко всем, кто пытался увести искусство с широкой дороги народности и простоты»⁷. Отсюда появится и требование объективных суждений от критиков. Но если критическим суждениям не желательно основываться на личных вкусах автора, а предпочтительно руководствоваться «объективным видением художника», «объективной значимостью его творения», ведь именно это провозглашается обязательным условием для всех критиков, – максимум, к чему приводит в результате такая манифестация объективности – это унификация самих критиков и их возможных суждений. Удивительна ли в этом свете мысль о конвенционализме?

Сочинитель. Для иллюстрации сходного положения дел в сфере сочинительства приведем упреки комиссии к сочинениям Бориса Тищенко (1939) из письма Д. Д. Шостаковича: «Ваше увлечение «новыми» теориями, скрадывает Вашу индивидуальность... У Вас исчезает национальное русское начало... В Вашей музыке много сухости и рационализма».⁸ Развитие и достижения науки влияли и на творческие методы композиторов, и на вкладываемые в творения идеи и на способы интерпретации музыки. Ситуация идентичная с позицией критика, с одним дополнением: особенно значимость не конкретного человека, а всего лишь места, которое может быть занято другим возрастает с развитием техники. Электронные устройства являются продолжением человеческих способностей и возможностей, становясь органичным продолжением психики индивидуума. Техникой достигается не только раскрытие новых горизонтов для человеческих действий и сознания, но и автономизация технического процесса от антропологического фактора деятельности, в том числе – в искусстве. С увеличением значимости технической составляющей в творчестве уменьшается различенность антропологических его характеристик: «Возможно, мы только пена на волнах новых медиа, мы бесконечно пытаемся породить вечнопрекрасных

Афродит, а вместо этого исчезаем из памяти со скоростью модных телесериалов».⁹ Мнимая обустроенность и укорененность музыки в отношении к человеку и его бытию в мире оказывается довольно-таки зыбкой.

Особенно специфика выбора в творчестве композиторов ощущается в технической ее части: сейчас мало кто пишет музыку своими руками, карандашом на нотном листе. Компьютер существенно упрощает механизм сочинительства, не говоря уже о том, что исполнителем также нередко становится машина. Однако, такое сращивание технической и антропологической возможностей, конечно, не обходится без последствий: «Современные устройства телекоммуникации изменяют текущее состояние сознания человека. (Более того, они изменяют его статус и общий формат жизни). Человек как бы продолжает свою нервную систему в телекоммуникацию, она растягивается до бесконечности и сливается в сеть с «продолжениями других людей». И в этой цепи понятно, что человек становится «церебральным придатком» мировых потоков данных. Может ли здесь еще идти разговор о музыке?

Исполнитель. Антропологическая унификация имеет принципиальное значение для понимания роли исполнителя в данной системе ориентиров. Прежде, чем индивидуальность в передаче композиторского замысла была оценена, что, впрочем, есть и остается неоднозначным и субъективным решением, негативная оценка исполнительского посредничества всегда тяготила искусство. Нужно признать, что интенция приблизить идею композитора к слушателю неизживаема; она естественна, иначе под сомнение становится сама возможность даже намекнуть на понимание того, что же хотел сказать автор, а неопределенность в этом отношении компрометирует саму необходимость творческого акта. «Художник обращается к людям. Искусство желает быть услышанным, оно требует любовного внимания, ему необходима встреча; и не «все равно какая» встреча; - не «какая-нибудь», а художественная, т.е. такая, при которой в душе слушателя расцветут те самые цветы, что цвели в душе художника, и запылают и засветит тот самый огонь, что горел и светил автору».¹⁰ При этом, реципиент произведения искусства только тогда сможет адекватно приблизиться к замыслу автора. Когда будет слышать его ушами, видеть его глазами и чувствовать его сердцем. В таком положении дел понятно, что исполнитель – только помеха к пониманию задумки творца. Желание избавиться от промежуточного исполнительского звена, от субъективной интерпретации и неточности трактовки первоначального замысла, при всей внешней любви к артистам, было нескрываемым. Все надежды на развитие записывающей техники выражали именно эту цель, несмотря на то, что конечный результат не оправдал своих ожиданий. В определенный период музыкальной истории люди действительно ожидали, что обветшалые формы заменятся новыми, что «нынешние инструменты будут оставлены и место их заступят другие, которые в совершенстве будут исполнять произведения гениев», что «исчезнет, наконец, нелепое различие между музыкой писанной и слышимой».¹¹ Можно ли интерпретировать повторяющиеся ноты бас-кларнета в конце I части симфонии в трех движениях Стравинского? – автор не против придания такого смысла или иного – это не должно составлять никакой разницы для исполнителя. Важнее точ-

ное следование формальным структурным факторам: «Главное – темп. Моя музыка может пережить почти все, кроме неправильного или неопределенного темпа».¹² Удивительная цитата в том отношении, что, с одной стороны, отражает, как в недрах классической музыки были вращены сущностные черты искусства эпохи массовой воспроизводимости – точность, повторяемость, тождество. Одной из форм идеального воплощения этой идеи можно считать группу 386 DX A. Шульгина, в состав которой входят: CPU40MHz, 8Mb Ram, 40Mb HDD, Creative 16, Win.3.1, исполняющие хиты англоязычного рока. В действительности, группа представляет из себя диск «bootable», т.е. диск, устанавливаемый на любой компьютер, в результате загрузки которого полностью воссоздается интерфейс 386-го компьютера. Исполнитель тождествен оригиналу на все 100%. Возвращаясь к цитате Стравинского о необходимости точной передачи темпа, есть в ней и другая сторона: в произведении важным оказывается один определенный параметр – темп, поскольку именно в эту структуру автор, по-видимому, вкладывал все свое существо, и неслучайно именно в филигранных ритмах предельной точности и заданной акцентировки в совершенно жестких рамках заданного темпа действительно слышан Стравинский. И ведь он, очевидно, полагал, что за его безразличием к результату означивания и появляется та лазейка, через которую содержание музыки ускользает от интерпретаций: по мнению композитора, образный, аллегорический язык и музыки, и танца способен воздействовать на души зрителей и слушателей, несколько не нуждаясь в синхронном переводе словами, однако результатом этого воздействия он, по-видимому, не был сильно озадачен. Наконец, субъективизм исполнительской интерпретации окончательно загнан в угол развитием технических возможностей. В 1902 г. фирма «Гупфельд» выпускает воспроизводящее фортепиано «Фонолу», где при игре «артистические» ролики записывали все звуки и ритм, а потом оператор только двигал рычаги для управления оттенками, таким образом, получалась копия с оригинала авторского произведения. Именно эта фирма впервые в мире записала игру А. Скрябина. В условиях зарождения и первых шагов такой техники ценность «живого» исполнения, конечно же, не была осознанной, что послужило основанием и для совершенно определенного курса развития исполнительского искусства, нацеленного на точную передачу авторского образца, что приведет и к ряду негативных последствий. В 2005 г. Алексей Рыбников будет сетовать на то, что юные музыканты делают ныне то, что по силам раньше было только именитым артистам, «однако философия произведения, раскрытие музыкальных образов, грамотная нюансировка – все это часто приносится в жертву в погоне за внешним блеском».¹³

Слушатель. Понятие реципиента укладывается в систему воспитания предпочтений институтом критики и средств массовой информации. Ориентированность последних на создание однородного пространства восприятия и адекватного общепринятого понимания произведений искусства безвариантно ведет к унификации в отношении слушателя.

Генерализация производится не только на уровне участников разворачивания музыкального действия, но и в масштабе более широком. Системный подход к проблемам искусства порождает суж-

дения о необходимой объективности суждений, преобразуя исторический колорит и идеологическую доминанту своих предшественников конца XIX – середины XX вв. Основной ход мысли в таких рассуждениях – это универсализм, то есть связывание расчлененных корпусов произведений и творческих процессов по генеральным линиям, то есть сборка элементов по системе неких общих правил. «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах сущность одна и та же. Музыкой выражается единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем».¹⁴ Такие гипер-обобщения очень характерны для рубежа XIX–XX вв., в эпоху «русского» культурного ренессанса, когда предчувствие надвигающихся катастроф смешалось с настроениями ожидания и великой надежды, и неслучайно в творчестве одной из центральных фигур в философии этого времени – Владимира Соловьева на первый план выходят темы «всеединства», «соборности», «Богочеловечества», «Софии». Весь мир (совокупность миров) осознается как единое целое. Глобальность такого видения просматривается не только на общем уровне, но и на отдельных параметрах творчества: знаковым становится образ композитора А. Н. Скрябина, его называют мистагогом, вызвавшим «пафос соборного слияния в единое Я всего человечества – или макрокосмизм (универсализм) музыкального сознания»,¹⁵ причем дело даже не только и не столько в творце произведения – в задуманной Скрябиным Мистерии должно было участвовать все человечество, а значит, до предела универсализируются образы, как исполнителя, так и слушателя. На такой же макро-оптике рассматривается и сам искусство – возникает идея синестезии, желание объединить различные методы воздействия на зрителя, виды восприятия, сплотить различные виды искусств в одно единое действо.

Научный дискурс становится языком и темой творчества. Прогресс технологий и различных производств как один из коррелятов развития науки также отражается не только методологически, но и предметно, в форме воплощения произведений, в выборе инструментов, в нивелировке различий относительно авторского образца, изоморфизме авторской и слушательской позиций.

¹ Термин феноменологии Э. Гуссерля. Осуществляя эпохе, субъект исключает из поля зрения все накопленные историей научного и ненаучного мышления мнения, суждения, оценки предмета и стремится с позиции «чистого наблюдателя» сделать доступной сущность этого предмета.

² Интернет-ресурс. Режим доступа: www.ru.wikipedia.org

³ Шютц А. Избранное: мир, светящийся смыслом. М., 2004. С. 442.

⁴ Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3 т. Т. I. М., 1952. С.3.

⁵ Розанов В. Опавшие листья. СПб., 2000. С. 147.

⁶ Интернет-ресурс. Режим доступа: www.neuhausfamily.com/gv

⁷ Шапорин Ю. Избранные статьи. М., 1969. С. 36.

⁸ Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб., 1997. С. 13.

⁹ Интернет-ресурс. Режим доступа: www.lib.ru/URIKOVA/TETERIN/eutopia.txt

¹⁰ Ильин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т.6. М., 1996. С. 185.

¹¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 83.

¹² Стравинский И. Диалоги. М., 1971. С. 247.

¹³ Интернет-ресурс. Режим доступа: www.trud.ru/issue/article.php

¹⁴ Белый А. Формы искусства //Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 101.

¹⁵ Иванов Вяч. Скрябин. Речь на скрябинском концерте проф. Гольденвейзера в студии-мастерской «Красный петух» 25 февраля 1919 г.// Памятники культуры. Новые открытия. М., 1985. С. 115. (цит. по: Гервер Л. А.Н. Скрябин и античные мотивы нового мифотворчества// Ученые записки. Вып.3. М., 1998. С. 21.).

Современные «синдромы» театральной критики

Сегодня практически единственным способом анализа сценической образности является театральная критика с присущим ей дескриптивным методом. Несмотря на то, что критика издавна считалась движущей силой искусства, его «самосознанием», «формой существования в восприятии современников и в исторической памяти поколений»,¹ современные изменения в театроведении практически нивелировали эту ее функцию.

Но и раньше ведущие мастера театра были не удовлетворены тем, как осуществляется аналитическая функция критики. Например, К. С. Станиславский видел роль критика в доброжелательности, спокойствии, умении найти прекрасное, он предлагал критикам «ограничиться ролью зеркала и честно, без придиричivosti говорить, верят они или не верят тому, что видят и слышат, указывая те моменты, которые их убеждают».² Как можно убедиться, сегодня эти принципы критики отнюдь не соблюдаются. Такая ситуация сложилась по той причине, что принципы критики не являются жесткими, они меняются с изменением потребностей искусства и изменением искусства вообще.

Одним из жанров театральной критики, который преобладает на сегодняшний день, является театральная рецензия. По определению Н. Гараниной, ее цель – «резонанс, а если она...подробна, то и насущная помощь»³ актерам и зрителям. Как видим, даже цель не предусматривает исследования, анализа. Тем более им не соответствуют и способы, которыми анализ осуществляется в рамках рецензии.

По нашему мнению, в связи с культурными преобразованиями вообще и изменениями в театроведении в частности театральная критика как средство общения между двумя сторонами рампы изменила свои функции – некоторые утратила, а некоторые приобрела. Так, по понятным причинам утратила свое значение функция отображения (когда нужно сохранить содержание, впечатление от сценического создания для будущего). Для сохранения содержания сейчас существуют новые технологии, такие, как, например, видеосъемка, запись на различные носители информации и т.п. С их помощью содержание можно и полнее сохранить, и более эффективно воспроизводить, нежели записанным на бумаге. Мешает также и излишняя субъективность изложения, чрезмерная для уровня анализа.

Что касается других функций, то необходимо прежде всего разделить адресатов критики: для зрителя театральная критика является источником сведений о спектакле, а актеру нужно квалифицированное мнение о его работе (мы считаем, что театральная критика в ее сегодняшнем состоянии не может обеспечить второго).

Итак, сегодня театральная критика направлена в основном на зрителя, и мы считаем основными две ее современные функции – промоутерскую и направляющую. Первая имеет целью дать зрителю сведения о спектакле, реальную или потенциальную, стать своеобразным «эстетическим путеводителем», рекламой или даже агитацией, а направляющая функция – это «подсказка», «подталкивание» зрителя к тому или иному пониманию спектакля, определенной ее оценке; очень часто это становится выражением вехудожествен-

ной тенденции по приданию бесструктурности некой искусственной структуры.

В случаях превалирования какой-либо из этих функций или же их объединения в рецензии обязательно присутствуют субъективные впечатления, ощущения автора, часто недетализированные и бездоказательные.

Нами было проанализировано более ста театральных рецензий на спектакли украинских театров, и мы пришли к выводу касательно следующих тенденций современной отечественной театральной критики, кое-какие из которых правомерно назвать болезненными «синдромами».

1. Используется исключительно описательный метод. Описывается внешний вид и действия героя, пересказывается фабула пьесы.

В рецензии В. Грицюка «Иной» читаем: «Как и надлежит великому воину, Отелло не импульсивен в действиях. «Души твоей я убивать не буду», – говорит он, ритуально готовясь к убийству, спрашивает, молилась ли жена на ночь»⁴. Однако, любой может прочесть это непосредственно в пьесе Шекспира, более того, это известно даже тому, кто пьесы и не читал. Польза от такого «анализа» в рецензии весьма сомнительна, тем более что из нее так и не ясно, чем же этот Отелло «иной».

2. Наличие «синдрому вампиризма» (термин Н. Корниенко⁵) – тенденция критиков отмечать существенные моменты лишь за счет режиссера, перевода в слова то, что уже сделал автор спектакля, без дополнительной интеллектуальной специально-профессиональной информации.

Наличие противоположного ему явления – «синдрома приписывания» (автор рецензии приписывает режиссеру собственное толкование спектакля).

Примеры: Г. Веселовская, рецензия на спектакль В. Козьменко-Делинде «Тартюф»: «У зрителя, который знает, кто такой В. Козьменко-Делинде, сомнений не возникает. Режиссура все артикулирует достаточно четко и ясно: семейный бордель возглавляет Оргон, который стремится во что бы то ни стало запрыгнуть на служанку Дорину, и даже влюбленность матери Оргона, госпожи Пернель, в Тартюфа предопределена возрастной сексуальной немощностью»⁶. А. Павлова «Дядя Ваня 21 столетия»: «Режиссер решает спектакль ироническим взглядом на героев и ситуации чеховской пьесы, ...отсутствием концептуально осмысленного драматургического материала... Такое негативное восприятие мира более характерно для театральной эстетики конца девяностых... Режиссер предложил зрителю жестких, амбициозных, неудовлетворенных чеховских персонажей»⁷.

3. Наличие «синдрома зависимости» – рецензия в большой степени зависима от многих факторов – от личности автора, режиссера, актеров, от спектакля (была это премьера или последующие показы) и др.

Для примера сравним две рецензии на один и тот же спектакль «Гамлет. Сны» в постановке А. Жолдака (Харьковский государственный академический театр им. Т. Г. Шевченко). В рецензии А. Чепалова «Сеанс черной магии со последующим ее разоблачением» образ Гамлета в исполнении А. Кравчука анализируется через метафору «На такого Гамлета надеть бы шоколадную «Корону»⁸. Он описывает внешность Гамлета, оперируя эпитетами «позолочен-

ный», «обнаженный», отмечает, что актеры бы могли легко поменяться ролями – Клавдий с Полонием, Офелия с Гертрудой – и в спектакле ничего бы не изменилось. Делает вывод об образах этого представления – это «актеры-марионетки», «попсовый вариант Шекспира». В рецензии он преимущественно анализирует работу режиссера, которого аргументированно осуждает. А вот рецензия Л. Филипенко «Авантюра представление или отражение авантюрной реальности?..» Она тоже анализирует преимущественно А. Жолдака как режиссера, отмечая, что он «пародирует традиционный взгляд на образ Гамлета»⁹. То, что Гамлет обнажен, рецензент не считает нехудожественным, а сравнивает с «обнаженным нервом». Пытается объяснить неструктурированность образов тем, что сегодняшнее общество якобы не принимает Гамлета, Офелию и др. – они «непонятые и одинокие». Полностью противореча А. Чепалову, Л. Филипенко утверждает, что «ярко запоминаются Клавдий, Гертруда, Офелия, Полоний». Поэтому, считает она, спектакль А. Жолдака является, несомненно, удачным, поскольку он «влил живую кровь в спящее дитя»¹⁰ Леся Курбаса. Еще одна пара рецензий на представление Р.Стуруа «Эдип» (Национальный академический драматический театр им. И. Франко). О. Клековкин в рецензии «Номо Сасет» так описывает Иокасту: «Первое появление Иокасты на сцене – еще одно проявление флера тайны – сна, женственности и ужасного преступления... Заманчивость ее Вечной Женственности – клеймо преступлению – и соблазняет неистового Эдипа»¹¹. Вот соответствующее описание из рецензии Г. Веселовской «Диктатура от Эдипа»: «Она [Иокаста – О.Н.]... появляется монументальной, малоподвижной матроной. Ее игра со свечами, придуманная режиссером... слишком груба, потому лишена смысла, а мгновенное... превращение в старую женщину – буквальное и плакатное».¹² Как ориентироваться в настолько противоположных мнениях зрителю или театроведу, неизвестно. Естественно, ни о каком объективном анализе в приведенных примерах не может быть и речи.

4. Однозначность оценки – в рецензии спектакль аргументировано, но однозначно осуждается либо превозносится.

5. Близость к литературному, а не научному изложению. Язык рецензий образен, насыщен метафорами, эмоционально окрашенными выражениями и другими средствами речевой выразительности, что вряд ли можно считать пригодным для научного анализа.

Примеры из рецензии И. Генсичкой «Игра в классики» на спектакль «За двумя зайцами» Киевского Молодого театра: «Мне видится...порочащее классику изнасилование карликами скульптуры Венеры Милосской... Убеджена, что М. Старицкий от такого зрелища перевернулся бы в своем гробу!...Как корабль, преодолев множество миль и рифов, обрывает раковинами и илом, так и этот спектакль приобрел свое нынешнее расхристанное бытие!»¹³.

6. Недостаточное внимание анализу образов – этот элемент анализа спектакля встречается далеко не в каждой рецензии, а в тех, в которых встречается, является сжатым или поверхностным. Практически не анализируются личностные принципы актера в образе, преимущество отдается режиссерской трактовке.

Все эти тенденции относятся в большей или меньшей степени абсолютно ко всем анализируемым нами рецензиям, примеры избра-

ны достаточно произвольно как наиболее ярко иллюстрирующие ту или иную тенденцию. К любому пункту можно было бы найти примеры в любой, даже одной и той же самой рецензии.

Однако, мы не ставили целью осуществить «критику критики», потому не будем оценивать определенные тенденции. Мы пытались доказать, что этот путь, на сегодняшний день почти единственный, непригоден для научного анализа сценической образности. Пусть он существует для выполнения своих функций – каких, мы отметили выше, при сегодняшних условиях необходимо и их осуществление. Пусть с помощью разнообразных средств языкового искусства осуществляется разбор и оценка спектаклей и творческих личностей, но не анализ художественных феноменов, который хотя бы в какой-то мере претендует на научность.

¹Театральная критика и современность. Семинарий по театральной критике. Л., 1982. С. 4.

² Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 8 т. Т.4: Работа актера над ролью. М., 1957. С. 192.

³ Гаранина Н. О стиле театральной критики. М., 1965. С. 10.

⁴ Грицюк В. Інший // Український театр. 2002. № 6. С. 33.

⁵ Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. К., 2000. С.1 12.

⁶ Веселовська Г. Тартюф // Кіно. Театр. 2003. № 1. С. 3.

⁷ Павлова А. Дядя Ваня 21 століття // Український театр. 2004. № 3. С. 11.

⁸ Чепалов О. Сеанс чорної магії з наступним її викриттям // Кіно. Театр. 2003. № 4. С. 11.

⁹ Філіпенко Л. Авантюрна вистава чи відбиття авантюрної реальності? // Український театр. 2003. № 5-6. С. 2.

¹⁰ Філіпенко Л. Авантюрна вистава чи відбиття авантюрної реальності? // Український театр. 2003. № 5-6. С. 4.

¹¹ Клековкін О. Homo Sacer // Український театр. 2003. № 4. С. 5.

¹² Веселовська Г. Диктатура від Едипа // Кіно. Театр. 2003. № 4. С. 6.

¹³ Генцицька І. Гра в класики // Український театр. 2002. № 6. С. 14-15.

ОСОБЕННОЕ

«Движение кроны под ветром»: петербургские элегии Александра Сокурова¹

Стенографический отчет о встрече творческой группы Философско-культурологического исследовательского центра «Эйдос» с кинорежиссером А. Н. Сокуровым, которая состоялась в Научном центре Российской академии наук 30 января 1993 года.

Во встрече приняли участие Л. Морева, А. Бокшицкий, А. Гогин, И. Евампиев, К. Пигров, Б. Соколов, Е. Соколов, М. Уваров.

Любава Морева: *В поисках жанра разговора как разговора мы, видимо, должны войти в некое общее проблемное пространство, где прозвучат не только наши вопросы, но, может быть, и Ваши, адресованные нам. Мы прекрасно понимаем, что жанр Вашей работы приближается к тонкой грани вербального и невербального. Когда мы задумывали первый семинар с названием «Семантика невербального общения», мы имели в виду в том числе и кинематограф. И так получилось, что то, что Вы делаете, оказалось нам чрезвычайно близким. Может быть, потому, что где-то в истоках у нас был интерес к опыту молчания, а Ваш кинематограф, нам представляется, работает на грани молчания и трепетного озвучивания глубинного опыта молчания. Тема жизни и смерти – тема, лейтмотивом пронизывающая Ваше творчество. Всякое прикосновение к реальной жизни, к опыту смерти вплотную приближает к предельной границе, где становится невозможным какое бы то ни было понимание. И в этом непонимании одновременно возникает вопрос: откуда у Вас такая заинтересованность этой темой, которая держит и Вас и зрителя в постоянном напряжении, в постоянном внимании к себе? Может быть, мы не будем делать сегодня таким однозначным этот вопрос или «тему смерти». Хотя нам не уйти от нее, двигаться мы можем только в пространстве жизни... (Далее по тексту вопросы и реплики участников приводятся курсивом).*

¹ Мы публикуем сокращенный вариант стенограммы встречи с выдающимся отечественным кинорежиссером Александром Николаевичем Сокуровым, которая состоялась... более 16 лет назад. По разным обстоятельствам этот текст не был опубликован, как намечалось, сразу после той встречи. Потом он надолго исчез из сферы нашего внимания. Однако сегодня вновь «обретенная» запись представляет не только историческую ценность. Эта была первая подобная встреча с кинорежиссером у нас в России, о чем он сам сказал в начале разговора. Потом были десятки других встреч. Александр Николаевич стал постоянным и желанным гостем философского факультета Санкт-Петербургского госуниверситета, снял новые выдающиеся фильмы, превратился в поистине знаковую фигуру отечественного и мирового киноискусства. Но в нашей памяти до сих пор живы воспоминания о той удивительной давней встрече.

Читатель сам может оценить, насколько актуальными, парадоксальными и глубокими сегодня, спустя шестнадцать с лишним лет, остаются многие высказывания нашего собеседника.

А. Сокуров: Во-первых, я хочу сказать, что, в моем представлении, такой серьезный разговор – это слишком большая честь для кинематографа, потому что я считаю, что кино, сколь бы интеллектуальным оно ни было, недостойно, что ли, такого разговора в силу просто того, что оно слишком эклектично по своей сути, слишком, можно сказать, не рождено до конца; оно – явление с проблематичностью в вопросе, в самом определении: искусство это или нет? И здесь неважно, кто автор. Так мне кажется. Я это говорю из своего конкретного опыта, из наблюдений, как другие люди создают эти так называемые произведения из области кинематографа. И, конечно же, это такое несовершенное явление... Есть же ведь какие-то критерии, категории, ценности, существуют же они в виде литературы, музыки (я имею в виду, конечно, программную музыку), живописи, архитектуры, интеллектуального искусства, науки...

Во-вторых, я хотел бы сказать, что такой разговор – это первый раз в моей жизни. По крайней мере, здесь, у меня на Родине, в России, никогда еще не было, чтобы к тому, что мы делаем с нашей группой, было проявлено пристальное внимание. За пределами России – было. Я был на таких семинарах и в Швеции, и в Англии, в Штатах и в Канаде, в Италии, Германии, а вот в России, к сожалению... странно, хотя, конечно, это и понятно. Поэтому я вам по-человечески благодарен, конечно, за это внимание. Не знаю, как и насколько, еще раз повторяю без всякой ложной скромности, насколько я достоин ваших усилий и вашего внимания. Ведь мне трудно судить об этом. Мне трудно с чего-то начать, и, может быть, есть смысл начать вот с чего. Чем является искусство в кино меня, конечно, не интересует. Потому что я понимаю, что для этого надо иметь фундаментальную подготовку, надо иметь другие средства – не те, что я имею, работая над картиной как режиссер. В том деле, которым я занимаюсь, очень многое упирается в экономику, и возникает много пошлых препятствий, преодолевая которые значительная часть рисунка теряется, как если бы вы шли к рабочему столу, скажем, с мозаикой, но по дороге споткнулись, и часть деталей ее рассыпалась, куда-то исчезла, и вы пришли к столу и стали выкладывать что-то, но из этого уже ничего не получается. То же самое и в так называемом кино: идешь к картине с одним замыслом, а по дороге – много раз падаешь в результате каких-то внешних предумышленных действий против замыслов... и, конечно, доносишь уже в общем-то осколки. И начинаются попытки выдать то, что есть, за то, что хотелось бы. То есть я не переоцениваю того, что делаю.

Может быть, ваши высокие оценки, которые давались, судя по кассетам,² связаны с тем, что вы – особенные люди, с особой культурой, особым мировосприятием. У вас есть определенная ориентация, вернее, вы ориентируетесь в первую очередь, конечно, на мотивацию к возвышенному и духовному. Но, может быть, все это и не всегда соответствует тому, что мы как бы и видим на экране, тому, что получается. Еще я хотел сказать, что в моем представле-

² Публикуемой беседе предшествовало обсуждение творчества А. Н. Сокурова в Философско-культурологическом исследовательском центре «Эйдос», запись которого режиссер предварительно прослушал.

нии и по механизму, как это у меня происходит (но, конечно, я не хочу здесь абсолютизировать и говорить об этом как общем явлении), у меня как-то складывается то, что делается, едино. Мне очень трудно говорить о компонентах, ну, может быть, только если речь идет о некоторых деталях драматургии или музыки, но и это какие-то единые пространства. Я не могу сказать, почему существует тот или иной герой, существуют те или иные отношения между героями. Иногда мне бывает очень сложно это объяснить, потому что это возникает как некое единство, как некое нерасторжимое и не анализируемое явление, я это совершенно определенно могу сказать. И когда возникает, в той или иной степени, попытка или энергия аналитическим образом проследить что-то, то это становится как-то тяжело – вроде так, вроде и не так?! Мотивации всегда довольно серьезно эмоциональны, такие как бы крупные блоки существуют. До такой степени крупные, что иногда на площадке бывает очень трудно объяснить исполнителю, что именно происходит, – я говорю сейчас о самом механизме. И только в течение всей картины выясняем и в итоге ставим точку в смысловых коллизиях.

Я считаю, что картины, которые я делаю, не имеют эстетики. Они, может быть, имеют этическую какую-нибудь сторону, но эстетики не имеют. Мне так кажется. И изобразительные аспекты в этих картинах, какие только существуют, они все подчинены этическим идеям. И, может быть, каким-то чувственным моментам. Как бы то или иное, то, что делается в изображении, так или иначе связано не с вопросами *красиво или не красиво? эстетично или нет?* а должно быть этично и сообразно какому-то духовному процессу.

Еще мне представляется очень важным сказать, что кино, если это кино, для меня – это не искусство, и не знаю, что это такое, но это явно другая жизнь какая-то. Не та жизнь, которую я не могу прожить здесь, а это какая-то совсем другая жизнь. Создание картины, создание фильма – это, конечно, создание или рождение какой-то другой жизни, попытка так или иначе объявить это, сделать ее видимой, хотя представление о ней, может быть, имеется на каком-нибудь сенсорном уровне. Но никаким другим образом, кроме как вот этим странным визуальным течением, с помощью такой вот тактической среды, ее никак не создать, не родить ее никак. Люди, у которых в руках литература или слово, они это делают каким-то своим образом, ну и я пытаюсь это создать своим образом, таким путем.

Мне показалось очень важным одно из замечаний, которое прозвучало по кассетной записи, которое касается Достоевского. Ну, это действительно так, действительно так. И я не могу сказать, что какое-то единое для меня пространство составляет то, что этот человек писал или то, что он выдумывал, поскольку все, что он писал, в моем представлении является от начала до конца выдуманным и мало имеет отношения к той реальной жизни, которой он был свидетелем и современником. Но для меня является бесконечно близкой сама его натура человеческая. Вот это действительно важно. И то, что было замечено, было для меня важно, потому что, наверное, из того, что в чем-то несовершенном пытаюсь произнести я, все же кое-что понятным становится... хотя бы кому-то. Но я еще раз повторяю: не произведение Достоевского, не его творчество, что вызывает во мне очень противоречивые ощущения, а вот самая неяс-

ность его. Так же, как, может быть, происходило с Платоновым или Чеховым – не важно! Не произведения этих людей, а мое ощущение и, может быть, даже идентификация с этими людьми. В какой-то момент есть обостренное чувствование авторов как сходных с тобой людей, судьбы, поступки и мотивации которых понятны. И через понимание этих людей и произведения, написанные этими людьми, являются для меня единственно возможным основанием для того, чтобы подойти к этим людям и... приблизиться, и заговорить с ними. Может быть, это и есть на самом деле мотивация так называемых экранизаций, хотя, конечно, экранизации невозможны, и для меня этой проблемы не существовало никогда. Я считаю, что кинематограф – слишком низкое явление, чтобы могло касаться собственности драматургов или собственности писателя. Это слово и то, что выражается словом, – самое главное и самое существенное, с чем человек в состоянии иметь дело, а остальное, все, что касается зрения, созерцания, на мой взгляд, бесконечно менее совершенно, и слушание – это какие-то бесконечно менее высокие явления в сравнении с тем, что может быть написано на месте бумаги в силу принципиальной интимности этого процесса и принципиальной свободы и самостоятельности. Нигде человек не имеет столько внутренней свободы, как только в приобщении к процессу чтения. И в то же время нигде он не является таким большим тружеником, как тогда, когда читает что-то серьезное. Может быть, поэтому и в силу этого противоречия, в силу второй причины уровень духа как бы ослабевает. Сейчас постепенно многие и многие понимают, что чтение на самом деле – самый тяжелый и самый страшный труд, и обучить собственный мозг через чтение – самая большая проблема. Вот, пожалуй, это установка о том, что бы я хотел сказать.

- У Вас вырисовывается иерархия, когда Вы говорите, что кинематограф – это не искусство, он как бы низкое явление. И словесный опыт – он более высокий опыт. Эта иерархия высокого и низкого – чем она для вас определяется?

А. Сокуров: Возрастом искусства, персоналиями, которые создают искусство, уровнем тех, кто работает в кинематографе. Неважно, это художники, выросшие в России или на Западе. Уровень кинематографии всегда ужасающе низок, и эти люди явно не годятся в наставники человечества. Это просто смешно.

- Если пишущая братия пишет, допустим, из ряда вон худо, это не есть основание для того, что литература – это так, «недотянутое» искусство. Точно так же и кино: оно тоже обладает спектром возможностей, просто еще не реализованных. Но тем не менее этот спектр столь глубок и столь широк, что даже само утверждение, что это еще не рожденное искусство, тоже открывает перспективу заложенной в нем энергии для реализации именно в визуальных, слуховых глубин, которые в словесном опыте оказываются загубленными. Нужен новый взгляд, новый слух, слышащий тишину гораздо больше, как мне кажется. А то, что словесно выписалось за долгие годы культуры, мы можем сейчас читать и перечитывать, тренировать свой ум, душу, эмоции свои. Но тем не менее здесь опасность очень существенна, когда весь мир смотрится нами не феноменально, а как бы нашими начитанными глазами. Тогда первичный опыт видения мира, кото-

рый дает ваш кинематограф, чрезвычайно важен. И в этом смысле здесь нет той иерархии, о которой Вы говорите, все переворачивается. Вы говорите о том, что кинематограф еще имеет только несколько букв, что алфавит еще только создается. Есть ли в этом создаваемом еще только алфавите те возможности, какие есть в языках, которые уже «отговорили» на своем алфавите?

А. Сокуров: Но это же не гарантия, что это будет алфавитом и это сложится в существенную речь. Не гарантия. И потом есть же какая-то система ценностей, ведь люди же есть люди, а не животные. Громадный художественный опыт пройден. И жизнью, и фильмом художественным, и талантом – уже пройден. Пройден и судьбами композиторов и писателей, и их трудом. Уже какой-то объем ценностей существует, он же есть, и поэтому что же мы будем закрывать на это глаза? Возникает что-то новое, и мы как модернизму начинаем аплодировать, носить на руках и возносить. Есть ценности. Это все равно, что, аплодируя Шнитке или Губайдуллиной, забывать при этом, что и Мусоргский был, и Шостакович был, и существовала «Могучая кучка». Я думаю, что в этих так называемых фундаментальных областях на самом деле создано так много, что не нашло своей оценки, не дожило до своей оценки – и в литературе, и в живописи, и в архитектуре. На этом фоне говорить о кино как о каком-то феномене совершенно несправедливо. Можно сказать, например, что античная архитектура – это то, что мы познали, и что существует познание хотя бы относительно философии, эстетики, этики или, например, иконописи ярославской школы. Ну кто может утверждать это? Нет таких, и при этом истерия бесконечная вокруг импрессионизма, например, или какие-то особые оценки Татлина. Но я, конечно, не настаиваю на своей точке зрения и не смею настаивать, потому что это частное впечатление, которое может меняться и, конечно, будет меняться каким-то образом. Исходит оно из личной практики, а не из практики всех. И это только степень чрезвычайного раздражения от того, что я сам знаю, а не от того, что кто-то делает. Поэтому это здесь не является никакой декларацией: это лишь впечатления и размышления, которые существуют сегодня.

- Как вы видите свое место в этой существующей традиции?

А. Сокуров: Два человека, две персоналии близки мне понастоящему, существенно. Это, конечно, Флоэрти – режиссер старой школы, которого уже давно нет в живых, и это Эйзенштейн с единственной его картиной «Стачка». Больше я никого бы не назвал, кто произвел на меня глубочайшее впечатление. Вот эти две картины – «Человек из Орана» и «Стачка» – они были для меня очень существенной поддержкой. Они помогли в какой-то момент, когда я чувствовал, что мне все-таки нужна помощь. И увидев картину Флоэрти «Человек из Орана», я понял, что если я физически еще мог как-то держаться, то, конечно, потому, что меня поддерживал Флоэрти. Ну конечно, и глубочайшее впечатление, которое произвела на меня «Стачка». Безусловно, по внутренним аспектам, глубоко внутренним. Я успокоился, потому что «Стачку» посмотрел позднее. Все принципиальные концепции кинематографические мной на очень долгий период уже обнаружены. Именно в этих двух картинах сделано практически все, что затем муссируется всеми режиссерами, включая Бергмана, Тарковского, Бессона и т.д.

И многие режиссеры уже не вносят никакой собственной жизни. Может быть, это иногда есть у Бергмана, но немного мешает его «европейскость» что ли, его рафинированность. Но в принципе, по существу, есть двое, к сожалению, уже ушедших. И потом визуальный опыт, наверное, самый засоренный опыт человечества. Этот опыт все время разрушает, все время подвергает сомнению, всяким испытаниям. Доступность работы с визуальностью и широчайшее развитие телевидения, где каждый вечер перед нами манипулируют изображением: монтируют, играют цветностью в этих так называемых «кинах», – это равнозначно тому, что если бы каждый вечер вы слышали пародию, например, на Драйзера или Томаса Манна. Каждый вечер наше слуховое пространство забрасывали бы пародиями, издавались бы над этими вещами. Или, скажем, каждый вечер пародировали бы по радиовещанию, например, Цветаеву. Представляете, как это просто сделать. А между тем над изображением как некоей жизнью издеваются каждый вечер, манипулируют им как угодно. Ну и поэтому так мало зрителей, серьезных опытов работы в кинематографе. Потому что серьезный опыт, он требует тоже такой же всеядности. Очень не просто отравить человека, если у него чистые внутренности: если он привык к чистой воде и чистой растительной пище... Поэтому все, что связано с кино, – это всегда очень противоречиво, и всегда существует проблема чистоты нашего опыта восприятия.

Плата за «контакты с изображением» – это то, за что человек платит ничем иным, как течением своей жизни, временем. Не важно, сколько стоит билет в кино: в рублях, долларах или марках, на самом деле не это плата за кинематографический сеанс. Плата – это время, которое человек проводит в кинозале, где человек за картину заплатил три часа собственной жизни, – вот и весь ответ на абсолютно все вопросы. Вопрос об адекватности этой платы: за что!?

- Но ведь неправильно сводить кино к визуальному ряду.

А. Сокуров: Вообще, трудно сказать. Ведь существуют разные замыслы...

- Вот пример для меня в кино – это Джульетта у Феллини.

А. Сокуров: Но не забывайте, что Феллини всегда пытается развлечь вас. Я не умею этого делать не потому, что я хорош или плох, а просто у меня другой опыт. А функция развлечения перед кинематографическим искусством – это чисто европейская традиция, на мой взгляд. И без этого не может ни один из режиссеров обойтись. Ни один... за редчайшим, может быть, исключением.

- А если вместо этого слова поставить «игра», то ... Ведь развлечение – это все-таки некоторая попытка принизить это явление.

А. Сокуров: Нет, я ни в коем случае не хочу принизить, и у меня нет ни малейшего умысла, тем более такую фамилию, которая для вас, наверное, святая. Нет. Человек, который пытается что-то создать, – ему некогда о зрителях думать, у него нет ни времени для этого, ни сил. Ведь создавать – это так сложно, что думать еще о том, в каком зеркале это будет отражаться, сложно мне это представить. Хотя, наверное, это зависит от природы автора. Интересно ли ему использовать эту возможность и профессиональное мастерство, чтобы поиграть. И хочется ли ему занять какое-то место в этой игре. Кто он – мышка или кошка в этой игре? Феллини – это, конечно, «кот». С пушистым хвостом, с богатым очень опытом... уже

от реальных обстоятельств и отношений. Ну, это тоже... жизнь.

- Является ли кино – искусством? Посредником чего оно является? И если существует внутренний опыт, то может ли он продвигать такой мысленный эксперимент: можно ли представить, что Ваш внутренний опыт был Вам каким-то образом передан?

А. Сокуров: Это очень непростой для меня вопрос, потому что он задает нечто, к чему я очень часто в последнее время возвращаюсь: на месте ли я? Потому что в занятиях кинематографом я не в состоянии реализовать все, чего бы хотел. И на этом пути совершаю очень много ошибок, ошибок в отношениях с людьми. Режиссер должен быть значительно жестче, чем я, должен быть более жестоким. У него должна быть более жесткая система критериев. Он должен в труде своем защищать искусство, а не людей, с которыми работает, и не учитывать людей, которые рядом с ним работают, создавая что-то. У меня всего этого нет. У меня совсем другая система отношений и другая система ценностей, и картина для меня не самое главное. Во время съемок я не буду создавать произведение какое-то, если я понимаю, что процесс создания сопряжен с риском и каким-то насилием людей, которые работают рядом со мной, или когда это требует сверхжертв этих людей. Это не стоит того. Поэтому, конечно, это не совсем мое занятие. Просто так получилось, наверное, что я затратил такие самые активные и как бы таинственные периоды жизни своей именно на это, пытаюсь создать в себе определенные профессиональные навыки, отдавая время жизни своей фантому этой мечты: жить в искусстве и заниматься искусством. Но я, конечно, здесь как личность, безусловно, проиграл.

Поэтому, может быть, если бы у меня были другие обстоятельства, то должна была быть простая какая-нибудь работа; не знаю, но, наверное, с лесом, с деревом связанная, но что-то, что естественнее, чем то, что называют кино. Потому что... это неприятное занятие – создание картины, неприятное. И чем больше времени идет, чем дольше ты работаешь в коллективе людей – это так называемое творчество, оно происходит публично, на глазах у всех. Даже когда ты разговариваешь с исполнителем перед тем как камера включается, то вокруг тебя 20-30 человек народу, а это ведь еще и очень интимный диалог. Поэтому, может быть, если бы у меня была возможность работать учителем, ну, наверное, не в обычной школе, а, например, в какой-нибудь антропософской системе, или была бы другая деятельность, но только не сопряженная с контактом с людьми... Но только не это.

- Эта точка зрения у Вас сейчас появилась или это было с самого начала?

А. Сокуров: Да, конечно, не с самого начала, потому что много лет было затрачено на то, чтобы сконцентрироваться на умении. Потому что я согласен с тем, кто говорит, что кинорежиссер – это не профессия. Конечно. Но это перестает быть профессией тогда, когда у тебя в руках появляется жесткое владение ремеслом с определенным объемом абсолютно необходимых профессиональных качеств. Ты должен знать оптику, всю степень техничности и всю механистичность этого занятия, знать свет, фотодело... Я не могу даже перечислить все. Должен знать все наравне с оператором – все ухищрения в работе с оптикой... Столько всего надо знать на-

равне с теми, кто рядом с тобой работает, что просто иногда скучно и уныло становится. И до такой степени это не имеет никакого отношения к тем высоким словам, которые говорятся о кино, не говоря уже о зарплате, финансах, об организации процесса, о защите социальных интересов разных групп в съемочной команде, о питании... – все это не имеет вообще никакого отношения к искусству.

- *Это можно бы обозначить так: «Трудно быть богом»...*

А. Сокуров: Да, это правда. Той степени публичности этих проблем и той степени концентрированности, какая существует в кинематографе, я позволяю себе сказать, зная это, не существует ни у научного работника, ни у композитора, ни у писателя... ну просто, ни у кого. Многие, кто бывал на съемочных площадках, знают, что даже в благополучных группах при существующих условиях невозможно ничего создать. Невозможно ни сконцентрироваться, ни... ничего невозможно сделать. Даже когда человек делает операцию, при всей ее технической сложности, оснащенности этого процесса всякого рода параллельными группами (анестезиологи и проч.), даже при этом хирург всегда сосредоточен на операционном поле. Режиссер, к сожалению, не может позволить себе быть сосредоточенным на операционной площадке: нет у него такой возможности, по крайней мере, в условиях кинопроизводства российского. Ну, может быть, кто-нибудь и имеет эту возможность – у меня такой возможности нет. Но я еще раз прошу вас: ни единое мое слово не воспринимать обобщенно, как утверждение некоего закона.

- *В этой ситуации ощущаете ли Вы реальную невостребованность своего труда?*

А. Сокуров: Сейчас уже да. Раньше мне было как-то трудно думать об этом, а сейчас уже – да. Может, во многом потому, что я вижу реальную невостребованность этого труда, а то, что нужно было для самого себя как бы создать, я уже сделал. Я уже понял, что что-то я уже умею, но что-то я уже не научусь делать. Я понял уже свои границы, скорее, я уже ощутил их. Мне самому себе ничего не надо доказывать уже. Я понял: я не совершенен здесь, я уже не преодолēju этого.

Тарковский неоднократно говорил мне, что он только в себя верит, что у него там есть мессианская роль, что он грандиозный человек, что у него какая-то вселенская обязанность. Что надо в себе воспитывать и поддерживать это чувство, когда занимаешься искусством. И всякий раз, когда я слышал это, мне становилось страшно. Не божеское это дело, не божеское. Поэтому если в человеке есть ощущение своей значимости, наверное, это поддерживает его и толкает на какие-то новые, а может быть, и жесткие поступки, но у меня этого нет абсолютно. Во-первых, я человек уже другого времени, когда нет этого внимания общественности к тому, что делает та или иная конкретная личность в кинематографе. Когда Андрей Арсеньевич, например, создавал свою картину – там была явная потребность. При всех проблемах было явное внимание к тому, что делалось. Каждая картина встречалась поляризованным вниманием. Она давала автору значительную часть энергии, и он чувствовал ее, она, как-то восстанавливая силы, позволяла ему творить *так* и чувствовать себя *таким образом*. Я существую в условиях совсем других, когда работать приходится очень много и желаний, внутренних потребностей очень много, а общая атмосфера

жизни уже не такая.

*- А вам не кажется временным этот сюжет не востребова-
ности?*

А. Сокуров: Ну да... Но я-то живу сейчас, ну сколько человеку еще можно прожить... Я-то знаю, что человеку важно следование принципу общего... Хотя значения этого как бы для меня уже нет, для меня уже нет. Нет-нет, только не подумайте: у меня никогда не было ощущения, что то, что я делаю, должно быть массовым, должно массово восприниматься. Сейчас мы снимаем картины, и я боюсь, что они будут стоить очень много. Уже сейчас мы испытываем сложнейшую ситуацию, когда за 20 миллионов мы уже переваливаем. Постоянно задыхаемся: вот-вот картина закроется, ни сегодня-завтра; начнем мы завтра работать или нет?! Выйдем мы на площадку или нет?! Я говорю с людьми, с которыми работаю в кадре, а у меня все сжимается внутри от ужаса, что, мол, мы все это приготовили, а завтра не выйдем на площадку. Мы не сможем оплатить ту энергию, к которой подключаемся. У нас нет денег, чтобы оплатить бензин для того автобуса, который подвозит костюмы и прочее. Или не хватит денег, чтобы купить чай, потому что снимаем при температуре минус десять мороза, и без чая не обойтись. Это все очень простые вещи, и когда на них не хватает денег, то... Вот из чего состоит эта работа. Это не камерная работа, когда ты смотришь в пробирку на то, что там происходит, нет. Но вы правы, что это не должно никого интересовать – то, в каких условиях ты создаешь, – должен интересовать только результат.

- А если коснуться Ваших замыслов, оставив в стороне чрезвычайные сложности в их реализации? Ведь замыслы, даже автору кажущиеся не востребованными, они тем не менее находят своего зрителя, своего соучастника. И, может быть, оставив тему разочарования в кинематографе, Вы оцените то, что уже сделано, а сделано достаточно много.

А. Сокуров: Может быть, потому, что меня очень многое интересует. Во-вторых, потому что я в принципе очень люблю работать. У меня есть такой принцип, чисто мужской, я считаю, что мужчина должен работать, и как можно больше работать. Если мужчина не станет работать – все остановится. Единственное, что может защитить его, – это, конечно, работа.

- Можно тогда пояснить, что для Вас было важным в таких фильмах, как, например, «Скорбное бесчувствие» и «Спаси и сохрани», а что не важно?

А. Сокуров: Это просто разный мой возраст – мой человеческий возраст. Ведь если брать разного возраста людей, то человек имеет очень разное представление о мире. «Скорбное бесчувствие» – это, конечно, бенефис модерна. В свое время я был как бы обожжен идеей культуры что ли. У меня еще были некоторые иллюзии культурного характера, и мне хотелось сделать цикл такой – цикл самовоспитания, направленного на себя самого.

- Это, по-моему, признак вообще культуры: всегда себя помещать в какой-то контекст. Всегда не хватает своего исторического понятия.

А. Сокуров: Нет, нет. Я не испытываю подлинности от этого и необходимости включать себя в какой-то контекст. Я достаточно независимо представляю себя и реально существую достаточно не-

зависимо. Но я не хочу сказать, что один на земле. У меня очень скромное ощущение своей деятельности. Вот дома у меня рабочий стол, за спиной стеллажи с книжками, а передо мной зеркало. И оно так подвешено, что я всегда вижу эту библиотеку. Поэтому я всегда чувствую, что у меня за спиной. И это чувство все время, сколько я себя помню, оно так располагалось в моей жизни, в моей комнате, где я живу. И все время это было. Поэтому, может быть, не соотношение, а какой-то другой механизм. Я очень хочу... как бы затеряться в этом истоке, не знаю, как об этом сказать. Есть то, что называется культурой, высшими проявлениями искусства... это же громадное пространство, где по-настоящему страстно должен любить человек Россию, и не только Россию. На самом деле это реально существующая сила и реально существующее пространство. И я не могу сказать, что Диккенс так уж далек от меня, я не могу сказать, что очень далек от меня Тютчев. Это – то пространство, которое существует. И когда я вхожу в комнату к человеку, оно же присутствует как-то и здесь... Это очень сложно, и я даже не могу объяснить все до конца.

Можете ли Вы назвать Петербург своим родным городом, и как он воздействует на Ваше творчество?

А. Сокуров: Чужой, конечно, город для меня, и это непонятно мне. Ведь много было всяких тяжелых времен, которые я никогда не забуду и которые входили в резонанс с этим городом. Чужой. Чужой абсолютно. И по архитектуре, и по пространству, и по климату. Абсолютно чужой... Поэтому я – человек какого-то маленького города или небольшого поселка, но ни в коем случае не такого большого города; и здесь для меня все чужеродно. И улицы чужие, и здесь не вырос я. Все чужое. И потом, на мой взгляд, в этом городе не нужен человек. Он может существовать и без нас, если его огрadyть забором и водить экскурсантов по этим улицам, а в окна врезать какие-то зеркальные стекла, где одна сторона улицы будет отражаться в другой, то другого им не надо будет. Мне так кажется... А может, в моем случае все еще проще, потому что просто так складывалось детство, что не было ни родного города, ни родной школы, ни родной улицы... ничего не было. Переезды, переезды, переезды. Странствия, странствия... Может быть, с этим связано мое отношение к Петербургу. Но абсолютно чужой город, и я считаю вообще, что я здесь временно нахожусь. Я приехал сюда в 1979 году, и у меня каждый год, все время такое ощущение... Я живу и смотрю на свое жилье, где живу, и у меня такое ощущение: ну что я буду дверь ремонтировать, когда перегибает дверь. Вероятно, зачем? И вообще, почему существует этот вопрос, потому что есть какая-то необязательность моя для этого города.

- Но и для Достоевского Петербург был по-своему чужим, но тем не менее он прикипал к каждой улице, каждой подворотне...

А. Сокуров: ...Его город кормил. Он ничего не мог сделать без этого города. Он был, чувствами он был здесь. Это была его, ну, столовая, ресторан, ну... что угодно. Это было его кормлением. Он как голубь был здесь. Везде ему было место. На каждой площади, на каждой улице ему бросали какие-то зерна. И он клевал. И не случайно он двадцать мест сменил, проживая в этом городе.

- А Петербург вечерний, с высоты полета? Что Вы видите в этом городе?

А. Сокуров: Крыши.

- Только крыши?

А. Сокуров: Ну, я понимаю, что это огромная история, здесь столько мучились люди, и я не знаю такого города, который стоит таких жертв. Понимаете. Я не могу этому городу простить, по самой малой оценке, 600 тысяч жертв блокады. Понимаете? Я не могу простить этому городу, этой архитектуре, этому замыслу. Я не могу простить ни одному дому этих жертв. Может, именно потому, что я не петербуржец, я не родной здесь человек, я здесь не родился. Вот многие из вас здесь, что называется, выросли и все ощущаете по-иному, но я не могу простить ему блокаду. Я не могу этого сделать.

- Это является очень важным то, что Вы сказали... И город тогда – это место умышленное. И Петербург есть выражение города как такового, умышленной и задуманной суеты.

А. Сокуров: Но я вот здесь с вами не согласен, в том смысле, что надо делать какой-то особенный акцент, говоря о Петербурге как умышленном городе, созданном, мол, волею Петра. А назовите мне город, который был бы создан ничьей волей, который бы возник органично, а не по воле какой-то необходимости. Ведь Петербург ничем не отличается, Вы просто слишком много ему внимания уделяете. Почему ему? Что это такое? Не кладбище ли это?

- Ну а с чем Вы работаете... ни с подобием ли воронки, которая всасывает всю энергетику, чтобы мы в памяти своей потом производили все те же сюжеты и повторяли одну фразу: «Я не могу простить...» А память наша работает только на то, чтобы удерживать то, что было в этом городе.

А. Сокуров: Ну, я не знаю, что сказать. Я просто не знаю, что здесь было. Я представляю, например, как здесь жил Тютчев, в каких условиях, как коротко он здесь жил. Что это такое? Почему такое внимание? Волей государственной ситуации городу были даны колоссальные возможности, колоссальные субсидии. Здесь была власть, поэтому сюда сконцентрировались все государственные намерения. И при строительстве города вкладывание оригинального модерна в архитектуру было потому, что здесь была власть. Не потому, что здесь были какие-то особые условия, а потому, что здесь была власть. Уверяю вас, через некоторое время этот город вновь наполнится чиновниками, и Москва обязательно потеряет какую-то значительную часть власти. Это без сомнения. И город никуда от этого не денется, потому что начнется разделение власти; борьба внутри власти, видя характер людей, которые ее сейчас возглавляют, будет возрастать. Петербург все равно приобретет столичный статус, и все вернется.

- А что-то дорогое в этом городе все-таки для Вас есть? То, к чему бы Вам хотелось возвращаться, например, после долгой разлуки?

А. Сокуров: Ну, это бывает чрезвычайно редко и потому нетипично.

- То есть для Вас для жизни возможно только чистое пространство, с природой, со светом...

А. Сокуров: Нет, ну почему же, это может быть обычный город, но не такой вот, жертвоносный по природе своей.

- Ну а маленький, тихий купеческий город Вам ближе?

А. Сокуров: Конечно.

- А если представить такой город, в котором Вы живете, и он ближе Вам, то ваше кино принципиально бы изменилось?

А. Сокуров: Тогда я вообще бы этим не занимался, поскольку кинематограф, так или иначе, связан с масштабом, с определенной средой. Как в свое время Чехов написал Горькому: «Что вам в этом Нижнем? Поезжайте в Москву, в Петербург. Входите в круг людей, которые занимаются серьезной литературой, где есть систематичность какая-то в труде, общении... Есть точка отсчета...» У меня здесь нет, кроме моей группы, никаких творческих контактов в профессиональной среде, и я вообще нигде не бываю в России. За пределами ее, да, а в России никогда никуда не выезжаю и с большинством, кроме своих, вообще не знаком, никогда не встречался с ними. Мелькают по телевизору лица режиссеров, авторов, а на самом деле я никого из них практически не знаю. Но, тем не менее вот вы видите, студия крупная в Петербурге...

- Петербург часто называют городом смерти...

А. Сокуров: Позвольте, какая смерть? Этот город – ничто, вообще ничто: ни жизни, ни смерти – ничто! Ну, будет смерть – будет смерть, будет жизнь – будет жизнь, все равно «ничто».

- По моему глубокому убеждению, Ваши фильмы нужно не только смотреть, но и слушать. Как Вы приходите к своему музыкальному ряду? Это работа души, это строится по какой-то концепции или что-то другое? Проще говоря: что для Вас музыка в кино?

А. Сокуров: Изображение – это мои ноги, а звук – это моя душа, я бы так сказал. И эти ноги подчинены чему-то высшему. Музыкальная идея должна звучать совершенно независимо от режиссера, так же как и название картины должно иметь собственное значение, и совершенно необязательно ему соотноситься с картиной.

- Можно ли говорить о том, что название Ваших картин во многом определяют их содержание?

А. Сокуров: Я так считаю; по моим замыслам название картины абсолютно не определяет саму картину, ее содержание, ее задачи. Название – это также определенный мир, который в данный момент сформировался, и это совпало с данной картиной. И в картине «Камень» не обязательно название имеет отношение к этой картине и выражает ее контекст, совсем не обязательно. Это может в каком-то смысле совпадать, но в моем представлении это абсолютно отдельные художественные процессы. Так мне бы хотелось. Так. Нет имени картины: это отдельный мир, нет звука: это совершенно отдельные уши, а мир драматургии – это абсолютно отдельный мир. Поэтому для меня совершенно не обязательно сочетание этих компонентов. Для меня важна их свобода, а сочетание – это уже нечто другое. Вот есть ситуация, когда картина, казалось, должна быть музыкально-драматической, потом начинает складываться, и понятно, что уже душа-то у нее совершенно другая. И уходят, и уходят заставки музыкальные, ничего не остается, ни одного звука. Как это было в «Элегии из России». Идея вначале была одна, а к тому времени я изменился, обстановка изменилась, и возникла вот эта картина. И мне было бы уже не интересно с каким-то другим композитором. Может быть, в какой-то другой момент и не было бы этой идеи с Чайковским, но в тот конкретный момент она была связана с картиной... Ведь там могла быть абсолютно другая тема...

- *Экранизация, киносценарий – это то, что всегда нужно, в чем есть потребность?*

А. Сокуров: Я не имею права говорить о том, что мне надо... То, что написано словами, невозможно на экран перенести. Нет. Это разные природы. Дистанция между литературой и кино настолько велика, что даже трудно себе это представить. Как между огнем и водой. Поэтому Юрий Николаевич Арабов совершает некое художественное, творческое действие, которое совершается в договоренных между нами обстоятельствах. То есть он знает, что вызывает интерес у меня, знает заранее, потому что перед тем, как начинаем работать, я стараюсь соединить свои ощущения. Затем он составляет произведение, которое для меня эталоном не является. Там есть опорные точки, которые неизбежны. И определяет кому-то идеологическую ориентацию другого человека... этого не должно быть.

- *У Вас одно время было негативное отношение к церкви, к Богу...*

А. Сокуров: До второго университета я ни разу церкви и не видел. Сначала я закончил исторический факультет университета, а потом режиссерский. И, конечно, отсутствие религиозного воспитания и образования – непростительная роскошь.

- *Какие-то религиозные направления Вам сегодня близки?*

А. Сокуров: Ну, наверное, в каком-то смысле православие, но я имею узкое представление о том, что есть мир православный, и мне бывает очень стыдно не только за политиков. Ведь и церковь, она также начинает срачиваться с государством, также стремится к власти и также у нее тяготение к власти. То, что существует громадная дистанция между искусством, культурой и православием, глубоко меня как российского жителя оскорбляет. Глубоко. Дай Бог, чтобы это менялось, но нет более далекого расстояния на сегодня друг от друга, чем это. Нет более консервативной, заскорузлой религии, чем православие в дремучих ее проявлениях. Заставить православие и его мир обратиться к кинематографу – это, знаете, очень большой труд. Все это производит угнетающее впечатление. Естественно, что существуют разные пространства и над нами, и в нас. И духовные, и не духовные. Естественно, эта жизнь никуда не может исчезнуть, она существует вместе с нами. И все чувствуют это и затылком, и теменем, и сердцем, и ладонями. Существует это все и для меня. И кладбище – это и есть то самое место, где образуется концентрация жизни. И, естественно, ощущаешь эту жизнь, и чувствуешь эти мертвые тела, и жизнь, которая там происходит. Для меня это естественный порядок всего. И для меня понятно, например, что дух еще не покинул, не совсем покинул тело Тютчева. Это совсем понятная вещь. Ведь эта сложная жизнь – между телом, лежащим там, и какими-то ассоциациями, оставшимися здесь. Это не разобщение. Эта взаимосвязь существует, и я чувствую ее всем своим состоянием, мозгом, я чувствую ее своими нервами. Но, к сожалению, познание всей философии, религии... я только к ним приближаюсь, я не могу сказать, что я знаю мифологию или еще что-то очень хорошо. Это должно происходить в определенном возрасте. Если у меня не было познания мифологии и религии от 7 до 10 или 15 лет, у меня же и не будет этого продвижения. Ведь с возрастом все другое. Нельзя проходить это в возрасте за сорок. Нельзя. Вот он пришел к Богу – иногда говорят – в пятьдесят лет. И мне странно, что высшие силы до тех пор не указывали ему его место...

Как это? Это очень большая индивидуальная проблема. А для человека, который существует в области пространства искусства и культуры, все это обретает очень и очень неприятный аспект. Вот такие мои дела, и этого я не скрываю. Я человек, который воспитан был иным образом.

- Если предположить, что запрещено искусство, что бы произошло? Ведь религия оказалась в этой участи.

А. Сокуров: Вы считаете, что это трагедия была, да?

- Что случилось в России, в сущности, никто не помнит. Мы обобщаем: социализм – капитализм – тоталитаризм, а что это такое вообще... Или это беспрецедентно, или это бывало. И теперь можно вернуться к центральной теме разговора о том, что принадлежит жизни. Что реальный Достоевский мог и проиграть в карты, и, говоря грубо, более непристойный поступок совершить.

А. Сокуров: Касаясь Достоевского, мне кажется, что он мог, потому что он – гений. А гений и злодейство – вещи абсолютно совместимые. И это естественно: ведь по-настоящему жестокими, жестокосердными могут быть только гении... Не знаю, мне очень трудно ответить на этот вопрос, потому что в моем лице вы все же имеете дело с действующим режиссером. И я точку не поставил еще. Поэтому мне трудно отвечать четко на очень конкретные вопросы. Я не могу воспринимать себя как человека, который сделал картину... и все. Могу воспринимать себя как человека, который сделал это, это и делает сейчас, и будет делать еще то и это. И то, что не сказано, не получается сегодня, то, будет время, получится. И поэтому мне очень трудно отвечать на такие вопросы, потому что я еще не прочувствовал, не продумал, наверное, о многом просто не думал, даже так. Мне, конечно, не хватает для масштаба сопоставления, не хватает образования. Я очень хорошо по себе знаю, что духовная культура, интеллектуальная культура настолько грандиозна, что я даже не стану браться сопоставлять себя ни с каким направлением, течением, ни с каким опытом. То есть я даже боюсь об этом думать, а говорить об этом вообще nonsensical для меня, потому что философия была для меня наукой грандиозной совершенно. И по тому же марксистскому курсу или когда я пытался сам заниматься Хайдеггером и другими, я понял, что это тот самый мир, который говорит на особо высоком, чистом и очень трудолюбивом языке. И я не могу постичь философии, и говорить про философские категории так просто, импровизируя. Мне кажется, что я этим оскорбляю каких-то чрезвычайных тружеников, которые в этом мире существуют. То, что было и есть, и останется для меня, я надеюсь, пока буду человеком, высшим достоинством является интеллектуальная способность человека заставить свой мозг непрерывно работать. А это, конечно, труд. Вроде бы слова, а что за ними...

Откуда эти люди берут это новое пространство? Как возникает это новое пространство? А оно возникает. Казалось бы, после Канта и Гегеля и после этого удивительного античного мира философии, казалось бы – ну что же еще может быть? А в XX веке – еще... Да по сравнению с этим многие усилия так называемых художников просто кажутся самолюбованием. Очень часто в области искусства результат достигается случайно, без труда. Вот я этого для себя боюсь. В живописи, например, человек попадает в какую-то струю, возни-

кает спекулятивный момент. Это вдруг становится точкой отсчета. Хотят они или не хотят, люди начинают равняться на это.

- Для Вас кино как-либо ассоциируется с философским метафизическим пониманием?

А. Сокуров: Вы знаете, нет. Нет, потому что я, еще раз говорю, я – необразованный человек... То, что я пытаюсь сделать, – это другое... Вот два года назад была такая идея: сделать цикл или серию фильмов под названием «Интеллектуальная элита Петербурга». Эта серия приблизительно из 25 картин, которые составляли бы лекции ученых, отснятые на пленку. Просто осторожно смонтированные 25 серий об ученых, которым от 65 и больше. И еще, скажем, серий 15 о тех, кому от 40 до 50. И, может быть, несколько серий – кому от 18 до 35. Как бы впечатление об интеллектуализме. И три серии были сняты, потом перестали давать деньги на это, и вообще это погибло. Некоторые фрагменты остались в материалах, и то я его уже отослал во Францию – лекции Дьяконова по Библии и материал патологоанатомического вскрытия. Это лекция, которая была снята с Хмельницким – старым-старым петербургским патологоанатомом. Лекция идет два часа, там он объясняет и рассказывает на вскрытии в старом анатомическом театре. Это мы сняли, но тоже не смонтировали. Это все, конечно же, надо попытаться сохранить каким-то образом: и сложение мысли, и сложение слова, фразы – все интересно. Мне все интересно в говорящем человеке. И фазы его эмоциональности, и как он делает в предложении логические паузы. А еще более интересно сохранить ретроспективу поколений. Формируется язык, что-то уходит, меняется, происходят колоссальные изменения в интеллектуальной среде. Ну вот такой проект был – и погиб. Он погиб еще и потому, что в среде ученых начались определения приоритетов – одно из чрезвычайно неприятных для меня обстоятельств. И в очень многих областях... В области математики и физики – до какой степени они возненавидели друг друга. И ведь я же говорил, что это должны быть люди, у которых есть признание не официальное, а признание внутреннее, интеллектуальное в среде профессионалов. То есть не обязательно академики, могут быть и кандидаты, могут быть разные... Лосев ведь тоже был человек совершенно непонятно какой... Но это погибло и теперь не восстанавливать, но это все интересно!

- Это чрезвычайно интересно. А Ваша надежда в этих стенах, Вы считаете, не осуществится?

А. Сокуров: Я уже, наверное, к этому не вернусь. Потому что, помимо всего прочего, когда на это денег не выделялось, я ходил и просил у людей, по-видимому, нечистых на руку. А каждая сьемка такая по тем временам стоила до 8 тысяч.

- В связи с этим, как Вы относитесь к статьям о кино с философским содержанием?

А. Сокуров: Я понимаю, о чем вы. Ну, во-первых, это для меня большая честь, что Ямпольский обращает внимание на меня. Конечно, Ямпольский Михаил Борисович, он не намного старше меня, но бесконечно более образован, развит и бесконечно более авторитетен, чем я. К мнению этого человека я прислушиваюсь, и оно может быть для меня единственно важно. Причем оно не комплементарное, оно сугубо отстранено от взглядов других. Потому что, если говорить о недостатках картин, что делают киноведы, то я, понят-

но, иногда читаю, но что мне могут рассказать о том, что я знаю лучше любого киноведа? Передо мной лежит стопка истертых сценариев, и я со стыдом обращаю внимание на то, что получилось... Ведь я-то знаю, что было, что за кресты на картине стоят. Зачем мне указывать на это, когда я знаю значительно глубже все эти проблемы – и эстетические, и этические – фильма, композиции, монтажа. Но у меня все время есть желание обучаться. И когда со мной имеют дело люди, которые образованны, у которых нет замкнутости, но есть широкое поле, широкая позиция, опыт, и эти люди – труженики – это чудесно. Для меня главным является хоть что-нибудь сделанное усилиями единиц, подтолкнуло человека на какое-то течение мысли, абсолютно, может быть неважное, отстраненное от картины, не ее проблеме – вот это для меня важно. Нельзя обсуждать кинорежиссеров: это слишком большая честь, я повторяю, это слишком большая честь. Но иногда это рождает впечатления более широкие и дает пространство для какого-то пути. Если то, что сделано в кинематографе, ну хоть чуть-чуть приоткрывает еще какое-то дополнительное пространство в культурном, интеллектуальном опыте современной жизни, – это уже прекрасно... А киноведение – это тупиковое занятие. Оно не имеет никакого смысла и никому не нужно. Оно имеет смысл в историческом аспекте, чтобы знать историю кинематографа, ее систематику. Это – да, но суждения о картинах – бессмысленны. Они имеют смысл только тогда, когда рождают некое философское течение и если дают возможность человеку пофилософствовать.

- И в этом смысле Вы готовы согласиться с наличием в Ваших фильмах этого. Раз их смотрят именно такие зрители.

А. Сокуров: Я не знаю. Но у Михаила Борисовича немного, может быть, более выгодное положение, чем у меня. К сожалению, он уже сейчас в Америке, и картину «Камень» он не смотрел, «Элегии из России» тоже не видел. А до этого была такая практика: если есть сценарии, то я ему обязательно посылаю. И это был единственный человек, мнение которого я позволял себе выслушать перед картиной и на замечания которого я всегда обращал внимание. И я понимаю, что некоторые важные для меня сюжеты имели для него значение. Вообще иметь образованных кинематографистов – это мечта. К сожалению, пока все обстоит иначе. Сейчас, когда для съемки картины нет никаких профессиональных преград, которые раньше существовали, и нужно только иметь деньги – и все. Не важно совершенно, кто ты, что ты, имеешь ли какое-то образование, прошел ли ты через чистилище, есть ли у тебя моральное право, нравственное право обращаться к теме. Сейчас этой проблемы нет, поэтому большая часть фильмов – это... Вообще иметь образованных кинематографистов – это мечта. К сожалению, пока все обстоит иначе.

- А может быть, художник и не должен быть рефлексующим. Художник – это бытие как таковое. И в этом отношении Ваше лицо – это жизнь как таковая. И когда мы заставляем вас рефлексировать, мы как бы вводим Вас в другую роль. Это как в анекдоте про художника, оправдывающегося в обкоме: «Я сначала делаю, потом думаю».

А. Сокуров: Я понимаю. Но знаете, у меня слишком высокое мнение о России, о том, где я живу, хотя я понимаю, что эта страна

не достойна этого, очень часто не достойна. Но ничего не могу с собой поделать: у меня слишком высокое мнение о тех, кто жил до меня. И я не очень согласен с мнением, что человек из области культуры должен быть освобожден от этой тревоги. Я не совсем в этом уверен. Ну как мы можем считать Пушкина образованным человеком? А прекрасно образованные музыканты XIX века, российские литераторы, художники... Ну, конечно же, здесь важно, как жизнь складывалась, судьба. Я не настаиваю, но мне кажется, что искусству было бы спокойнее, если бы была стабильность. Это очень важно. А революционность и выплески – я не знаю, что это такое. Как можно объявлять ценностью кинематографическое изображение, имея Эрмитаж, Русский музей? Как можно после них предъявлять к нему очень высокий счет? Только потребительское отношение к кинематографу среди разных категорий интеллигенции и может объявлять его высшим достижением и не видеть страшной разрушительной силы его.

Вы знаете, это моя мечта: увидеть человека, который окончил среднюю школу и не видел движущегося изображения! Вот сделать что-нибудь, чтобы хоть кто-то вырос на совершенно другом принципе. Антропософское образование предполагает это. Когда единственное движение перед глазами человека – это движение природы, движение повозки по улице, движение птицы в лесу, движение кроны от ветра, волны. Тогда и возникает истинное человеческое существо. Если бы я был богатым человеком, то я обязательно создал бы вот такую антропософскую школу, вот такой путь десятилетнего обучения. И я уверен, что это было бы сокровище человеческое.

- Иван Петрович Павлов видел за всю свою жизнь один, только один фильм. И в эстетическом отношении он в некотором роде интересен. То есть кино, может быть, и не спасает человека, но оно и не мешает.

А. Сокуров: Нет, я сейчас говорю только о том, что негативных факторов, на мой взгляд, значительно больше в кино. И вы правы, пусть человек с такого-то возраста посмотрит канадскую, английскую, но серьезную картину. Должно быть событие – визуальное, оптическое, тактичное. Мы сейчас говорим об очень высоких вещах, но о которых можно говорить. Все же, что находится ступенью ниже – это понятно и ясно, это не требует комментария.

В человеческом развитии есть определенный этап, когда нужно сохранять человеческую натуру и ради этой сохранности изолировать ее от всякого насилия, чтобы сложились определенные категории и правила понимания... ценности движения кроны под ветром.

Стенограмма подготовлена к печати
И. И. Евлампиевым и М. С. Уваровым.
Январь 1993 г. – апрель 2009г.

«Черный феномен» свободы

Идиотизм предохраняет от самоубийства.
Э. Дюркгейм

Самоубийство в современном мире многолико – от бытового суицида до активной эвтаназии, которая широко обсуждается в последнее время во всех развитых странах. «Черный феномен» – так американцы называют суицид – давно входит в первую десятку причин смерти на нашей планете, а к 2020 г., по прогнозам экспертов, количество самоубийц может составить 1 млн. 500 тыс. человек в год. Феномен эвтаназии постепенно высвобождается из очерняющего свободный выбор человека наследия тоталитарных режимов фашизма и нацизма. Не замечать требования людей, страдающих неизлечимыми заболеваниями, уже невозможно, и как ни сопротивляются институты церкви и традиционная культура, «право на самостоятельную смерть» последовательно входит в арсенал прав и свобод любого гражданина.

Дело Джека Кеворкяна, «американского «доктора-смерть», стало, пожалуй, переломным этапом современной культуры в осознании места и роли суицида в жизни свободного человека. Впервые за многие столетия право на самоубийство для человека, лишенного всякой надежды на выздоровление, стало актом милосердия и гуманизма. Потомок армянских эмигрантов, Джек не только популяризировал идеи эвтаназии, но и создал «машину смерти», передвижной центр, где по просьбе пациента в кровь вводились специальные препараты, вызывающие «легкую», безболезненную смерть. С 1991 по 1998 г. он помог прекратить жизни 130 пациентам, которые обратились к нему за помощью в осуществлении самоубийства.

Справедливости ради, надо заметить, что Кеворкян продумал все до мелочей, в том числе и возможное внезапное изменение решения человека расстаться с жизнью в самом, так сказать, процессе реализации «черного намерения». «Доктор-смерть» выступал профессиональным посредником между небесами и землей и здраво рассудил, что практика – лучшее подтверждение теории, а врач, помогающий совершить самоубийство, и есть тот человек, кто вправе поддержать больного и профессионально выполнить сам акт эвтаназии.

Для христианства причина самоубийства – вселение беса. Тело самоубийцы предавалось так называемому «ослиному погребению» за пределами церковных кладбищ, на перекрестках дорог, а распоряжения и духовные завещания признавались недействительными. Но религия предпочитает не вспоминать о собственной борьбе с «правом на смерть», которую первые христиане затребовали без промедления. Самосожжения неопитов только укрепляли дух новой религии в умирающем Риме: «Принимая, а часто и провоцируя смерть, по образцу Христа, раннехристианские мученики находили таким образом «кратчайший путь к бессмертию». В свою очередь, мученичество — добровольная смерть как акт *imitatio Christi* – подкрепило представления о смерти Христа как о самоубийстве. В этом

контексте Ориген прочел Гефсиманскую молитву как призывание смерти».¹

Но то, что под силу первым христианам, очень скоро становится главной мишенью в борьбе Церкви за земное господство, – было потрачено не одно столетие, и не один миллион доводов, слов и междометий, – вертикаль христианской власти на земле не терпит индивидуального выбора. «Первая атака была предпринята еще на закате Западной империи, на Аральском соборе 452 года, где суицид впервые был объявлен преступлением, а те, кто его совершают, – “объятыми дьявольским безумством” (*diabolico persecutus furore*). В 533 г. Орлеанский собор, следуя пожеланиям судебных властей, отказал в христианском погребении самоубийцам из числа осужденных преступников, ибо, совершив самосуд, они обманывают закон, уходя от положенного наказания. Следующий шаг был предпринят на Пражском соборе 563 г., введшем карательные санкции против всех самоубийц: им отказали в церковном отпевании и погребении. Толедский собор 693 г. отлучил от церкви не только самоубийц, но и тех, кто, попытавшись покончить с собой, остался жив».²

Блаженный Августин успел-таки увидеть в шестой заповеди «Не убий!» запрет на самоубийство, но в 1568 году очередной Тридентский собор вновь возвращается к толкованию раннехристианского мыслителя и проклятию «черного феномена» – самоубийцы не успокаиваются, эпоха Возрождения, а значит, гуманизма и свободы берет свои права. Эпоха Возрождения уже требует свободного человека земного, солнечного дня, и решение Тридентского собора только подтверждает нехитрую историческую правду – дни христианства сочтены.

Жестокое отношение религии к самоубийству продержалось до 60-х годов прошлого века, когда в Великобритании был отменен закон, согласно которому самоубийцы ничем не отличались от преступников. Уголовное наказание за попытку совершения самоубийства – земная интерпретация любви к ближнему. Так «ближние» спасались от вселения беса.

Начиная с 30-х годов XIX в., развитый мир Европы и Америки охватывает эпидемия самоубийств. Действительно, разве может человек постхристианского мира, в отличие от идиота, не ответить радикальным поступком на фундаментальный вопрос свободного сознания? Ведь «сознанию (= человеку, вовлеченному в борьбу за признание), взятому в качестве сознания, кажется, что его целью является смерть другого; но (в себе и для нас, то есть на самом деле) оно стремится к своей собственной смерти; (оно есть) самоубийство, в той мере, в какой оно подвергает себя опасности».³ Мера, в какой сознание *лишь подвергает* себя опасности, не устраивала даже современников Гегеля. Не устраивала в той мере, в какой человек всегда предпочитает действовать, т.е. не подвергать себя опасности в мыслях, а добиваться признания перед собственным миром, а значит, осуществлять свою собственную смерть. Тем более, что эпоха Просвещения изрядно постаралась, чтобы общество и сами граждане в корне изменили отношение к самоубийству и самоубийцам.

Так, по данным знаменитого социолога, «в Пруссии с 1826 по 1890 г. число самоубийств увеличилось в 4 с лишним раза (411%);

во Франции – почти в четыре раза (385%) с 1826 по 1888 г.; в немецкой Австрии с 1841 по 1874 г. число самоубийств возросло в три с лишним раза (319%); в Саксонии с 1841 по 1975 г. почти в два с половиной раза (238%); для Бельгии этот рост с 1841 по 1889 г. равен 212%; для Швеции с 1841 по 1871-1875 г. – 72%; для Дании – 35% в течение того же периода. Для Италии этот рост с 1870 по 1890 г. равняется 109%. Из этих цифр виден галлопирующий рост самоубийств, причем характерно то, что чем культурнее государство или страна – тем быстрее растет и количество самоубийств.

И Россия не является исключением из общего правила. С 1870 по 1908 г. число самоубийств в ней увеличилось в 5 раз. В Петербурге, по данным доктора Григорьева, с 1906 до 1909 г. самоубийства увеличились на 25%, тогда как население увеличилось лишь на 10%. В 1906 г. на 10000 человек убивало себя 5 человек, в 1910 г. – 11 человек. Только революционный 1905 г. дал весьма значительное уменьшение самоубийств».⁴

Самоубийство вступило в мир как осознанный целенаправленный выбор рождающейся индустриальной эпохи. Правда, Э. Дюркгейм, автор первого серьезного исследования «Самоубийство: Социологический этюд»⁵ обвинил современные ему общества в отсутствие солидарности между людьми. Он предложил первую классификацию типов самоубийств: эгоистическое (рассудочное равнодушие скептика), альтруистическое (с мистическим энтузиазмом, со спокойной храбростью) и аномическое (горячий протест против жизни вообще, особенно в периоды исторических и социальных катастроф). Основатель социологии видел только социально-исторические причины эпидемии «черного феномена». В отличие от Федора Достоевского, ему было не до метафизики смерти, но оба мыслителя подчеркивали *осознанный* выбор самоубийц.

Современная статистика также оперирует такими показателями, как количество самоубийств на 100 тыс. населения и, соответственно, разделяет страны на три группы: от Египта с самым низким уровнем (0,3 в год) до стран Прибалтики и Венгрии, где этот показатель приближается к 35-40 человекам в год. К этой третьей группе относится Россия, в которой ежегодно совершается около 60 тыс. самоубийств. Для сравнения скажем, что эта цифра в два раза превышает количество погибших в ДТП. Безусловно, количество самоубийств отражает уровень интеграции общества, наличие развитых социальных механизмов защиты достоинства и прав отдельных граждан, и столь высокие показатели в России – результат катастрофических событий последней четверти века. Однако, несмотря на то, что США, Австралия относятся ко второй группе стран – с показателями от 10 до 13, проблема увеличения количества самоубийств там стоит не менее остро, чем в других странах.

К группам повышенного суицидального риска специалисты относят отнюдь не свободных граждан и юных любовников, а военнослужащих срочной службы (до 70% всех самоубийств в армии приходится на первый год службы), заключенных (60% всех самоубийств в течение первых трех месяцев и в последние месяцы перед освобождением), офицеров в отставке и лиц, вышедших на пенсию. Здесь же стоит заметить, что, хотя самоубийство – преимущественно мужское «черное хобби», в отличие от сильной половины, женщины более последовательны – около 80% самоубийств

доводятся ими до конца, а уж по количеству «подходов» к совершению «черного дела», женщины обстаивают мужчин в три раза.

В России уровень самоубийств в молодежной среде составляет 53 случая на 100 тыс. населения. Особое место в любом современном обществе занимает так называемый подростковый суицид, или, как говорит медицина, «пубертатный суицид», т. е. в период полового созревания. «Наиболее опасный для суицида возраст – около 30 лет – стал уменьшаться до 24 и даже 15 лет, суицидологи были вынуждены констатировать страшный показатель “помолодевшего суицида”: самоубийство становится третьей по счету ведущей причиной смерти среди 15-24-летних людей в США, Австрии, Швейцарии, Германии, Голландии, Англии, Австралии и Японии за период от конца 70-х годов и до начала 90-х».⁶

В 2002 г. шведский Центр суицидальных исследований опубликовал доклад, в котором сообщалось, что по абсолютному количеству подростковых самоубийств Россия занимает первое место в мире. В нашей стране ежегодно добровольно расстается с жизнью около 2500 несовершеннолетних. Причем иногда целые города охватывают эпидемии детских суицидов. Второе место у США – 1800 детей-самоубийц в год.

Анализ материалов уголовных дел и проверок обстоятельств самоубийств несовершеннолетних, проведенный Генеральной прокуратурой России, показывает, что больше половины всех самоубийств несовершеннолетних связано с семейными конфликтами и неблагополучием, боязнью насилия со стороны взрослых, безтактным поведением отдельных педагогов, конфликтами с учителями, одноклассниками, друзьями, черствостью и безразличием окружающих.

Каждый десятый подросток ответит, что он хотя бы раз в жизни пытался покончить с собой. Несмотря на преимущественно «демонстративный» характер суицидальных попыток молодежи, психологи считают, что причина этого феномена заключается в том, «что в сознании подростка нет негативного отношения к суициду. Самоубийца вызывает в нашем христианском обществе сочувствие, сожаление, но, ни в коем случае, не возмущение или презрение». Хотя, например, в Англии самоубийство ребенка – позор для родителей и уголовное преступление».⁷ Среди причин детского самоубийства указывают «прессинг успеха». В погоне за высокой успеваемостью и победами на различных конкурсах и соревнованиях, увы, отличники более подвержены риску суицида. Как правило, семья и школа выступают основными «факторами» доведения до самоубийства.

Парадигмы самоубийств и типы самоубийц философии и культуры всегда находятся на пороге «нового бессмертия», хоть культурного, хоть запредельного мира «идей», чего не скажешь о подавляющем большинстве рядовых суицидентов. Вот это совершенное отсутствие преследования земного бессмертия бытовых самоубийц отличает два мира, две системы осмысления «черного феномена».

Сократ, несомненно, первооткрыватель не только темы самоубийства, но, прежде всего, самой темы смерти в философской культуре. На протяжении многих веков он являлся образцом для подражания, и в размышлениях, и в действиях. Хотя споры о самом факте самоубийства Сократа, – т. е. кто он – самоубийца или казненный свободный гражданин Афин, – не прекращаются до сих пор. Перечень мыслителей, которые, так или иначе, высказались по

поводу его решения и мыслей о человеческой смерти, описанной в диалоге Платона «Федон», занял бы не одну страницу. Тем более, что второй представитель в перечне парадигм самоубийств – Иисус Христос.

В самом деле, был ли Христос самоубийцей? Не шел ли он к своей мученической смерти на кресте так же, как и великий грек, т. е. как приговоренный к смертной казни преступник? Сознывая все от начала и до конца, он мужественно прошел свой земной путь, окружив себе последователями и поклонниками. Был осужден и казнен, но, в отличие от афинского мыслителя, послал мученическую смерть в массы людей, словами, полными земной страсти и земного страдания. Как бы ни отличались христианство и философия язычников, для очень многих парадигмы смерти Сократа и Христа были взаимозаменяемы. Правда, как справедливо заметил Гегель, при всех аналогиях, природа Христа – божественна.

Марк Порций Катон – третий персонаж древней истории и еще одна именитая парадигма самоубийства. Он покончил с собой, когда крах Римской республики был очевиден. Диктатуре Цезаря он предпочел добровольную смерть. Катона похоронили на берегу моря и позже поставили ему здесь памятник. И Плутарх, и Цицерон, и Сенека, – каждый по-своему увидел поступок Катона. То же происходило во все последующие эпохи вплоть до времен Просвещения и Французской революции. Эстафету приняли герои коммунистических революций и социалистических грез. Героическая смерть революционеров, например Поля Лафарга и его супруги Лауры Лафарг, дочери Карла Маркса, лишь воспроизводят гражданский поступок Катона.

Юный Вертер Иоганна Вольфганга Гете занимает следующую строчку в хит-параде. Хотя предметом его забот была страстная любовь, он не смог не провести аналогий между собственным решением о самоубийстве и страданиями-смертью Иисуса Христа в письмах к своей возлюбленной. Неважно, что сентиментализм юного страдальца отстоит от евангелистской истории на несколько веков – сам Гете авторской волей связывал судьбы молодого немца и Сына Божьего. Вертер, как хорошо известно, послужил образцом для имитации и породил целую «эпидемию» (как говорили уже современники), свирепствовавшую вплоть до 1820-х годов и вдохновлявшую романтиков. К слову сказать, современные подростки могут и без всякого обращения к великой культуре, и уж тем более к философии, прыгнуть с крыши, взявшись за руки, с гагаринским криком: «Поехали!»

Инженер Кириллов Федора Достоевского ближе и доступнее нам не только потому, что представляет собой национальную парадигму самоубийства. В отличие от «русского Вертера» Михаила Сушкова или Александра Радищева, он открыл парадигму для трагического героизма революционного сознания. Кириллов открывает дверь самоубийству человекобога. Коммунизм – «коллективный человекобог» (Н. Бухарин) сметает в едином порыве разлагающийся мир христианства.

«Право на смерть» становится орудием преобразования земной истории и человека.

Безусловно, любая динамика суицида имеет свои неповторимые национальные черты, но в самом общем виде земной, обычный са-

моубийца – белый человек, «склонный к рефлексии» мужчина, реже женщина, горожанин, в северной стране христианской (особенно протестантской) культуры (во всяком случае, не мусульманской или иудейской), который, преимущественно до обеда, в весенне-летний период, берет в руки веревку или огнестрельное оружие, далеко не всегда заботясь о письменном подтверждении своего поступка для близких и окружающих, умышленно убивает себя, находясь именно в «здравом» рассудке, хотя и далеко не всегда в трезвом состоянии.

Рациональное или «логическое» самоубийство в философии представляет собой лишь один из многих возможных типов самоубийств: эготическое (самопорицающая депрессия), дуалистическое (следствие фрустрации, ненависти, стыда, гнева и т.п.) и «выламывающееся» (ageneratic) – «выпадение» из поколенческих, родственных связей, сетей М. Хальбвакса; искупительное (самообвинение), проклинающее (протестное) и дезаллюзионное (результат разочарования, неудовлетворенности своим статусом и др.) Е. Шнайдемана.

Л. Векштайн предлагает перечень, насчитывающий тридцать видов суицидального поведения, включая хронический суицид лиц, имеющих алкогольные или наркотические проблемы; суицид «по небрежности» (когда суицидент игнорирует реальные факторы); психогический; экзистенциальный и др. Бэгли с соавторами выделяет суицид как следствие хронической депрессии; социопатический и старческий, или «гандикапный». А. Бэхлер различает самоубийство эскапистское (бегство, уход); агрессивное; жертвенное и «нелепое» (следствие самоутверждения в деятельности).⁸

Типичные портреты «бытовых» самоубийц, например, постсоветского пространства – предмет кропотливой исследовательской работы отечественной «малой психиатрии».

«Портрет № 1. Вполне работоспособный разведенный мужчина 20-59 лет, возможно, имеющий судимость. Живет отдельно от семьи. Тяжелыми заболеваниями не страдает. Злоупотребляет спиртными напитками, но на учете у нарколога не состоит. Накануне суицида не высказывал намерения покончить с собой».

Портрет № 2. Неработающая вдова старше 60 лет. Живет с детьми и внуками. Страдает психическими или соматическими заболеваниями, имеет инвалидность. Алкоголь не употребляет. Перед суицидом высказывала намерения покончить с собой».⁹

Перевести самоубийство на язык психиатрии – феномен более приземленный, чем утверждение собственного земного бессмертия в мировой культуре.

Обзор всех научных и медицинских теорий о причинах, которые приводят к самоубийству, как в начале прошлого века, так и в начале нового тысячелетия, заканчивается одним – никто не может четко и ясно сказать, почему человек кончает жизнь самоубийством.

«Аутоагрессия» Зигмунда Фрейда мало что может прояснить по сути дела, но он сам, к слову сказать, совсем не настаивал на том, что может ответить на вопрос о причинах самоубийства. Последователь Фрейда Карл Менингер предположил, что «все суициды имеют в своей основе три взаимосвязанные бессознательные причины: месть/ненависть (желание убить), депрессия/безднадежность (желание умереть) и чувство вины (желание быть убитым)». К этой триаде осталось только добавить четвертый, самый главный пункт – ясное

и четкое осознание, воля и механизм реализации намерений. Он отсутствует.

Так же как «чувство невыносимой душевной боли, чувство изолированности от общества, ощущение безнадежности и беспомощности, а также мнение, что только смерть является единственным способом решить все проблемы» Эдвина Шнайдемана, «пионера современной теории суицида», мало что могут прояснить в понимании причины реализации самоубийства. «Желание быть убитым» или мнение, что смерть – единственный избавитель от всех тягот жизни, если и повод, то совсем не механизм реализации суицидальных намерений.

Та же картина открывается при знакомстве с биологическими предпосылками суицида. Например, указывают на наследственный характер последнего – у незначительной части самоубийств в роду был самоубийца. Но можно говорить и о наследственности целых этносов: представители финно-угорской группы (Финляндия, Венгрия) отличаются высокой склонностью к суициду. В психиатрии особой популярностью пользуется «серотониновая теория». Профессор психиатрии Колумбийского университета Дж. Манна утверждает, что практически у всех «состоявшихся» самоубийц содержание серотонина, или «гормона радости» в мозге, существенно снижается. У «несостоявшихся» суицидентов уровень этого нейромедиатора тоже уменьшается, но гораздо меньше. А совсем недавно Эленор Миттендорфер-Рутц и ее коллеги из Каролинского института предложили теорию о связи риска самоубийств с ростом и весом при рождении.

Трансперсональная психология, танатотерапия и длинная череда всевозможных практик, которые используют символическую смерть человека как хорошее исцеляющее средство, казалось бы, могут помочь пролить свет на природу и механизмы реализации суицидальных намерений, но около 70% самоубийц пользуются услугами философствующей психотерапии, и до конца неясно, для чего они обращались в офисы психотерапевтов: то ли отвлечься от своих «черных» намерений, то ли только утвердиться в правильности своего выбора и покончить с собой при первом удобном случае.

«Решить, стоит ли или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, – значит ответить на фундаментальный вопрос философии».¹⁰ Но не о «проживании» жизни заботится обычный самоубийца, а о возможном ее абсолютном завершении, единственном и неизбежном. Судьба человека принадлежит только самому человеку. Легко начинать все, что угодно, даже жизнь, гораздо труднее хоть что-нибудь завершить. «Абсолютное завершение» – единственная возможность для самоубийства сохранять достойное лицо – не затянувшаяся деструкция личности, не аутоагрессия, не абсолютное зло, а естественный процесс подведения итога, завершения дел, мыслей, забот, самой жизни.

¹ См.: Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М., 1999.

² Отношение христианства к суициду //

Интернет-ресурс. Режим доступа:

www.revolution.allbest.ru/religion/00000290_0.html

³ Цит. по: Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля. М., 1998. С. 147.

⁴ См.: *Сорокин П. А.* Самоубийство, как общественное явление // Интернет-ресурс. Режим доступа: www.ecsocman.edu.ru/socis/msg/201630.html

⁵ *Дюркгейм Э.* Самоубийство // Суицид: Хрестоматия по суицидологии. М., 1988.

⁶ Интернет-ресурс. Режим доступа: www.lossofsoul.com

⁷ См.: Жизнь прекрасна, или Несколько слов о подростковом суициде // Интернет-ресурс. Режим доступа: http://www.vmeste.org/tema/main_0013.shtml.

⁸ Основные тенденции динамики самоубийств в России // Население и общество. № 25, январь 1998 г. Интернет-ресурс. Режим доступа: www.narcom.ru/ideas/socio/28.html

⁹ См.: *Львова Л. В.* Никого не винить, я сам.

Интернет-ресурс. Режим доступа: www.provisor.com.ua/archive/2002/N3/art_15.html

¹⁰ *Камю А.* Бунтующий человек. М., 1990. С. 24.

«Характеристические свойства» культуры

В этом небольшом сочинении я попытаюсь ответить на вопрос, в чем заключаются «характеристические свойства» культуры. Я, разумеется, понимаю, что однозначного ответа на него дать невозможно – именно такой его дискуссионный характер меня обнадеживает и одновременно провоцирует на озвучивание своей точки зрения, которая к настоящему моменту уже сформировалась. Впрочем, открытость данного дискурса, философичность формулировки предмета дискуссии оставляют надежду, во-первых, на обратную связь (в том смысле, что я могу рассчитывать на ответ), а во-вторых, на возможность проверки моей точки зрения на ее адекватность, если угодно, пластичность. Поэтому все то, что я предлагаю в этом сочинении, следует рассматривать не как «еще один ответ на вопрос о культуре», но как «еще одно понимание постановки вопроса о культуре». Полагаю, что эти предварительные замечания поспособствуют более конкретному пониманию главных идей этого сочинения.

I

Лесли Уайт, американский исследователь культуры, в своей работе «Наука о культуре» говорит о том, что философию можно рассматривать как один из инструментов, предназначенных и используемых человеком для достижения цели. В этом смысле, замечает Уайт, философия ничем не отличается от топора. Далее в той же работе он говорит о том, что философия – это человеческий способ приспособления к «своему космическому окружению»; следовательно, человек представляет для философии основной предмет ее заинтересованности. На основании такого понимания философии делается вывод, что «одна философия может быть лучше другой <...> в точности так же, как один топор может быть лучшим орудием труда, чем другой». Вот первый момент, на который я хотел бы акцентировать внимание и к которому я еще вернусь ниже.

Для Уайта как культуролога характерно обнаружение особенностей культуры, тех ее свойств, которые могли бы быть отличительными именно по отношению к культуре, и ничему другому, и в то же время определяли бы культуру как дискурс. Так, он понимает культуру как результат символизации, которую способен осуществлять человек. Он замечает также, что символаты (как он называет набор предметов и явлений, связанных с символизированием), составляющие культуру как таковую, независимы от человеческого поведения – это позволяет ему взять культуру «в чистом виде», как если бы физик взял «идеально твердое тело». Предмет культурологии, таким образом, Уайт видит в этой «идеальной» культуре, и наука, ей посвященная, должна изучать ее, именно как физик изучает «идеальные тела». Вот второй момент, на котором я хочу акцентировать внимание.

Положительных моментов представления Уайта о культуре довольно много: среди прочих это и возможность построить «науку о культуре», и возможность методологического обоснования своих выводов, и, самое главное, прогнозирование развития культуры

благодаря научному к ней подходу. Однако есть и отрицательные моменты, заострив взгляд на которых теряешь энтузиазм, присущий статьям Уайта. Первую часть моего сочинения я хотел бы посвятить разбору этих отрицательных моментов.

Прежде всего бросается в глаза позитивистский подход Уайта к вопросу о существовании науки о культуре. Справедливо, что основой любой науки должен быть метод, однако обоснование этого метода может быть разработано только философией, ибо обоснование вообще лежит вне компетенции позитивных наук. Последние не оперируют общими понятиями, их достижения конкретны и однозначны, в то время как привилегия философии состоит в использовании именно общих понятий, в антитетичности ее выводов. Что касается метода, то тут Уайт идет по пути наименьшего сопротивления: обращаясь к опыту физики как к одной из наиболее представительных позитивных наук, он видит возможность «идеализации» предмета науки о культуре, приведения его к «чистой форме». Значит, рассуждает он далее, методология тоже может быть построена на сходных с физическими основаниях. Здесь налицо противоречие: построение подобного возможно только при наличии общих (сходных) критериев, а таких у физики и «культурологии» (предагаемый Уайтом термин) слишком мало. Если физика, как и естествознание вообще, рассматривает в большей степени протяженные (пользуясь картезианской терминологией) сущности, делая при их изучении поправку на время, то в поле зрения науки о культуре лежат такие сущности, которые приобретают ценность и заслуживают к себе интерес этой науки главным образом благодаря своим временным характеристикам (таков онтологический статус артефактов и артеактов). Значит, и методы этих двух дисциплин принципиально разнятся. Пользуясь схожей методологией, мы упускаем не только отличительные свойства культуры в целом и ее компонентов в частности, но и ту фундаментальную особенность науки о культуре, которая обосновывает саму возможность ее существования. Стало быть, культурология более приближена к философии и оперированию общими понятиями, нежели к строгому естественному знанию.

Здесь хотелось бы вернуться к первому моменту, на котором я заострил внимание. Рассматривая философию как средство, ничем в таком своем статусе не отличающееся от топора, Уайт, на мой взгляд, допускает серьезную ошибку. Ведь рассуждать подобным образом, значит, указывать на онтологический статус используемых понятий, иначе говоря, философии в контексте описания онтологических статусов проявлений человеческой деятельности вменяется статус средства. Я полагаю это глубоко неверным. Философия, как вообще многое, присущее только человеку и в этом смысле человека характеризующее, не может быть рассмотрена с такой точки зрения, ибо, говоря о статусе ее как средства, мы указываем на ее положение в иерархии проявлений человеческой деятельности с телеологической точки зрения. Иначе говоря, нельзя рассматривать философию как средство вообще – но только по отношению к тем целям, которые ставит перед собой человек. У Уайта, кстати, есть указание на то, что такой взгляд на философию он бросает с высоты рассмотрения человеческих целей. Но дальше он начинает рассуждать об онтологии средств вообще, и это приводит его к абсурдному, на мой взгляд, выводу о том, что «одна философия может

быть лучше другой». Разве можем мы говорить о том, что учение Платона об идеях хуже учения о воле к власти, указывая на известную эзотеричность взглядов древнегреческого философа по отношению к почти поэтическому тексту Ницше? Или можем мы упрекнуть Анаксагора в неадекватности его доктрины о панспермии, принимая во внимание факт популярности и большого энтузиазма последователей философии Гегеля? Конечно, это невозможно. Однако рассуждать подобным образом означает прийти к нелепому выводу о том, что «философия развивалась прогрессивно, так же как и топоры, и вся культура в целом». Уайт к этому выводу, к сожалению, приходит. Нелепость подобного суждения состоит в том, что, рассматривая философию как нечто, способное развиваться прогрессивно (а это значит – эволюционировать), мы подписываемся под непризнанием адекватности герменевтического анализа как философского метода. Платоновская философия потому и гениальна, что мы можем, перечитав его «Диалоги» сегодня, получить философское озарение, удивление, философский insight, а это означает вернуться к Платону, взяв за скобки наш экзистенциальный контекст.¹ Интерпретация заключается в том, что это такая техника, которая способна, вернувшись к пройденному, из своего же положения кинуть семантические мостики в будущее; в качестве техники она, разумеется, не может возникнуть при эволюционном (прогрессивном) развитии философии. Вообще же, говоря о развитии, необходимо еще раз подчеркнуть специфичность философского знания по отношению к позитивным наукам, заключенную в анти-тетичности ее выводов. Каждый раз, когда перед философом встает та или иная проблема, она встает перед ним антитетично, и решение такой проблемы представляет собой синтез крайних точек зрения (я сейчас воспроизвожу механизм реализации первого закона диалектики: закона единства и борьбы противоположностей). Сущность философского знания в этом случае заключается не в том, насколько удачно или неудачно тот или иной мыслитель решил стоящую перед ним проблему, а как он подошел к ее решению, каким образом проинтерпретировал саму проблему. Отсюда видно, что природа философии состоит в том, чтобы, оперируя общими понятиями и категориями, порождать проблемы, важность которых состоит не в их решении, но в их интерпретации (примером может служить полемичность вопроса о бессмертии индивидуальной и мировой души у Платона). Позитивная наука такой роскоши позволить себе не может; залогом ее прогрессивного развития служат однозначность выводов и успех в решении конкретных проблем, которые встают перед исследователями в ходе ее развития.

Все сказанное выше, касающееся философского знания, непременно, на мой взгляд, соотносится с наукой о культуре. Дело в том, что, как я попытался указать, наука о культуре так же в большинстве случаев оперирует общими понятиями, как и философия. Развивая теперь эту мысль, я хотел бы сказать о том, откуда вообще, по-моему, берет исток необходимость создания науки о культуре.

Что касается Уайта, то он полагает, что культурология способна открыть «новый мир», который стал бы альтернативным по отношению к созданному учеными миром естественного знания. Отмечу, что одним из главных достижений в этой новой науке Уайт видит в возможности научно осмыслить такие «социо-политико-экономические системы», которые принципиально не могла осознать

новоевропейская, главным образом, математизированная парадигма. Можно предположить, что такое понимание перспектив науки о культуре может привести к созданию еще одной дисциплины, ничем в основе своей не отличающейся от уже существующего набора: социологии, психологии, медицины. Полагаю, Уайт здесь стал заложником неверного понимания статуса философии – еще раз подчеркну, что он пытается заменить телеологический статус онтологическим. Если развивать мысль американского исследователя дальше, то очевидно предложение компилятивной дисциплины, выполняющей, в сущности, интегративную функцию, - приведение к общему знаменателю достижений многих наук к объяснению культурных процессов. Однако такая позитивистская установка обнаруживает свою несостоятельность уже в тех задачах, которые ставятся перед новой наукой о культуре. Мы, превращая культуру в нечто настолько неживое, что роднит ее больше с манекеном, нежели с живым организмом, можем, конечно, прогнозировать ее развитие, точнее, ее эволюцию, но разве не будет потерян из виду тот, кто собственным существованием только и делает культуру возможной, живой, а не мертвой? Уайт на подобного рода упрек отвечает: «Человеческое поведение – функция культуры... Если изменяется культура, изменяется и поведение». Как исследователь индейцев, Уайт, может быть, и прав - вне моей компетенции рассуждать о его достоинствах в качестве исследователя-антрополога. Но что касается культуры вообще, то я едва ли могу согласиться с ним. Не так уж много факторов определяют человеческое поведение: среди прочих – язык, культура, положение в обществе. Разве не способен человек пренебречь этими категориями-детерминантами и стать выше их? Разве не способен выходец из баварской деревушки стать выдающимся философом? Замечу, что я говорю сейчас о тех факторах, которые определяют только поведение человека. Что же касается культуры, то, на мой взгляд, именно культура есть функция человеческого поведения, ибо как одни ведут себя по отношению к другим, так же и другие ведут себя по отношению к этим первым. Иначе говоря, культура зарождается в коммуникации: результатом, или проявлением, культуры становится набор тех явлений и предметов, который Уайт называет символами. Однако вектор, направляющий движение культуры, задает человек. Оговорюсь, что человеческое влияние на культуру, разумеется, не безгранично, но зачастую оно оказывает решающее на нее воздействие. Нельзя думать, что люди всегда способны управлять культурой (употребляя этот термин в самом широком смысле, указывая тем самым и на его коммуникативный источник), всегда способны задавать ей направление и приостанавливать ее развитие или прибавлять ей ходу. Заблуждение также состоит и в том, что культура пущена на самотек и представляет собой такой контекст, такой массив, который всеобъемлюще детерминирует человеческое и общественное поведение. Культура, как и сами человеческие отношения и коммуникация, пластична; она, однако, и дискретна. Но и человек способен воздействовать на нее непосредственно, проявляя акт своей воли, играя в коммуникативных отношениях ту или иную роль. При этом человек, сознательно участвуя в межкультурном дискурсе, который по природе своей полисемантичен, способен принимать условия одной культуры и отвергать условия другой, творить новые и изменять прежние, обогащая этот самый дискурс

новыми смыслами. Одним из ярких примером этому, на мой взгляд, служит такое социополитическое явление, как «свобода совести», другим, не менее ярким, - философия.

Когда Уайт говорит о науке, о культуре, кажется, что он пытается предоставить человечеству этукую дисциплину-панацею, которая смогла бы одновременно прогнозировать жизнь человека и общества и объяснять все происходящие попутно и мешающие их развитию процессы. На мой взгляд, такая установка неперспективна: во-первых, по тем позитивистским изъяснам, на которые я попытался указать выше, во-вторых, по той функции, которая возлагается на эту новую науку. Полагаю, что дисциплина, которую мечтает обосновать Уайт, должна стать не еще одной общественной дисциплиной, но коррелирующей с философией. Почему? Дело в том, что всякое философское знание есть знание о человеке; этим заявлением я хочу показать, что в поле зрения философского анализа так или иначе находится человек – я, ты, он, она, "наши - их" отношения, коммуникации и т.д. В этом смысле философия начинается с удивления обнаружения себя среди других, но в то же время – себя самого среди других. Поэтому я думаю, что адекватным предметом изучения науки о культуре является человек в истории, если угодно, обоснование знания о личности – в контексте той культурной (=коммуникационной) среды, в которой она (личность) оказалась.

II

Теперь я бы хотел непосредственно подойти к обнаружению «характеристических свойств» культуры. Для этого я буду применять в своем рассуждении те мысли и соображения, которые у меня возникли в процессе изучения работ Мартина Хайдеггера «Вопрос о технике» и «Поворот».

В чем смысл самого термина «культура»? Изначально под понятием *cultura* римляне понимали возделывание земли, с этим же словом связывались и плоды, которые приносил земледельческий труд. Будем иметь в виду это понимание вследствие вот какой причины: для того чтобы охарактеризовать то или иное растение или животное (в самом широком смысле) как культурное, необходимо указать на отношение к нему человека как хозяина. Иначе говоря, произнося «культурное растение», мы подразумеваем некоторую степень очеловеченности данного растения, думая об «окультуренной почве», мы указываем на непосредственное воздействие на почву человека.

Человек же, как существо разумное и, значит, стремящееся поступать максимально рационально, всегда в своих поступках скрыто или явно (на этом я делаю акцент) целеполагает. Например, он знает, что вырастить картофель на плодородной почве проще, чем на глинистой, поэтому он обрабатывает глинистую почву, адаптирует ее так, чтобы на ней тоже можно было бы вырастить картофель. При этом обрабатывать почву удобнее и проще, если пользоваться не голыми руками, а орудиями труда; тогда человек создает мотыгу, затем лопату, грабли и прочий сельскохозяйственный инвентарь, чтобы его труд из экстенсивного (более энергозатратного) превращался в интенсивный (менее энергозатратный). Так, ставя вначале цель, а затем добываясь ее различными более или менее адекватными средствами, человек окультуривает (=очеловечивает) естественный и в этом смысле дикий процесс роста картофеля.

Приведенный мною пример довольно прост. Тем не менее, на мой взгляд, он в достаточной степени характеризует процесс культурного мышления человека, проявляющегося в его целеполагании: он видит природу, которая ему – как неотъемлемой своей части – бросает вызов (ссылаюсь здесь на осмысление вызова Хайдеггером). И человек по-человечески (=культурно) на этот вызов отвечает. Так обстоит дело на первом этапе производства *материальных артефактов*.

Что касается производства *духовных артефактов*, под которыми я понимаю вообще все произведения искусства, то здесь дело обстоит иначе. С одной стороны, создавая стихотворение или картину, Художник прибегает к обнаружению фундаментальной черты творческого процесса. Она кроется в рефлексии, ибо произведение искусства всегда о чем-то. С другой стороны, процесс создания произведения искусства – это всегда ритуал в том смысле, что Художник с помощью доступных ему выразительных средств (выразительных форм) каждый раз воссоздает или же сам создает такую реальность, которая была бы продуктом его собственной рефлексии, его личных эмоциональных переживаний. Такой «ритуальный» характер создания произведения искусства предполагает обнаружение полноты своего собственного бытия, раскрытие себя через посредство Художника. Греки называли подобный феномен *αληθεια*. Однако и в том, и в другом случае перед нами оказывается феномен сознания, который выражен в художественном творении, это означает, что в нем имплицитно содержится *полагание цели* (ведь сознание никогда не бывает интенционально «холостым», сознание всегда есть «сознание о чем-то», что было подмечено еще Э. Гуссерлем). Следовательно, как и в случае с производством материальных артефактов, здесь налицо два ключевых аспекта формирования предмета культуры: во-первых, это исходное, пусть и неявное, целеполагание, а во-вторых, это интерпретация реальности² (в случае с материальными артефактами – очеловечения, окультуривания природы).

Заметим, что все, что нас окружает, так или иначе связано с процессом интерпретации реальности человеком. Архитектурные сооружения и предметы быта, сады и гранитные набережные, музыкальные произведения и принципы ведения сельского хозяйства – все это следствия изначального целеполагания человека как ответа на вызов природы, оформленного в контексте его эстетических установок. Под последними я имею в виду понятия вкуса, прекрасного и безобразного, влияющие на характер и способ интерпретации реальности, т. е. на характер самого культурного процесса.

Сейчас я рассмотрел только первый этап культурной, интерпретационной деятельности человека. Что это значит? Изначально человек действовал в рамках ритуала, т. е. ему необходимо было воссоздать природу, его окружающую (греч. *φύσις*), чтобы ее для себя самого осмыслить, «переоткрыть», явить себе самому, значит – интерпретировать. Иначе говоря, человек изначально находился на позиции овеществления, опредмечивания того, что в природе представляло перед ним как сокрытое (ср., например, со знаменитым фрагментом 123 DK Гераклита «Любит скрываться природа»). Вот почему истина как не-сокрытость открывается именно в производстве искусства (*τεχνη*) в смысле открытости, обнаружения бытия в его сущности. Далее следует второй этап интерпретации, сходный

во многом с рефлексией при создании произведения искусства, который артикулируется в связи с наличием так называемой «второй природы», всего того, что уже создал человек. Прежде всего я, конечно же, имею в виду технику.

Хайдеггер в работе «Вопрос о технике» дает интересное осмысление вызова, который бросает человеку техника, называя его поставом. Для него это понятие связано, прежде всего, с положением человека как субъекта, как того, кто способен ответить на тот вызов, который вновь бросает ему им же созданная и, следовательно, обналиченная действительность (реальность). Понятно, что варианты ответа на этот фундаментальный для современной технической культуры вызов определяются теми смыслами, которые человек вкладывает в свою роль творца, того, кто способен обналичить бытие при помощи непосредственного на него воздействия. Таким образом, видны механизмы, формирующие кризис культуры. Для их артикуляции я прибегну к гегелевским терминам:

- *тезис первого этапа*: вызов природы человеку как ее неотъемлемой части;
- *антитезис первого этапа*: человек интерпретирует природу в смысле обналичивания бытия;
- *синтез первого этапа*: создание артефактов первого этапа, формирование «второй природы», очеловечения окружающей его природы;
- *тезис второго этапа*: по-став;
- *антитезис второго этапа*: «прозрение» как поворот, видение во «второй природе», в технике бытия, которое возможно проинтерпретировать и обналичить в качестве истины (*αληθεια*);
- *синтез второго этапа*: осмысление самим субъектом своего места в бытии через посредство очеловечения техники.

Таким образом, видно, что Хайдеггер стоит на позиции оптимистичного понимания техники как той культурной составляющей, которая способна самого человека, ее творца привести к осознанию своего бытийного, онтологического статуса. Большая роль при этом отводится искусству – той области человеческой деятельности, которая отсылает человека к рефлексии одновременно и над природой, окружающей его действительностью, и над его собственным творчеством. Очевидно еще и то, что сущность второго этапа заключается в «обратной связи» техники с человеком. Если синтез первого этапа представляет собой уяснение человеком бытийного статуса природы, то синтез второго этапа обналичивает бытийный статус самого человека. Такая диспозиция возможна только, во-первых, если мы рассматриваем человека в качестве субъекта познания и субъекта культурного процесса, а во-вторых, если человек играет в такого рода отношениях роль «ответчика». Однако нельзя не признавать того, что сама возможность таких отношений подразумевает целеполагание субъекта культуры, и его выход на качественно другой этап по сравнению с изначальными его устремлениями означает, что цели были положены адекватно той среде, той природе, которую он стремился интерпретировать. Мне сложно говорить о том, согласен ли я с оптимизмом Хайдеггера в осмыслении онтологического статуса техники и отношениях с ней человека, впрочем, мое сочинение этой цели и не преследует.

Существенным моментом я полагаю роль антитезиса в этих теоретических построениях. На мой взгляд, именно в антитезисе

кроется смысл кризиса. Обратимся к работе «Вопрос о технике» Хайдеггера - гимн Ф. Гельдерлина «Патмос»:

Но где опасность, там вырастает

И спасительное...

Как нужно понимать эти слова? В первом приближении очевидно, что всякое противодействие, которое может быть оказано субъекту культуры, направлено на обнаружение своего бытийного статуса и в этом смысле вступает с ним в особенного рода коммуникацию. Именно в коммуникации, как я подчеркивал выше, рождается культура; здесь нам предстает иная коммуникация, поскольку, говоря о втором этапе культурной деятельности, мы всегда должны иметь в виду непреложное значение рефлексии. Рефлексия способна выражаться интенционально как «сознание о чем-то» при помощи выразительных форм – и здесь открывается дорога к поэтическому (художественному, понимаемому как *ποίησις*) способу бытия. Примечательно, что Гельдерлин дальше продолжает:

Поэтически живет человек на этой земле.

Таким образом, кризис (*κρίσις*) заключается в антитезе, т. е. в самом человеке одновременно и как творце, и как «ответчике», и как неотъемлемой части природы в ее бытии. Преодоление кризиса, как указывает Хайдеггер, и я в этом с ним соглашусь, заключается в искусстве, в поэтичности человеческой жизни это значит - к осмыслению самого себя, возвращению к осознанию своего положения в Космосе. Другое дело, насколько удачно произойдет это осознание...

III

Теперь я подведу итоги, которые, как надеюсь, удалось добыть в ходе моего рассуждения. Напомню, что проблемой моего сочинения был вопрос: «В чем заключается “характеристическое свойство” культуры?» Отвечая на него, я постарался обрисовать свое понимание культуры.

Итак, прежде всего, было установлено, что исток формирования культуры лежит в коммуникации. Этот тезис выведен из критики взглядов Л. Уайта и он означает, что культура создавалась людьми совместно и учитывая те цели, которые они перед собой ставили. Целеполагая, люди смогли освоить, т. е. проинтерпретировать – природу, бросающую им вызов, и создать артефакты первого этапа, обнаружив природу как не-сокрытость.

Далее было указано на то, что этим развитие культурного процесса не ограничивается, и появляется второй этап культурного развития, вследствие которого человек как субъект культурного процесса осмысляет свое положение в Космосе. Было отмечено, что важную роль в этом осмыслении играет искусство, а кроме того, что феномен человеческого самоосмысления спровоцирован культурным кризисом, кроющимся в бытийном положении, которое занимает человек по отношению к технике. Нельзя не заметить и то, что и на первом, и на втором этапах важнейшими чертами, помогающими отследить культурный процесс, являются, во-первых, коммуникация (пусть и разных родов, но объединенных феноменом целеполагания) и, во-вторых, интерпретация, во многом синонимичная окультуриванию, или очеловечению, субъектом культурного процесса предстоящего перед ним бытия. Эти две черты, на мой взгляд, и могут служить теми «характеристическими свойствами», поиску которых и была посвящена моя статья.

Обобщая все вышесказанное, осмелюсь дать следующее определение культуры: *это процесс интерпретации человеком как субъектом предстающего перед ним бытия, выраженный в создании артефактов и артеактов, исток которых лежит в общечеловеческой коммуникации.*

¹ Под экзистенциальным контекстом я понимаю все то, что касается исследователя как человека, принадлежащего конкретной эпохе или конкретному стилю мышления, и что способно повлечь за собой субъективный подход к концепции или доктрине того или иного мыслителя. Именно экзистенциальный контекст я имею в виду, когда исследователь критикует, например, о Платона, с позиций неокантианства.

² Здесь я понимаю реальность как *rea-litas*, вещьность.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алексеев-Апраксин Анатолий Михайлович, кандидат культурологии, ст. преподаватель факультета философии и политологии СПбГУ.

Волкова Полина Станиславовна, кандидат филологических наук, доктор философских наук, профессор кафедры философии и политологии Краснодарского университета культуры и искусств, член Союза композиторов РФ.

Даровских Андрей, аспирант факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Дементьева Екатерина Валерьевна, к.ф.н., ассистент кафедры теоретической и прикладной культурологии СПбГУ.

Кирзюк аспирантка кафедры теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии СПбГУ

Крылова Вера Дмитриевна, аспирант кафедры теории музыки РАМ им. Гнесиных.

Кобзев Роман Александрович, преподаватель-стажер кафедры психологии Гомельского государственного университета имени Франциска Скорины.

Левандовская (Мухранова) Елизавета Николаевна, кандидат философских наук, ассистент кафедры теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии СПбГУ.

Львов Александр, студент 2 курса факультета философии и политологии СПбГУ.

Марков Борис Васильевич, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философской антропологии факультета философии и политологии СПбГУ.

Махлина Светлана Тевельевна, доктор философских наук, профессор СПбГУКИ

Наконечная Оксана Васильевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры культурологии Одесского Национального университета им. И.И.Мечникова.

Никон, Архимандрит (в миру - Лысенко Николай Николаевич), кандидат богословия, клирик храма Иерусалимской иконы Одигитрии г. Таганрога.

Орлова Надежда Хаджимерзановна, доктор философских наук, профессор кафедры теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии СПбГУ, руководитель лаборатории постклассических гендерных исследований.

Роганов Сергей Валериевич, кандидат философских наук, писатель, публицист, ведущий авторской программы Memento Mori на радио «Русская служба новостей», Москва.

Ройзен Екатерина Александровна, аспирантка факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Сагатовский Валерий Николаевич, доктор философских наук, профессор кафедры онтологии и теории познания СПбГУ.

Уваров Михаил Семенович, доктор философских наук, профессор кафедры философской антропологии факультета философии и политологии СПбГУ. Руководитель Центра современной философии и культуры (Центр «СОФИК»).

Фрумкин Константин Григорьевич, кандидат культурологии, член Ассоциации по изучению фантастики (АИФА), председатель Общества философских исследований и разработок (ОФИР).

Научное издание

Парадигма: философско-культурологический альманах
Выпуск 12

Главный редактор *М.С. Уваров*
Отв. редактор выпуска *Н.Х. Орлова*
Компьютерная верстка *Н.Х. Орловой*
Печатается без издательского редактирования

Подписано в печать с авторского оригинал-макета 1.07.2009

Формат 60×84 ¹/₁₆

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 14,3. Заказ №

Издательство СПбГУ

199004, С.-Петербург, В.О., 6-я линия, д. 11/21

тел. (812) 328-96-17; факс (812) 328-44-22

www.unipress.ru

Типография Издательства СПбГУ.
199061, С.-Петербург, Средний пр., 41

Санкт-Петербургский государственный университет

Факультет философии и политологии

Центр современной философии и культуры

(Центр «СОФИК»)

www.sofik-rgi.narod.ru

Центр современной философии и культуры (Центр «СОФИК») создан в марте 2003 г. В настоящее время работает в составе Центра изучения культуры факультета философии и политологии СПбГУ. Приоритетными направлениями его работы являются

- современная философия культуры
- ситуация человека в современном мире
- философская теория ценностей и аксиология культуры
- история русской философии и культуры
- религия и культура, религиозная антропология
- метафизика искусства
- поэтика Петербурга
- тема смерти в духовном опыте человечества
- лаборатория постклассических гендерных исследований («Мужское и женское в культуре»).
- постоянно действующий философско-культурологический киносеминар

Центр «СОФИК» проводит регулярные конференции, круглые столы, семинары, наиболее интересные материалы работы Центра издаются. Отдельные части проекта осуществляются в тесном сотрудничестве с Российским культурологическим обществом, Государственным Эрмитажем, Государственным Русским Музеем, Central European University (Будапешт), другими ведущими научными и культурными центрами.

Информация о работе Центра регулярно освещается в Вестнике Российского Философского общества и на специализированных сайтах Интернета.

Мы приглашаем к сотрудничеству, коллег-философов, культурологов, историков, психологов, всех, кто заинтересован исследованием актуальных проблем современной культуры.

Руководитель Центра «СОФИК»

доктор филос. наук, проф. Уваров Михаил Семенович

Ученый секретарь

доктор филос. наук, проф. Орлова Надежда Хаджимерзановна

Наш адрес: Санкт-Петербург, Менделеевская линия, дом 5

Наши электронные адреса:

sofik-rgi@yandex.ru,

paradigma.piter@mail.ru

Уважаемые коллеги!

Приглашаем вас к сотрудничеству в периодическом издании – философско-культурологическом альманахе **«Парадигма»** (издательство Санкт-Петербургского государственного университета), который издается с 2005 г. и выходит 4 раза в год. В нем Вы можете публиковать свои статьи по философско-культурологической тематике. Приоритетными направлениям нашей работы являются

- философия и теория культуры,
- культурология,
- гендерные исследования,
- культурная, философская и религиозная антропология,
- история и философия искусства.

Мы со вниманием рассмотрим Ваши предложения. Критерии для публикации материалов обычные: научная добросовестность автора и качество представленного материала.

Особо приглашаем к сотрудничеству аспирантов и студентов для публикации Ваших небольших работ в разделе «Опыты».

Статьи (объемом до 40000 компьютерных знаков, включая пробелы, знаки препинания и сноски) должны быть оформлены в редакторе Word версии 2000 и выше. *Обязательное условие – оформление сносок в постраничном автоматическом режиме Word (сквозная нумерация) с соблюдением всех необходимых требований ГОСТ.*

Наш адрес: paradigma.piter@mail.ru

Уважаемые авторы и читатели альманаха «Парадигма»!

В рамках издательской деятельности Центра современной философии и культуры (Центр «СОФИК») вышел из печати ряд научных изданий.

Среди них:

Альманах «Парадигма». СПб., 2005–2009. №№ 1–12.

Мужское и женское в культуре: Материалы межд. конференции. СПб., 2005.

Орлова Н.Х. Антропология пола и брака в христианстве: Монография. СПб., 2006.

Исповедальные тексты культуры: Материалы межд. конференции. СПб., 2007.

Мужское и мужественное в современной культуре. СПб., 2009

Желающие приобрести указанные издания, а также высказать свои пожелания и замечания могут обратиться по электронным адресам: paradigma.piter@mail.ru, sofik-rgi@yandex.ru .