

Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова  
ФИЛОСОФСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
**КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

---

# ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

## АЛЬМАНАХ

Выпуск 2



Москва  
2018

УДК 291  
ББК 86.2  
К 90

*Печатается по решению Ученого совета  
философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова*

РЕЦЕНЗЕНТЫ

д.ф.н. ФАЛЁВ Е.В., д.ф.н. ЧЕРЕПАНОВА Е.С.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Кротов А.А. (главный редактор)  
Кедрова М.О. (ответственный редактор)  
Зотов О.А. (технический редактор)  
Бородай Т.Ю., Вертоградова В.В., Доброхотов А.Л.,  
Свидерская М.И.

И 90 **История и теория культуры: Альманах. Выпуск 2** / Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова — М.: Издатель Воробьев А.В., 2018. — 384 с.

ISBN 978–5–93883–361–6

Второй выпуск альманаха «История и теория культуры» приурочен к юбилею профессора кафедры истории и теории мировой культуры философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова Марины Ильиничны Свидерской. Альманах представляет собой сборник статей, переводов, интервью, посвященных различным аспектам философии культуры и истории культуры. Сборник характеризует тематическое разнообразие, максимальный охват предметного поля культуры от её архаичных пластов (археология неолита, культура Древней Индии, Древней Греции, птолемеевского Египта) через европейское Средневековье и Ренессанс — к культуре Нового времени и современности. Альманах предназначен не только для специалистов в области философии и истории, но и для всех интересующихся теорией и историей культуры.

ISBN 978–5–93883–361–6

© Философский факультет МГУ, 2018  
© Воробьев А.В. & ЦСК, оформление, 2018

*Посвящается юбилею профессора  
Марины Ильиничны СВИДЕРСКОЙ*

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Свидерская М.И.</i> Бруно и Караваджо.....	6
<i>Духан И.Н.</i> Современность барокко.....	18
<i>Миронов В.В.</i> Молодость и старость как культурная дилемма.....	27
<i>Вертоградова В.В.</i> Ступа в архитектуре древней и средневековой Индии: номинация и трансформация смыслов.....	36
<i>Ложкина А.В.</i> Метод феноменологической редукции и проблема субъекта в «Катхаватху 1.1».....	44
<i>Вырицков Е.Г.</i> О топологии святилищ Чатал-Хююка в связи с персонажами мифологии.....	58
<i>Бугай Д.В.</i> Божественная справедливость («Дике») у Эсхила.....	80
<i>Богомолов А.Г.</i> Pythagoras musicus. De musica disciplina inter artes liberales septem posita.....	109
<i>Куртов В.В.</i> Инженер и власть в птолемеевском Египте.....	114
<i>Шишков А.М.</i> Герберт как соединительное звено между ранним и зрелым Средневековьем.....	122
<i>Сеглина Т.А.</i> О живописи в трактатах Франсиско де Оланда и Филипе де Гевара.....	130
<i>Кульбижеков В.Н.</i> Роль абстракций и экспериментов в становлении музыки Нового времени.....	140
<i>Алташина В.Д.</i> Маркиз де Сад и Лев Толстой: записки сумасшедшего.....	144
<i>Лунгина Д.А.</i> Материалы к курсу истории европейской культуры девятнадцатого века (1790–1914).....	152
<i>Перцев А.В.</i> О Шпенглер как культуролог? (Второй век заката на Западе)....	177
<i>Кедрова М.О.</i> Природа и красота в философии Герберта Рида.....	190
<i>Герберт Рид.</i> Человечное искусство и бесчеловечная природа. <i>Перевод с английского М.О. Кедровой</i> .....	198
<i>Токмачева П.А.</i> «Genius loci» Вернон Ли. Диалог культур Англии и Италии в XIX — начале XX века.....	209
<i>Монин М.А.</i> «Интенциональность» феноменологии Гуссерля как методологический принцип философии культуры Поля Рикера.....	225

<i>Седых О.М., Соловьева А.А.</i> История Трикстера, или Судьба фаустовского сюжета.....	249
<i>Розова Е.О.</i> Бои за историю России (Об одной рецензии Люсьена Февра).....	266
<i>Аласания К.Ю.</i> Влияние культурной памяти на формирование национальной идентичности: актуальные аспекты.....	271
<i>Гурьянова М.В.</i> Культурная память в «эпоху моды»: о происхождении «нового» как отличительной черты феномена моды.....	277
<i>Мягкова О.С.</i> Роль автора в пространстве интертекстуальности.....	282
<i>Хаменков М.А.</i> Проблема первых цивилизаций в философии техники (по работе Л. Мамфорда «Миф машины. Техника и развитие человека»).....	286
<i>Серебряный С.Д.</i> О переводе на идиш в 1917 году одного стихотворения Рабиндраната Тагора (материалы к будущим исследованиям межкультурных контактов).....	290
«Испытательный полет в куцах постграмотности...» <i>Интервью с Г.Ч. Гусейновым</i> .....	343
<i>Васильев В.В.</i> Москва и Витгенштейн.....	352
<i>Кротов А.А.</i> Психология — ключ к философии? (О концепции Теодора Жюфруа).....	365
Авторы выпуска.....	375
Summary.....	377

М.И. Свидерская  
Бруно и Караваджо<sup>1</sup>

Заголовок моего сообщения отражает направленность настоящей конференции, однако содержание предлагаемого высказывания, напротив, ориентировано не от Бруно к Караваджо, а от Караваджо к Бруно. Подобный подход характерен для европейского искусствознания, в русле которого возникла и вот уже как минимум полстолетия существует эта связь. Методологически она базируется на выделении и анализе признаков многостороннего сущностного – отчасти и формального – родства обоих феноменов, соприкосновение которых в общем историческом и духовном поле рубежа XVI–XVII веков рассматривается по законам *культурного параллелизма*. «Изнутри» искусствоведческого дискурса, посвященного Караваджо, отношение между двумя гениями в форме прямого влияния философа на художника не выглядит необходимым и более того – корректным. В этом случае искусство живописца приобретало бы иллюстративный характер, лишаясь творческой самостоятельности, что при ярко выраженной новаторской, даже «революционной» природе созидательного импульса Караваджо представляется неадекватным.

Между тем в блистательной книге нашего уважаемого гостя профессора Нуччо Ордине «Граница тени. Литература, философия и живопись у Джордано Бруно», опубликованной на русском языке в 2008 году в превосходном переводе Андрея Александровича Россиуса и ставшей важнейшим стимулом и мыслительным ориентиром настоящей конференции, автор исходит из ведущей роли философии и сращенного с ней молодого естественнонаучного знания. Такого рода логика подсказывается, с одной стороны, некоторыми ренессансными прецедентами непосредственного сотрудничества гуманистов с представителями пластических искусств, с другой – эстетическими установками следующего, XVIII-го, столетия, требовавшими, чтобы «философ руководил поэтом». При этом господин Ордине глубоко и тонко исследует многочисленные «выходы» Бруно – не только как философа, но и как ученого – в сферу художественного, в область интуиции, воображения, раскрывая познавательные и обобщающие возможности именно *образного сознания* и определяя стержневую установку всего мышления своего героя как «видение» – одновременно как созерцание «оком разума» и как прямое зрение, как функцию глаза.

Тем не менее, при очевидном признании самостоятельных возможностей художественного постижения мира, при указании на актуализацию этих возможностей в исторической ситуации рождения современной науки, поисков ею своего языка и её самоопределения как особой сферы духовной деятельности, какой она становится во вновь складывающейся системе культуры, сохраняющей свою организационную структуру от рубежа XVI–XVII веков до наших дней, автор новой книги о Бруно остается верным идее «влияния». Подводя итог всему изложенному в разделах-Приложениях своего труда, посвященных теме

«Караваджо и Бруно», он утверждает, что «никакая гипотеза о возможной связи между Караваджо и Бруно не может считаться вполне обоснованной, если она не отвечает прежде всего на принципиальный вопрос: каким образом художник мог вообще познакомиться с «ноланской философией»? К сожалению, – продолжает исследователь, – этот вопрос так и остался незамеченным для авторов даже самых важных научных работ, посвященных в XX столетии сопоставлению поэтики великого живописца с идеями Бруно». Профессор Ордине считает своей «скромной заслугой» отнюдь не «окончательное решение проблемы», но «лишь постановку вопроса как *conditio sine qua non* дальнейшего изучения предполагаемого влияния Бруно на Караваджо». Наиболее перспективным ему представляется «путь, отмеченный фигурами Пинелли, братьев дель Монте, Гвальдо и делла Ровере», то есть окружением кардинала Франческо дель Монте, в доме которого с середины 1590-х и до начала 1600-х годов жил Караваджо<sup>2</sup>.

Следует согласиться с г-ном Ордине, что все новейшие изыскания, касающиеся интересов членов этого круга, их интеллектуальных пристрастий имеют большую ценность, способствуя обогащению наших представлений о духовном климате, в котором развивался молодой Караваджо. Степень его включенности в эту среду остается, однако, проблематичной. Есть только одно прямое свидетельство соприкосновения мастера с околонуточными увлечениями своего покровителя. Это роспись плафона *casino del Monte* (ныне *Ludovisi*) в Риме с изображением сыновей Крона (Сатурна): Юпитера (Зевса), Нептуна (Посейдона) и Плутона (Гадеса) (1596–1597). Властители трех царств природы – небесного, подземного и водного, изображенные каждый со своими атрибутами, они воплощают в себе также союз четырех элементов – воздуха и огня (Юпитер), земли и воды, составляющих вместе физическое единство универсума.

Что касается «принципиальности» вопроса о знакомстве Караваджо с «ноланской философией» и важности выяснения обстоятельств такого знакомства в качестве условия для изучения предполагаемого влияния Бруно на Караваджо, а также сожалений в связи с игнорированием этого аспекта авторами «самых важных научных работ» XX века, посвященных сопоставлению поэтики великого живописца с идеями Бруно, то беру на себя смелость высказаться в поддержку позиции этих авторов. Их взгляд на проблему «Караваджо-Бруно» традиционен для искусствознания. Он основан, как уже отмечалось выше, не на представлении о буквальном влиянии философии Бруно на искусство ломбардского мастера, а на субстанциальном родстве творческих результатов обоих гениев как самостоятельных духовных миров, существовавших параллельно друг другу, но в пределах одной культуры и сходным образом отзывавшихся на запросы времени<sup>3</sup>. При внимательном анализе близость их позиций оказывается поистине захватывающей. Но действительно принципиальный вопрос, который возбуждает это созвучие, связан совсем не с житейскими перипетиями, в ходе которых Караваджо мог что-нибудь от кого-нибудь услышать о Ноланце и его идеях или вдруг даже что-то прочесть на этот счет.

Дело не в том, что Караваджо, как мы его знаем, не был *uomo di lettere*, имел характер, чуждый кабинетной сосредоточенности, и даже в своем искусстве тяготился унаследованной от Ренессанса тщательной поэтапной разработкой художественного произведения. Практически упразднив предварительный рисунок, он, как известно, вносил необходимые исправления уже в процессе

работы, проводя корректирующие линии черенком кисти прямо по живописной поверхности. Но даже если мы преодолеем собственное предубеждение и свою неспособность представить себе с книгой – вместо кисти и шпаги – в руках человека, швырнувшего блюдо артишоков в лицо трактирному слуге; бросавшего камни в сбиров – блюстителей порядка – и в окна квартирой хозяйки, выкинувшей на улицу его пожитки, когда он уезжал в Геную; ревнивца и возбудителя спокойствия, регулярно попадавшего в тюрьму; привлеченного собратом по профессии вместе с группой сотоварищей – таких же сорвиголов – к суду по обвинению в диффамации; «известного в городе живописца» (*egregius in Urbe pictor*), приглашение которого поужинать вместе с ним Лодовико Чиголи – глава флорентийского «обновления», претендовавший в собственной персоне воплотить уходящий в прошлое идеал совершенного художника – принимал, лишь из боязни подвергнуться с его стороны оскорблениям «словом и делом» – даже в этом случае распространенная теперь повсюду «контекстуальная методология» изучения явлений культуры вряд ли даст удовлетворительный ответ на поставленный выше вопрос.

Внимание к жизненному и историческому контексту важно, необходимо, оно конкретизирует знание о возникающих в его лоне продуктах творчества, но не определяет их на *принципиальном* уровне. Ибо, как заметил Иосиф Бродский, выдающийся поэт XX века и, следовательно, сам художник-творец и к тому же интеллектуал достойного уровня, «...стихосложение ...есть отрыв от контекста». По поводу одной строчки из стихотворения Анны Андреевны Ахматовой, обращенного к сэру Исае Берлину и вошедшего в цикл «Шиповник цветет», Бродский замечает: «...эта строчка не столько *вырывается* из, сколько *отрывается* от контекста (курсив мой. – М.С.) ...Ибо строка эта, адресованная человеку, на самом деле адресована всему миру, она – ответ души на существование»<sup>4</sup>. Сходным образом, когда историки искусства устанавливали связь между живописью Караваджо и мыслями Бруно, они исходили не из того, что в творчестве каждого из гениев обращено «к человеку» – то есть обусловлено конкретными жизненными обстоятельствами, встречами, контактами всякого рода, а сосредоточивались на том, что в каждом из них обращено ко «всему миру», представляет собой ответ на коренные вопросы времени.

Близкую мысль высказывает в этой связи Л.М. Баткин. Задаваясь вопросом, что делает разных выдающихся людей представителями «одной эпохи, одного способа мышления», известный отечественный культуролог делает важное методологическое замечание: чтобы это понять, «мы должны идти *не от быта к идеологии, а от бытия к культуре* (курсив мой. – М.С.): «То есть от наиболее тотальных и структурных свойств общества, от взывшего стиля жизни и типа личности – к новому способу воспринимать мир, в рамках которого существовали и сталкивались конкретные позиции, мнения и эмоции»<sup>5</sup>. Связь «Караваджо-Бруно» – это встреча в пространстве культуры на самом глубинном её срезе, у её фундаментальных первооснов.

Каждый из них шел к этой встрече своим путем, причем для обоих самый *выбор пути* имел принципиальное значение (применительно к Бруно это прекрасно показано в книге профессора Ордине), и именно потому, что личное предпочтение не могло в этот момент всецело опереться на культурную инерцию прошлого, так как современная ситуация характеризовалась состоянием гран-

диозного сдвига. Возник разрыв в традиции. Профессор Ордине пишет об исторической и духовной ситуации Бруно как о «философской революции» [Ордине, с. 69]. У историков искусства в данном случае речь также идет о «революции около 1600 года». Начало трехвекового (XVII–XIX вв.) периода становления и развития буржуазного производства и общества, потрясшее фундаментальные основы патриархального бытия и затронувшее самую почву народной жизни, превратившее целые сонмы людей в деклассированных, атомизированных «человеческих насекомых» (термин Фернана Броделя), вызвавшее религиозный кризис, стимулировавшее рождение новой науки и «философский взрыв», отозвалось в области художественного творчества общим раздроблением прежде единого в своем существе (при всем локальном и авторском разнообразии) творческого процесса на ряд содержательно и формально обособленных модификаций.

Известный российский историк искусства академик Борис Робертович Виппер уже в итальянском искусстве периода 1520–1590 годов отмечал феномен «борьбы течений»<sup>6</sup>. В 20-е годы XVII столетия папский врач Джулио Манчини в своих «Размышлениях о живописи»<sup>7</sup> описывает состояние этого вида деятельности в Риме тех лет как сосуществование трех основных «разновидностей» (*varietà*): первой, связанной с творчеством братьев Карраччи и их школы; второй, рожденной открытиями Караваджо и его последователей; и третьей, которую образует искусство поздней «манеры» во главе с Джузеппе д'Арпино. В качестве четвертой следует присоединить к ним сферу *arte sacra* – так называемого «священного искусства» итальянской Контрреформации, всесторонне проанализированного в известной книге Федерико Дзери (*Federico Zeri*)<sup>8</sup> в качестве особого феномена, со своей теорией и практикой и представляющего собой, на наш взгляд, исторически первый, но наделенный всей совокупностью характерных признаков, образец «массовой культуры». Здесь же хронологически располагается «флорентийское обновление», связанное с попытками Лодовико Чиголи и Грегорио Пагани преодолеть позднеманьеристический творческий тупик, культивируя усредненные образцы классической традиции в искусстве Санти ди Тито и других мастеров близкого склада. Стоит вспомнить и создававшиеся в той же Флоренции XVII века образцы придворного искусства (Дольчи, *Dolci*, Фурины, *Furini*), истолковав их как явления своего рода протосалона, и, разумеется, необходимо иметь в виду параллельно развивающийся процесс становления стиля барокко: в архитектуре он открывается фасадом церкви Джезу в Риме 1575 года архитектора Джакомо делла Порта, в живописи – итальянскими работами (1600–1608 гг.) фламандца Петера Пауля Рубенса и чуть позднее – ранними произведениями Джованни Ланфранко. В условиях столь беспрецедентного раздорожья творческая позиция Караваджо также должна рассматриваться как вполне определенный, пусть и интуитивный в своей основе, но *выбор*. Правда, в отличие от Бруно, он не касался поисков сферы деятельности, но был при этом не менее новым, необычным и провокационным, даже скандальным, чем противостоявшая косным умам «ноланская философия».

*Радикальность позиции* имеет принципиальное значение в вопросе сближения Караваджо и Бруно. Ниспровергательная её сторона с необычайной энергией была не раз заявлена философом открыто, на вербальном уровне – до-

статочно вспомнить потрясающую коду диалога «О бесконечном, Вселенной и мирах» (1584), где волевая устремленность интеллектуального деяния перерастает в активность прямого конструктивного действия («разрушь выпуклые и вогнутые поверхности», «разбей и сбрось на землю с шумом и громом... алмазные стены первого движимого» и т.д.)<sup>9</sup>. Решительность автора новой концепции мироустройства породила его многочисленные конфликты с ученой и церковной средой, завершившиеся трагическим финалом. В искусстве живописца соответствующий посыл был усмотрен прежде всего консервативными заказчиками ряда его культовых произведений, отвергнутых сразу или удаленных с предназначенных им мест впоследствии. Позднее этот конфликт был обозначен в своем существе, – так сказать, идеологически оформлен – современниками мастера в широком смысле, людьми культуры XVII столетия. Здесь звучат голоса приверженцев академической теории и практики, испытывающих чувство потрясения, граничащее с ужасом. Испанец Висенте Кардуччо называет Караваджо «гениальным чудовищем», Лже-Мессией, Антихристом, явившимся на землю, чтобы разрушить живопись. Джованни Пьетро Беллори, создатель не только итальянской, но и общеевропейской академической теории «отбора» – правил согласования натуры с идеалом путем введения ограничительных критериев её использования и прямого предметного усовершенствования – видит в Караваджо сознательного противника этих правил. О разрушительности караваджиевского подхода для судеб живописи говорит и наиболее яркий представитель классицизма XVII века, великий Пуссен.

Следствием подобного радикализма и ответной реакции отторжения, проявления которой в обоих случаях слишком известны, чтобы приводить их здесь, вопреки всем многочисленным свидетельствам контактов с привилегированными кругами просвещенных ценителей и коллекционеров, стало *социальное одиночество* и жизненная неприкаянность обоих гениев. На наш взгляд, в этом проявляется не только и не столько момент личный, сколько общекультурный. Ни за Бруно, ни за Караваджо не стоит никакая социальная сила, группа или общественный институт, никакая общепринятая доктрина. С одной стороны, это можно объяснить их положением первооткрывателей, для которых – если воспользоваться современным термином – «группа поддержки» еще только формируется. Сказывается и переломный характер эпохи в целом. Однако представляется, что вместе с ними заявляет о себе и определенная культурная закономерность более широкого радиуса действия. Выдвинутое положение безусловно относится к Караваджо, воплотившему в себе *новый тип* художника-богема, первого *независимого* в истории мирового искусства, не связанного ни с городским коммунальным заказом, как в эпоху Средневековья и Раннего Возрождения, ни с регулярной службой при дворе государя, как в более поздние времена, мастера, уже не принадлежавшего к цеху, но и отвергнутого также новой системой организации творческого труда, средоточием которой сделались *академии*, сначала частные, позднее государственные. Здесь в историческом кильватере беспокойного ломбардца оказывается длинная череда мастеров, изначально неакадемического склада (не только итальянских, голландских, фламандских и пр. караваджистов, но и таких как Халс, Веласкес, Рибера, Рембрандт, Вермер, Жорж де Латур, Ленен, и др.), и тех, кто пережил конфликт с академией в процессе творчества (Фрагонар, Гейнсборо, Констебл

и далее вплоть до русских «передвижников», Эдуарда Мане и импрессионистов). *Кризис социального статуса творческой личности*, охвативший середину и вторую половину XVI века, ярко проявившийся в трагических судьбах людей искусства того времени (периодически впадавший в болезненную меланхолию Понторомо, покончивший жизнь самоубийством Россо, завершивший жизнь городским сумасшедшим Пармиджанино, мятущийся и отчаянный Бенвенуто Челлини, уморивший себя голодом в испанской тюрьме Торриджано Торриджани, ставший жертвой религиозных войн Бернар Палисси, и др.), кладет свой отпечаток и на представителей более молодых сфер духовной деятельности – ученых и философов. Они еще только идут к своей профессионализации, но в феномене своего одинокого подвижничества (Спиноза) и странничества (Декарт) в XVII веке уже как бы предвещают ситуацию антиакадемического бунта и борьбы за индивидуальную свободу самопроявления (Фихте, Фейербах, Кьеркегор и др.), характерную для Новейшего времени.

В этом контексте содержащаяся в пьесе Бруно «Подсвечник» (1582) самохарактеристика протагониста, выражающего точку зрения автора, где он рекомендует «академиком никакой академии», должна рассматриваться как важная реалия эпохи. Более развернуто мы читаем о том же в диалоге «О бесконечном, Вселенной и мирах»: автор представляет себя как «беспокойного человека, который, как каждый знает, является противником общепринятых доктрин, презираем в академии, очень немногими хвалим, никем не признан и всеми преследуется»<sup>10</sup>. Строки, говорящие далее о преследовании, передают атмосферу поистине тотального ожесточения постренессансного мира против свободной личности: «Кто на меня смотрит, угрожает мне, кто наблюдает за мной, нападает на меня, кто догоняет меня, кусает меня, и кто схватывает, пожирает меня; и это не один или немногие, но многие и почти все»<sup>11</sup>.

Сказанное может служить ключом к интерпретации биографии не только самого философа, но и Караваджо, в тридцать девять лет сгоревшего на костре собственной, трагически не устроенной, мятежной жизни. Как известно, бежав из Рима после дуэли со смертельным исходом, он метался, как загнанный зверь, по Югу Италии. В Неаполе подвергся нападению наемных убийц; на Мальте после ссоры со знатным кавалером ордена оказался в тюрьме и совершил исключительный по отваге, почти невероятный побег из лаваллетской цитадели; был по ошибке схвачен испанской стражей на пути в Рим, откуда пришел слух о возможном помиловании, и умер от лихорадки в одиночестве, без сочувствия и помощи, в захолустном Порт'Эрколе. Академия не удостоила его своим признанием ни до, ни после смерти.

Что касается фундаментальных принципов созидательного, позитивного содержания «ноланской философии», то сближение с ними вплоть до состояния близкого духовного родства в искусстве Караваджо возникает в ходе естественного формирования его творческого метода, с самых первых шагов еще никому не известного двадцатилетнего живописца, когда встреча с кардиналом дель Монте и его окружением еще впереди. Так, две ранние работы художника, выполненные в период его пребывания в мастерской Чезаре д'Арпино и хранящиеся ныне в галерее Боргезе в Риме, находятся в контексте тех поисков Бруно, которые профессор Ордине описывает в связи с «герменевтикой Силена». Этот топос применяется философом в качестве инструмента, помогающего в

условиях несовпадения видимости и сущности – ставшего общепохальным открытием XVII века, узловым моментом его миропонимания, – «снять наружную оболочку, чтобы добраться до истинной сущности вещей» [Ордине, с.72]. Комический образ, скрывающий внутри себя сокровища истины, «делает его пригодным для игры, которую затеял Бруно: техника инверсии переворачивает точки зрения, освобождает понятия от оков старой логики, вводит новую диалектику внутреннего (intus) и внешнего (extra), и на этой основе должно разыгрываться наше восприятие мира и текстов, его описывающих» [Ордине, с.74]. Под знаком герменевтики Силена пролегает, по мнению исследователя, весь путь Бруно от «Подсвечника» к диалогу «О героическом неистовстве». В процессе «затейной» философией «игры» он «устраняет различия, обманывает правила, установленные педантами», «вписывает философию в комедию и комедию в философию. Вначале, в «Пепельной трапезе», такие вещи происходят демонстративно, однако и позднее, в последующих сочинениях, то тут, то там с большей или меньшей наглядностью присутствуют разнообразные варианты смешения двух жанров» [Ордине, с. 61]. Сам философ в «Пепельной трапезе» видит свою заслугу в том, что в «полном согласии с чувствами и разумом, ключами усерднейшего исследования отворил те из обителей истины, куда может войти смертный, он обнажил укутанную покрывами природу...» [цит. по: Ордине, с. 126].

В названии, данном историками искусства одной из упомянутых выше картин Караваджо – «Маленький больной Вахх» (Vaschino malato, 1596) – заключен парадокс с оттенком гротеска. Традиционная поэтика мифологического образа, выступающего обобщением плодоносных сил природы и воплощающего радостную полноту бытия, совмещена здесь с индивидуальной непосредственностью конкретной природы в её предельной («портретной») единичности – моделью послужил сам художник – и прозаической ограниченности, близкой прямой ущербности: об этом говорит неестественная, болезненная желтизна кожи персонажа. Демонстративная контрастность подобного соединения отчуждает миф в область высокого, а буквально и точно воспроизведенную реальность – в сферу низкого. Это дистанцирование пронизывает насквозь весь живописный строй картины. Оно проявляется в характерности черт лица модели, в одевающей её ткани, напоминающей скорее не антиклизированные драпировки ренессансных героев, а мятую больничную простыню (примерно в это время Караваджо оказался на излечении в Ospedale della Consolazione, где пользовали бедных), в венке из плюща с точным указанием в нем пожелтевших, сухих листьев, в скромном натюрморте, где вяжущая пронзительная желтизна двух незрелых персиков так же вызывающа, как общий облик неловко примостившегося у косо поставленного стола робко улыбающегося юноши. В результате миф становится метафорой, литературно-поэтической ассоциацией, «ролью», натура в своей подлинности выступает по контрасту как действительность, а их встреча по воле художника оказывается трагедией, игрой, живописным «театром», помогающим Караваджо осуществить свое первое фундаментальное завоевание: совершить *открытие неидеальной реальности*.

Это открытие претворяется в ткани художественного образа, с редкой наглядностью демонстрирующего лежащий в его основе, как и в средоточии бруновской «поэтики Силена», отмеченный Гегелем феномен *распадения аспек-*

тов общего и индивидуального, составляющий отличительную черту мировосприятия и мышления буржуазной эпохи, от начала Нового времени и вплоть до современности. Ренессансное сознание, наиболее адекватным выражением которого было искусство, характеризовалось тесной нерасторжимостью этих аспектов, близкой к прямому совпадению. «Ренессанс, – отмечает в этой связи Э. Панофски, – поначалу не видя в этом противоречия, требовал от искусства верности природе и красоты в одно и то же время»<sup>12</sup>. Соответственно методика работы итальянских мастеров эпохи Возрождения строилась как процесс органического слияния кропотливого изучения природы с критериями эстетического совершенства, трактовавшимися как воплощение сконцентрированной до образца природной закономерности. Иначе говоря, если воспользоваться терминологией Л.М. Баткина, речь шла о единстве «нормы и казуса», или о тождестве идеального и реального, позволяющем охарактеризовать наследие великих мастеров итальянского Возрождения как искусство воплощенного идеала.

Развитие отмеченного Гегелем конфликта приводит к кризису, которым отмечено творчество маньеристов, и к формированию нового типа художественного образа, изначально противоречивого, основанного на различении общего и индивидуального как особых сторон одного предмета и на раскрытии характера их соотношения. На этой основе происходит размежевание двух главных тенденций в искусстве Нового времени: одна из них – это «искусство идеала», опирающееся на наследие античности и Ренессанса и полагающее целью художественного творчества воплощение красоты; другая – «искусство природы», ориентированное на воспроизведение непосредственной реальности и руководствующееся критерием «правды жизни». Первая наиболее последовательно осуществилась в идеологии и практике академизма, вторая – в искусстве Караваджо и мастеров, стоявших на позициях реализма Нового времени как отображения окружающей жизни «в формах самой жизни».

Один из первых примеров подобного рода – другая из упомянутых выше ранних работ мастера, «Юноша с корзиной фруктов» (*Giovane con canestra di frutta*, 1596) из галереи Боргезе в Риме. Осуществленный в ней прямой перевод натурной штудии в картину представляет собой революцию в системе живописного делания, и как следствие – переворот в общепринятой иерархии жанров, в которую тем самым внедряется новая разновидность, однофигурная бытовая картина, или *жанр-монолог*. Сюжетная мотивировка – «Уличный торговец»? – почти не прочитывается, а средоточием образного замысла становится освобожденное от всего внешнеположенного, ценное само по себе, пристальное созерцание – *зрительное переживание* – и воссоздание вплоть до тактильных ассоциаций очищенной от идеализирующих покровов «природы», её материи, молодой, свежей и терпкой в пестрой разноголосие своих красок, наглядно демонстрирующей единство своего пластического субстрата, принимающего форму человека, ткани, плода, листа, плетения соломенной корзины...

Отмечая присущее ранним изображениям юношей с цветами и фруктами Караваджо заметное нивелирование человеческого образа в общем единстве материальной субстанции природы, исследователи характеризуют творческий подход мастера как развитие традиций северо-итальянского веризма и «натюрмортное описание». Возникновение на этой основе «Корзины с фруктами» (*Canestra di frutta*, 1598) из галереи Амброзиана в Милане, положившей нача-

ло развитию еще одного нового жанра, *натюрморта*, выглядит закономерным. Вслед за этим преобразовательная энергия Караваджо устремляется в сферу религиозной картины. Вторжение в её поэтику поднятой на уровень самостоятельной модификации жанра, и значит, художественно претворенной материальности, предметной субстанциальности, меняет её природу. Круг традиционной библейско-евангельской тематики переносится тем самым в «контекст «естественного» и рационального» [Ордине, с. 216], в область постижимого «естественным разумом» [Ордине, с. 218] или в «те обители истины, куда может войти смертный» [Ордине, с. 126]. Именно в лоне крупномасштабного религиозного образа происходит дальнейшее углубление раннего натурального видения Караваджо, разрастание созданного им образа материального единства мира в более широкую и богатую концепцию бытия как реальности, как окружающей действительности.

Вехами на этом пути становятся: открытие выразительных возможностей контраста света и тени и овладение бесконечным пространством. В шедевре раннего Караваджо – «Отдыхе на пути в Египет» (*Riposo nella fuga in Egitto*) из галереи Дория Памфили в Риме (до середины 1597) – прозрачный свет наделяет передний план картины ощущением поразительной близости к зрителю, вся полнота качественного своеобразия насыщающей его материальной реальности словно переживает яркую кульминацию, а единство общей атмосферы заключает в себе нечто от крестьянской сестры в поле. Впечатлению уютно сомкнутой вокруг персонажей, обжитой ими среды – её *здесь*, противопоставлен зыбкий, пустынный дальний план, решенный как отчужденный, предельно обобщенный фон, как некое пространственно-временное *там*, где ничего не происходит, и где скрипка ангела не слышна. Новаторство Караваджо, ищущего способы *внеперспективного* построения композиции и открывающего возможность формировать пространство с помощью света, сегментировать его, вычленив из целого отдельные, замкнутые в себе, самостоятельно существующие фрагменты, особенно отчетливо проявилось в группе сраженной усталостью Марии и спящего в её объятиях Младенца-Христа. Свет выделяет из пространства близкого переднего плана наделенную сгущенной эмоциональностью зону их родственной близости, нежности, их смешивающегося дыхания и тепла и их общей погруженности в сон.

«Лютнист» (*Suonatore di liuto*) из Эрмитажа в Санкт-Петербурге (ок. 1597-1599), которого художник считал «лучшим куском» своей живописи, представляет собой законченный образец художественной концепции Караваджо, отвечающей основным принципам его образного видения. Как вполне явственно уже в этой картине, а затем и в таких шедеврах мастера, как «Призвание Матфея» (*Vocazione di San Matteo*) в римской церкви Сан Луиджи деи Франчези (1599), «Ужине в Эммаусе» (*La Cena in Emmaus*), ок. 1601, (Лондон, Национальная галерея), «Смерть Марии» (*Morte della Vergine*), ок. 1605-1606, Париж, Лувр и других, световой пучок-луч, никак реально не мотивированный и не связанный прямо с развертывающимся действием, вторгается извне в темноту распаханного во все стороны неограниченного пространства и как бы воплощает в себе взгляд со стороны, с позиций общего интереса к миру. Обнажающее воздействие света, раздвигающего тьму и являющего глазу некую реальность, подобно поднимающемуся занавесу или эпическому зачину повести или рома-

на. Оно заставляет взглянуть на реальность прежде всего как на объект созерцания и познания и воспринять всю полноту значения этой реальности с особенной, не упускающей ни малейшей детали пристальностью. В контексте такой остраивающе-объективирующей точки зрения реальность призвана говорить сама за себя, и вся энергия субъективного восприятия и субъективного творческого порыва художника направлена на поддержание пафоса высшей объективности, на овладение «фактом».

В то же время караваджиевский луч – это не рассеянный, ясный «свет вообще», знакомый искусству ренессансной классики. Он сфокусирован, имеет за краем рамы свой определенный источник и, значит, конкретен. Среди окружающей его непроглядной тьмы он «этот» свет, и потому все, что он выхватывает из мрака, он словно извлекает из небытия или из некоего неопределенно общего бытия и также делает «этим». Контраст с густой тенью заставляет свет ярко сиять. Он насыщается энергией, как бы электризуется и сообщает свое напряжение всему, что находится в поле его воздействия. Одиночество света во тьме придает создаваемой им оптической, временной и пространственной близости особую, щемящую остроту. Непосредственность пребывания изображенного в картине перед глазами зрителя становится поистине захватывающей. Время картины сливается с тем настоящим, которое составляет основу переживания времени отдельным человеком. Так рождается ответный эмоциональный порыв, в котором все детали объективного знания выступают как драгоценные свидетельства личной причастности миру. Граница мира внутреннего и мира внешнего на какое-то мгновение исчезает.

Объективный свет «факта», подчеркнуто произвольно выхватывая из темноты тела и предметы, характеризует их тем самым как фрагмент целого, скрытого здесь под абстракцией затененного фона. Никакое точное пропорциональное соотношение в масштабах и пространстве между этой частью и целым не дано (как и в новой Вселенной Бруно!), и поскольку целое неопределенно и положение части неопределимо, то, сталкиваясь в прямом контрасте внутри живописного единства, они оказываются применительно друг к другу в отношении общего и отдельного. Они выступают как полярности, но так как общее – это абстракция тьмы или нейтрального фона, то оно существует лишь как идеально мыслимая целостность, как противоположный полюс отношения, вся обобщающая широта которого получает свое подлинное содержание только в пределах отдельного – ибо, скажем словами Бруно, «общее проходит через частное». Здесь, в границах избранного фрагмента, отвечающего принципу *pars pro toto* – «часть вместо целого», контраст света и тени монументализирует изображение, обобщая в нем предметную реальность как таковую, героизирует её телесность и утверждает в ней прочность коренных устоев бытия. Одновременно он укрупняет индивидуальные особенности лиц и вещей, как бы выносит их на передний план, а обнажающая ясность света еще более акцентирует их.

Субъективная непосредственность и интенсивность переживания реальности, её ощутимости, близости, сиюминутности – одухотворяющий «свет чувства», в свою очередь, преобразует её единичность в единственность: тьма вокруг перестает изображать бесконечное нечто и превращается в ничто, а залитый светом «этот» мир – в целый мир, в весь мир. И уже изнутри этого мира – близкой человеку жизненной среды – раскрываются многомерность и разнообразие

сущего. Тем самым Караваджо приходит к художественной типизации на основе всей полноты воссоздания конкретного, через максимальное ощущение его индивидуальной неповторимости, что и составляет одну из основ реализма как метода, сохраняющую свою роль художественно-образной матрицы для всего искусства оптической иллюзии вплоть до современности.

Открытие бытия в его конкретности, воссоздание его как непосредственной реальности, как *жизни* и утверждение его как эстетической и моральной ценности составляет существо художественной концепции Караваджо. Жизнь, воссозданная как «сейчас-бытие» и возникающий в этой связи «эффект присутствия» обеспечивает родство живописи Караваджо с театром Нового времени – искусством сценической иллюзии, создаваемой перспективной сценой-коробкой, подвижными декорациями и разделением освещенной сцены и затемненного зрительного зала. Театральное начало, обогащенное драматической трактовкой сюжета и углубленной характеристикой персонажей, остается важной особенностью искусства мастера и в зрелую пору его творческого развития.

Нельзя не согласиться с мыслью Бруно о причастности искусства философии [Ордине, с. 116]. Неуместно, однако, пытаться исчерпать все разнообразие возможных сопоставлений образного мира Караваджо с идеями Бруно в кратком сообщении, тем более что возможности такого рода сближений, после обогащающих новаций профессора Ордине, еще более расширились.

Тем не менее, в заключение хочу все же привести еще одну цитату из книги нашего гостя, где предлагаемое им изложение взглядов Бруно представляет собой своеобразный комментарий к творческой концепции Караваджо: «Бруновская космология, – пишет профессор Ордине, – отменяет любые классификации, любые формы подчинения, основанные на размерах, пропорциях, количественном превосходстве или привилегиях извращенной онтологии. Все, что существует, может быть центром, и не только в силу банальных геометрических причин, но прежде всего потому, что любое существо, видимое или невидимое, независимо от своей величины одушевлено одной и той же жизненной силой. Вот этот конкретный муравей или вот эта определенная звезда суть различные выражения одной и той же природы, одной той же всепитающей материи. Признать за каждым отдельным индивидуумом одинаковую ценность означает поставить в центр бесконечной Вселенной – бесконечную жизнь, которая кормит и приводит в движение все вокруг, которая обладает ценностью сама по себе, независимо от каких бы то ни было иерархий» [Ордине, с.128].

Кажется, что если бы Караваджо выпало и в самом деле когда-нибудь соприкоснуться с идеями Бруно и проникнуть в их суть, он, возможно, пожал бы плечами и промолвил: «Ну, разумеется, все это так и есть. А как иначе?».

## Литература

1. *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
2. Бродский об Ахматовой. Диалоги с С. Волковым. М., 1992.
3. *Бруно Д.* О бесконечности, вселенной и мирах. М., 1936.
4. *Виттер Б.Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. (1520–1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956.

5. *Ордине Н.* Граница тени. Литература, философия и живопись у Джордано Бруно / Предисловие П. Адо. Пер. с итал. А.А. Россиуса. СПб., 2008.
6. *Свидерская М.И.* Искусство Италии XVII века: основные направления и ведущие мастера. М., 1999.
7. *Свидерская М.И.* Караваджо. Первый современный художник. Проблемный очерк. СПб., 2001.
8. *Mancini G.* Considerazioni sulla pittura. Circa 1617–1621. Vol. 1–2. Roma, 1956–1957.
9. *Panofsky E.* Idea. A Concept in Art Theory. Columbia, 1968.
10. *Zeri F.* Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. S.d. ni l. [Torino], [1957].

---

<sup>1</sup> В основу статьи положено выступление на российско-итальянской конференции «Джордано Бруно в контексте российской и мировой культуры», проходившей 28–30 сентября в Москве под эгидой Института философии РАН, Итальянского института философских исследований (Istituto Italiano per gli Studi Filosofici), Российской государственной библиотеки и Итальянского института культуры (Istituto Italiano di Cultura a Mosca). Параллельно конференции происходила выставка трудов Итальянского института философских исследований (ок. 1000 томов), переданных в дар РГБ, и выставка так называемого «Московского кодекса», или «Кодекса Норова», уникального рукописного памятника, являющегося единственным источником, из которого известна значительная часть произведений Бруно, сохранившим до наших дней автографические наброски и труды философа. Материалы конференции были подготовлены к публикации в рамках сборника на итальянском и русском языках. Редакционная и переводческая работа была осуществлена А.А. Россиусом, выпуск в издательстве «Алетейя» в Санкт-Петербурге был намечен на 2014 год, авторы были ознакомлены с проектом дизайна обложки будущей книги, но в связи с прекращением деятельности издательства её выпуск не состоялся.

<sup>2</sup> *Ордине Н.* Граница тени. Литература, философия и живопись у Джордано Бруно / Предисловие П. Адо. Пер. с итал. А.А. Россиуса. СПб., 2008. С. 388. Дальнейшие ссылки на книгу Н. Ордине будут даваться в тексте с указанием страницы в скобках.

<sup>3</sup> В частности, сошлюсь на свои работы: *Свидерская М.И.* Искусство Италии XVII века: основные направления и ведущие мастера. М.: Искусство, 1999. О Бруно — С. 20–24.; *Свидерская М.И.* Караваджо. Первый современный художник. Проблемный очерк. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. Глава «Революция около 1600» — общекультурный контекст: натурфилософский синтез Бруно, физика Галилея, социальная утопия Кампанеллы, живопись Караваджо». С. 75–119.

<sup>4</sup> Бродский об Ахматовой. Диалоги с С. Волковым. М., 1992. С. 48.

<sup>5</sup> *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 16.

<sup>6</sup> *Виппер Б.Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. (1520–1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1956.

<sup>7</sup> *Mancini G.* Considerazioni sulla pittura. Circa 1617–1621. Vol. 1–2. Roma, 1956–1957.

<sup>8</sup> *Zeri F.* Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. S.d. ni l. [Torino], [1957].

<sup>9</sup> *Бруно Д.* О бесконечности, вселенной и мирах. М., 1936. С. 240–241.

<sup>10</sup> Там же. С. 201–202.

<sup>11</sup> Там же. С. 47–48.

<sup>12</sup> *Panofsky E.* Idea. A Concept in Art Theory. Columbia, 1968. P. 48, 49.

И.Н. Духан

## Современность барокко

Вспоминаю примечательный эпизод юности, когда я прочитал – совершенно неожиданно для себя – статьи Марины Ильиничны Свидерской. Одна из них – о становлении нового художественного видения барокко в связи с творчеством Караваджо<sup>1</sup> – надолго стала моим профессиональным чтением. Книжки не читают – их перечитывают, заметил Набоков, – именно такова моя «история» со «Становлением» Свидерской... Другая статья – о живописи изысканной караваджистки Орации Джентилески<sup>2</sup> – пробудила во мне интерес-соблазн к творчеству этой художницы, и в залах семнадцатого века я до сих пор ищу её элегантно-женственные «караваджески».

Необходимо представлять меру неожиданности появления этих ранних произведений М. И. Свидерской в отечественном искусствознании 1960–1970-х годов. Фокус интенциональности автора – смысло- и формотворчество барокко – противостоял «линии» отечественного искусствознания тех лет. Хотя отечественное искусствознание брежневской поры было изысканным и экзотическим растением, развивало и культивировало «внутри себя» темы и образы русского Серебряного века и дискуссии о методе периода ГАХН, тема барокко для отечественной науки была беспрецедентно новой. Эту новизну «смягчали», конечно, монументальные штудии научного и жизненного учителя Свидерской Бориса Робертовича Вишпера об итальянском и голландском искусстве той эпохи. И всё равно барокко оставалось в отечественном научном ландшафте не только слишком странным и запутанным – в отличие от кажущихся ясными Ренессанса и классицизма, – но и подозрительно связанным с Контрреформацией, обновленным католицизмом, искусством религиозной экзальтации и другими столь очевидными пороками для советского искусствознания социалистической ясности. А Марина Свидерская уже в своих самых ранних публикациях исследовала барокко с той глубиной прояснения предельных – религиозных и культурных – оснований «стиля», которая просто не оставляла места для упражнений в советской арт-риторике. Эта арт-риторика появлялась изредка даже в исследованиях Б.Р. Вишпера, надломленного, но отнюдь не сломленного разгромом космополитов и другими советскими опытами. Удивительно, как его ученице удалось избежать этой столь понятной, сколь и порочной «дани времени»; сила научно-критического видения у Свидерской – продолжение силы характера.

Два образа М.И. Свидерской – говорящей и пишущей – связаны взаимной дополнительностью. В точных и ясных текстах Свидерской, избегающей слишком пространной аналитики произведений во имя ясности, во имя *clarté* главного замысла, трудно угадать изысканную леди, с поразительной энергией спонтанности говорящей об искусстве и его творениях – в аудитории, музее, просто на улице, в метро... Этот стиль научной точности и ассоциативной легкости сближа-

ет М.И. Свидерскую с её коллегой и другом – выдающимся автором культурно-исторических синтезов Ренессанса и семнадцатого века Е.И. Ротенбергом. Вспоминаю нашу прогулку втроем по выставке графических листов Пикассо к овидиевым «Метаморфозам» в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Е.И. Ротенберг – автор выдающихся, гегелевских по характеру теоретических *summa summarum* истории искусств – весело шутил по поводу поз и форм античных персонажей в листах Пикассо – почти ничего серьезного и научно-искусствоведческого. Однако эти замечания *ad marginem* давали ясный ключ к осмыслению серии Пикассо, выявляя одновременно иронию, коллаж, композиционную игру его свободного формотворчества.

Три стиля сопрягаются в искусствознании М.И. Свидерской – «новелла», «роман» и «наука логики». «Становление нового художественного видения в итальянской живописи на рубеже XVI-XVII веков и творчество молодого Караваджо», «Творчество Орацио Джентилески», «Творчество Аннибале Карраччи как историко-художественная проблема» – искусствоведческие новеллы. Здесь исследователь компактно развивает сюжет, насыщая его детальными иконологическими штудиями, фактурным анализом произведений и биографической драматургией. Тем не менее, в этих очерках, даже в самых ранних из них, написанных в 1960–1970-е годы, ощущим рок метапроблем. Эти метапроблемы исследуются автором уже в «романной форме», к которой можно отнести её книгу о Караваджо, и где всеобщность теории и конкретность произведенческого анализа интимно сплетены в единый континуум пространства-времени. Однако «высоким стилем» в науке об искусстве М.И. Свидерской выступает «наука логики», развертывание искусствоведческого замысла с целью прояснения фундаментальных проблем искусства в его истории. Именно к этому жанру относятся выбранные автором для её *opus magnum* теоретические очерки – «Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения», «Классическая фаза Раннего Возрождения (Италия): единство математического и архитектурного «структурализма» на основе живописи», «Стиль в итальянской живописи эпохи Возрождения», «Пространственные искусства в культуре XVII столетия», «Цивилизаторская природа академизма», «Введение» к тому «Искусство XIX века» (кн.1–3) комплексной «Истории искусств стран Западной Европы от эпохи Возрождения до начала XX века» и другие<sup>3</sup>. Здесь автор стремится сконструировать логику художественной ситуации и логику текста, сознательно редуцируя его поэтику и ассоциативность в направлении ясности. Искусствоведческий пуризм этих эссе выглядит неожиданным на фоне изысканной образности авторских новелл. Идеал декартовской *clarté*, ясности и света, чистоты замысла, доминирует здесь над удачно построенными искусствоведческими мизансценами, проанализированными образами и деталями, которые привлекаются строго дозировано сообразно логике замысла.

В серии теоретических очерков, от «Стиля в итальянской живописи эпохи Возрождения» до введения к тому «Искусство XIX века», собранных в коллекцию «Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре», М.И. Свидерская конструирует синтез формотворчества западного искусства сквозь призму «русского взгляда». При детальном знакомстве автора с современной западной литературой по затрагиваемой проблематике, как мне кажется, она принципиально опирается на взгляды и аналитику отечественных

исследователей – Б.Р. Вишпера, М.В. Алпатова, В.Н. Лазарева, Л.М. Баткина, И.Е. Даниловой и других. Поэтому её теоретические исследования следует понимать как двойной синтез – отечественной историко-художественной мысли с рассмотрением кардинальных, «больших» проблем становления западного художественного мира. Может показаться, что в теоретических исследованиях М.И. Свидерской обильно представлены «общие места» – становление телесности и глубины в живописи Джотто и раннего Возрождения, ренессансный антропоцентризм в связи с проблемой центральной перспективы и другие. На самом деле, логика этих «общих мест» особенная – на эти ключевые феномены европейского художественного мира сводятся перспективы отечественной науки об искусстве. Через эти фокусы западного искусства на самом деле простроена картина отечественной мысли об искусстве. Таков, как мне представляется, смысл синтетизма М.И. Свидерской.

Коллекция «Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре» отражает не только уникальную энциклопедическую эрудицию М.И. Свидерской, столь свойственную ареопагам отечественной искусствоведческой науки. Эта книга, если решиться прочесть её целиком и последовательно (а это почти тысяча страниц!), демонстрирует *развертывание* концепции европейского искусства от Ренессанса до XIX столетия. В разделе о стиле в искусстве Возрождения автор исследует, пожалуй, центральную дискуссионную проблему ренессансоведения – цельности художественного поиска эпохи при всем радикальном индивидуализме сотворивших её личностей. Далее, переходя к семнадцатому веку, Свидерская делает кажущееся простым, но на самом деле революционное утверждение. Она пишет, что «XVII век как самостоятельный этап в культуре Западной Европы отделен от предшествующего ему Возрождения не просто границей двух сопредельных, но разных фаз в едином процессе общего поступательного развития. Между ними пролегла также линия беспрецедентного стадийного сдвига, гигантского разлома, по одну сторону которого оказалась рукотворенная древность (от начала начал до середины XVI века) – многотысячелетнее легендарное житие в союзе с вечностью и природой – а по другую повело свой стремительный отсчет нанизанное на острие буржуазного прогресса мануфактурно-машинное Новое время»<sup>4</sup>. И далее в цикле очерков она разворачивает этот тезис, показывая кардинальное своеобразие семнадцатого века как этапа истории искусств, продолжая в этом исследовательскую линию Б.Р. Вишпера и Е.И. Ротенберга. В характеристике следующего этапа – XVIII столетия – автор точно выделяет уникальное для этой эпохи соединение разума и его проекции – суждения – с сомнением в правилах и в субстанциональных качествах художественного творения. По итогам прочтения этой книги-летописи, включающей список произведений М.И. Свидерской за сорокалетие её творчества, остается удивительное «послевкусие». Книга демонстрирует не только концепцию, замечательную в своей целостности и последовательности. Она воплощает поразительную стройность жизненного пути, искусствоведческого дао, камертоном которого является наука об искусстве.

При всей монументальности проработанных автором магистральных перспектив, «женское» зрение исследователя замечает те нюансы и детали, которые только и делают художественное творение состоявшимся. Исследуя ар-

хитектоническую основу Ренессанса в живописи Пьеро делла Франческа, исследователь не может не заметить в ней «вкуса к оптически выразительной и ласкающей глаз драгоценной детали (бусины из горного хрусталя, жемчужины, цветные камни, золото в волосах и ожерельях ангелов поздних картин)», «света, отразившегося на белках глаз ангела урбинской картины и превращающий в мерцающей золотистыми искрами ореол волосы, обрамляющие его лицо», наконец, «полной воздуха и рассеянного дневного света «весенней» атмосферы»... Здесь наш автор близок к искусствоведческому почерку коллеги и друга, выдающегося интерпретатора искусства Ренессанса И.Е. Даниловой, в трудах которой поэтически и легко схваченные и осмысленные партикулярности художественных творений, сплетенные с философскими фрагментами, вели к кардинальным выводам о композиции и смысле. Если тонкая искусствоведческая орнаментика И.Е. Даниловой развивалась от детали к целому, в духе принципа Миса ван дер Роэ – «God is in the detail», то точно увиденные особенности художественных творений в аналитике М.И. Сви́дерской следуют за концептом и тезисом, сообщая последним живую пронизанную светом плоть.

Основные искусствоведческие штудии М.И. Сви́дерской посвящены Ренессансу и барокко, однако её идеалом является классицистическое единство и целостность, скрывающие под собой горящие или тлеющие угли. «Согласованность, обретаемая через враждебность, покой, несущий в себе движение, законченность, в четких гранях которой заключена бесконечность, единство, возникающее из борьбы и равновесия контрастов, — все это находит свое многогранное преломление в работах представителей классицизма XVII века, и прежде всего Пуссена», — пишет исследователь, и эта формула характеризует исследовательский стиль самого автора. Исследователь действительно стремится обрести «образ идеального равновесия, рождающийся из поединка между своеобразием и нормой»... Глава о европейском классицизме XVII века – своеобразный духовный автопортрет М.И. Сви́дерской. При всей академической отстраненности от «предмета», исследователь в поисках рациональности, описывающей иррациональное, искренне любимое автором барокко, — «человек классицизма». Историк искусства прилагает язык *clarté* к тем сложным формам художественного опыта, которые без этого языка остались бы потаенными. Исследователь совершает героическое усилие раскрытия ἀλήθεια – раскрытия того, что может быть раскрыто и познано. Однако магматический характер художественного сплава удерживается в классической ясности мысли и дискурса. Исследователь сочувственно отмечает этот сущностный магматический характер классицизма — «равновесие противоположностей, балансирование на грани взаимоисключающих начал придает классицистическому художественному единству внутреннюю напряженность и неустойчивость»<sup>5</sup>. Классицизм, точнее *art classique* Пуссена, именно этим отличается от застывшего классицистического *beau idéal* — в нем сконденсировано биение мысли и жизни, которые автор модусов стремится ввести в некий упорядоченный строй *clarté*. Мне кажется, что такова интенциональность исследования М.И. Сви́дерской.

Творческий метод М.И. Сви́дерской видится мне в такой оптике. Исследователь смотрит на сюжет своих размышлений одновременно «изнутри» эпохи и материи и «извне», и обе траектории видения являются органическими и последовательными. Примечательно, как М.И. Сви́дерская анализирует «теорию

искусства» барокко из перспектив складчатого мира Лоренцо Бернини, в его проекциях у Ф. Бальдинуччи – автора жизнеописания великого мастера. Исследователь свободно движется по лабиринтам мысли Бернини и Бальдинуччи, легко выходит из их плазмы на поверхность теоретического синтеза, делая точные культурно-исторические обобщения. Теория искусства барокко – трудный предмет для исследователей, известный тезис говорит об «отсутствии» теории в спонтанно-жизнетворческой художественной практике. Именно с этого тезиса М.И. Сви́дерская начинает свой разговор, подчеркивая, что «ни в Италии, где оно родилось, ни за её пределами барокко не создало своей развитой художественной теории»<sup>6</sup>. Однако далее исследователь инициирует нечто совсем иное – выстраивает крайне своеобразную топологию «Barockwelt», с его выразительной игровой конструкцией *теоретического*, теории как эксперимента и незавершенного поиска барокко, в отличие от стабильности теоретических модусов классицизма. Не случайно автору постоянно приходится сопрягать способы теоретизации барокко и классицизма («В плане своего тяготения к нерегулярности, вне-нормативности видения и свободной импровизационности «делания» барокко наиболее очевидным образом противостоит классицизму»<sup>7</sup>). Однако именно в модусе этой «нерегулярности» исследователь выстраивает топологию мысли барокко, в сети которой узловые фокусы облекаются в категории «гротеска», «радикального индивидуального своеобразия», «принцип изменения и преувеличения», «подражание природной спонтанности» и др. О последней исследователь точно замечает: «Классицизм подражает природе в её упорядоченности, закономерности, разумности; барокко – в её стихийной мощи, неповторимости, прихотливости. Для классицистической художественной концепции естественно исходить от человека, искать и различать в природе – а отчасти и прямо переносить на неё – такие гуманистические в своей основе черты и особенности, как гармония, равновесие, соразмерность, симметрия. Для барокко естественнее идти не от человека к природе, а от природы к человеку, и соответственно переносить на сферу истинно человеческой деятельности, какой является искусство, натурфилософские и натуралистические критерии... <Бернини – И.Д.>, рассматривая королевские коллекции Лувра, заметил по поводу нескольких раковин, «которые он нашел прекрасными», что «лестницы в виде улиток» («a limaque»), как их называют в Италии, были созданы по типу таких раковин, что витые колонны были взяты с других раковин, которые он нам и показал»<sup>8</sup>. Точка зрения Бернини на происхождение излюбленных мастерами барокко витых колонн может быть оспорена, но сама по себе в устах зодчего и скульптора, активно использовавшего в своем творчестве разнообразные природные формы (в его арсенале нашли себе место раковины, деревья и плоды, пчелы, черепахи, лошади, «дикие» скалы, потоки воды, живые тела и скелеты), она достаточно красноречива. Имея в виду и эту специфическую органичность языка барокко, и более общее его стремление воссоздать универсальную стихию творящей природы, Бернини говорит о «естественности», «натуральности» как необходимых требованиях искусства. Об утонченности исследовательского почерка свидетельствует и введение таких точных, парадоксальных категорий искусства барокко, как, например, «шутка». Исследователь говорит: из сознательного отклонения от нормы, от правил – из вкуса к «неправильному» – вырастает характерная особенность барочного мировосприятия: склонность к

гротеску. Бальдинуччи прямым следствием непосредственности почерка как фундаментального свойства метода Бернини, полагает его пристрастие к тому виду рисунка, «который мы называем карикатурой, – иначе говоря, рисунком, исполненным преувеличенными чертами, в котором образ другого человека в шутку искажается к худшему без того, однако, чтобы лишить его сходства...»<sup>9</sup>. Скорее, напротив: заострение путем «шуточной деформации» не только не нарушало сходства, но делало изображенных людей «в высшей степени похожими и такими, какими они и были по существу». Итак, шутка, гротеск, карикатурность наделяются признаками сущностного бытия, а не оказываются чем-то привнесенным и незначимым, как во всех окрестностях искусства барокко.

Отсюда – один шаг к эстетике безобразного, опыту двадцатого века, и М.И. Свидерская его делает: «антиклассицистический взгляд на возможности искусства получает подкрепление в высказывании самого Бернини, где речь идет уже прямо об эстетической выразительности безобразного: развивая мысль о том, что все удовольствия, получаемые нами от воспроизведения внешнего мира, основаны на подражании, он, как сообщает в своем “Дневнике” Шантелу, “в качестве примера приводил то великое наслаждение, какое доставляет хорошо написанная, но прогнившая и отвратительная старуха, которая, будь она живой и настоящей, вызвала бы в нас тошноту и омерзение”»<sup>10</sup>.

Пример теории барокко показывает замечательную черту видения М.И. Свидерской – двигаясь одновременно «изнутри» и над поверхностью магмы искусства, преодолевая и осмысляя все её бифуркации и смены направленности, исследователь в итоге выстраивает совершенно новую топологию мира барокко, оставаясь при этом в зоне эстетической рафинированности *clarté* – дискурса ясности.

Многие идеи исследователя, как нам кажется, возникают под воздействием живых полей нашего времени. Иконологическое исследование, предпринятое М.И. Свидерской в анализе картины Джорджоне «Три философа» (ок. 1506 года, Вена, Музей истории искусств), удивительно сродни опыту концептуального искусства. Нельзя не заметить, что арт-концептуалистика после Джозефа Кошута отчасти заимствовала интеллектуальные символические схемы иконологов. В работе М.И. Свидерской о Джорджоне ситуация образа скорее конструируется, нежели интерпретируется. Автор детально реконструирует замысел мастера, опираясь на сопоставление с гравюрой Дюрера и Станцей дела Сеньятура Рафаэля. Вывод звучит: «Мы уже знаем, что жизнь у Джорджоне все не проста, и тем не менее всеохватный онтологический образ мира он превращает в живую и целостную картину природы, в пейзаж. Потрясающее воображение, поистине взрывающее возможности всякой фантазии громоподобное рандеву трех великих культур у порога христианской эры он подает в мягких человеческих интонациях “святого собеседования” как одухотворенное сопребывание трех людей, воспринимаемых отнюдь не как аллегории и олицетворения, а через непосредственное ощущение всей жизненной полноты и богатства их идеально-реальной природы. Именно так, как живые и целостные, хотя и идеальные образы, воспринимаем мы героев древних мифов и сказаний, во всей их чувственной непосредственности. И в картине Джорджоне мы также соприкасаемся с мифологическими персонажами, но представителями не греко-римского космологического мифа, а нового, ренессансного культурного мифа о человеке,

равном Богу. И суть этого мифа также раскрывается в непосредственном переживании красоты людей и природы, окружающей их чуткой тишины, разлитого в неё настроения ожидания и скрытого напряжения, ощутимого в контрасте потаенного сумрака скалы и возгорающегося свечения. Впечатление волнующего пребывания вблизи чего-то сокровенного и возвышенного становится достоянием субъективного мира зрителя. Источником этого впечатления в уникальном творении Джорджоне становится включение ренессансного онтоса во всем его грандиозном объеме в плоть конкретной ситуации – в ткань легендарного повествования о том, как древние мудрецы по трое, из поколения в поколение, от отца к сыну проводили три дня каждого месяца на высокой горе в ожидании звезды, появление которой им было предсказано пророком. Зимы и весны, старость и юность сменяли друг друга и вновь возвращались, оставаясь навсегда здесь, в своем вечном круговороте, и вечным было ожидание и предчувствие близости абсолютного, некоего высшего предела совершенства, идеального максимума – того ослепительного света, жаждой которого еще со времен Данте был пронизан весь Ренессанс»<sup>11</sup>. Является ли эта иконологическая штурдия лишь реконструкцией замысла Джорджоне, или же она несет всю полнокровность концепта (в делезовском, взрывном смысле), конструирующего смысловую и формальную целостность произведения Джорджоне? По-видимому, верно и то, и другое. Замысел Джорджоне «рождается» в иконологическом творчестве Свидерской. Примерно так, как образ мышления Спинозы или Бергсона рождается в страстной аналитике Жиля Делеза...

Этот сюжет подводит нас к вопросу о современности искусствоведческих штурдий М.И. Свидерской. Вопрос, неумолимо возникающий в ситуации сегодняшнего мгновенно меняющегося мира – мира блоггеров, хип-хопа, отрывочных СМС – уместна ли сейчас эта рафинированная наука истории и теории искусств? Ответ на этот вопрос сегодня столь же сложен, как и более столетия назад, когда первым представителям новой «науки» пришлось отстаивать, аргументировать её право на бытие. Тогда смысл аргументации *Kunstgeschichte* и *Kunstwissenschaft*, собственно истории искусств и науки об искусстве в немецкой терминологии<sup>12</sup>, прежде всего состоял в том, что они имеют свой метод в перспективе модернистской концепции науки как методы экспериментального разыскания истины. Панофски акцентировал особенную миссию искусствознания как части гуманистического знания. Эти грани науки об искусстве сегодня не устарели, но несколько «стерлись» в ситуации нахлынувших на нас в недавние десятилетия перемен. Вот в этой ситуации ускоряющегося и фрагментирующегося поля миранаука об искусстве удерживает образ целостности, который все еще позволяет нам обозреть мир как нечто связанное. Этот образ целостности конституирует искусствоведческий поиск Марины Свидерской. Подход к искусству как формообразованию мировой целостности, «собираанию мира», был намечен уже в самых ранних работах исследователя, но он усиливался и приобретал все новые грани в её творчестве. В новейших сочинениях, представленных в её коллекции «Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков», этот стиль целостности облекается в литературные формулы, где логическое и поэтическое воссоединяются.

Случайно ли, что в нашу «смутную» эпоху коллекционирование искусства – и старого, и совсем нового – растет? Не вносят ли эпизоды искусства

те островки постоянства, которые умирают в сладостном хаотическом галопе сегодняшней жизни-технологии?

Казалось бы, композиционные штудии барокко были более уместны в предшествующую эпоху – эпоху большой помпезной советской исторической картины и триумфальной пластики сталинской эпохи. Интересно, что в 1930–1950-е годы было опубликовано несколько крупных работ о Николае Пуссене (в том числе коллекция его писем и замечательная книга В.Н. Вольской), в то время как творчество его великого барочного визави Лоренцо Бернини оставалось «за кадром» отечественной науки об искусстве. Трудно представить себе нечто более инаковое советской помпезной эстетике сталинской эпохи, нежели мудрое и скромное пуссеновское *art classique*. Но и автор блистательных барочных театрализаций Бернини, разумеется, не подходил советской эпохе большого стиля своей «пятой графой» порочной связи с обновленным католицизмом.

Впрочем, барокко было в равной мере неродственно и советским художественным исканиям семидесятых и восьмидесятых годов, с их приоритетами «сурового стиля» и психологической дескрипции, монументальности нового советского архитектурного модернизма и экономичной типовой архитектуры. Здесь вспоминается замечательная мысль Ницше и Агамбена о том, что современное – не своевременно. Тот, кто без остатка совпадает со своим временем, является его рабом, не способным к панорамному и критическому, косвенному взгляду на эпоху. Подлинная современность относится к своему времени через дизъюнкцию и анахронизм по отношению к нему. Диахрония не означает, что «современник» живет в ином времени по отношению к своей эпохе<sup>13</sup>. Нет, он пристально всматривается в *свое время*, но скорее не в его свет, а в его темные глубины<sup>14</sup>. Именно в этих темно-глубинных пластах рождается новое, то что станет квинтэссенцией времени.

Не таковы ли искусствоведческие штудии Марины Ильиничны Свидерской? В исследованиях Ренессанса, барокко и классицизма она вскрывает геологию смыслов, сущностно дополняющих, реабилитирующих рамки художественного опыта семидесятых и восьмидесятых годов. И наконец, в конце XX и начале XXI века этот опыт оказался не просто востребованным – он стал эпицентром культурных напряжений современной России. Выставки Караваджо, историзма, воображаемый музей Андре Мальро и другие выдающиеся экспозиции XXI века – реализация её размышлений советских лет.

Тьма, которую мы видим на небе, на самом деле представляет множество галактик, свет, который движется на нас с невероятной скоростью. Именно воспринимать во тьме свет, который пытается нас достичь, но не может этого сделать, значит быть современным<sup>15</sup>. Позиция М.И. Свидерской, будучи современной, скорее ортогональна, нежели имманентна нашему времени. Целостностью и проясненностью своего видения она спорит с нашим веком, его упрощенностью и техничной дискретностью.

---

<sup>1</sup> Свидерская М.И. Становление нового художественного видения в итальянской живописи на рубеже XVI–XVII веков и творчество молодого Караваджо // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 390–424.

<sup>2</sup> Свидерская М.И. Творчество Орацио Джентилески // Античность. Средние века. Новое время: Проблемы искусства. М., 1977. С. 87–122.

<sup>3</sup> *Свидерская М.И.* Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2010.

<sup>4</sup> Там же. С. 245.

<sup>5</sup> Там же. С. 391.

<sup>6</sup> Там же. С. 340.

<sup>7</sup> Там же. С. 341.

<sup>8</sup> Там же. С. 342.

<sup>9</sup> Там же. С. 341.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же. С. 204.

<sup>12</sup> *Hans Sedlmayr.* The quintessence of Riegl's Thought / Ed. By Richard Woodfield. Framing Formalism: Riegl's Work (Amsterdam 2001). P. 11–31; *Пановский Э.* История искусства как гуманистическая дисциплина // Советское искусствознание. М., 1988. Вып. 23; German Art History and Scientific Thought — Beyond Formalism / Ed. by Mitchell B. Frank, Daniel Adler Surrey. Burlington: Ashgate, 2012.

<sup>13</sup> *Giorgio Agamben.* “What is an Apparatus?” and Other Essays. Stanford: Stanford University Press, 2009. P. 41.

<sup>14</sup> Ibid. P. 44.

<sup>15</sup> Ibid. P. 46–47.

В.В. Миронов

## Молодость и старость как культурная дилемма<sup>1</sup>

В культуре как системе по воспроизводству ценностей человеческого существования всегда присутствуют смысловые оппозиции, которые отражают существующие противоречия между различными сторонами культуры, но которые в тоже время находятся в «культурном диалоге», тем самым способствуя развитию культуры в целом. «Диалог воплощает диалектику развития, диалектику, раскрытую в будущее и в этом смысле исторически положительную, – положительную как в объективном, философском и историческом смысле, так и в смысле субъективно-человеческом, нравственном»<sup>2</sup>. Такие оппозиции проявляются и закрепляются в культуре, часто выступая источником литературных образов и философских размышлений. Это реализуется уже в мифологии, которая оперирует прежде всего образами. «Мифотворческий образ – производное именно мифотворческого мышления со всеми законами мифотворческого восприятия пространства, времени и причины, с его слитностью субъекта и объекта»<sup>3</sup>. Соответственно, в мышлении отражением зафиксированных противоречий культуры выступают образные конструкции, фиксируя те или иные противоположные стороны и тенденции развития культуры. Например, противопоставление добра и зла, всегда присутствующих в культуре, реализовывалось в оппозиции «герой – трикстер», которая присутствует в мифах. Герой становится героем в борьбе с возникающими обстоятельствами и в противопоставлении себя антигерою – трикстеру. Поэтому знаменитая для нашего поколения фраза «Нормальные герои – всегда идут в обход» из песни, исполненной Роланом Быковым в фильме «Айболит 66», точно схватывает эту ситуацию, в которой главный герой Айболит, подобно любому мифическому герою, должен преодолевать сопротивление, дабы подтвердить свой статус героя. Образ трикстера «наделается признаками мифического героя, в отдельных случаях даже божества, который допускает постоянное смеховое переозначивание реальности и глумится над всеми, но при этом не вызывает у больших масс людей отторжения, тем более, исторжения из сана или политической роли»<sup>4</sup>. Этот обобщённый образ не просто доходит до наших дней, но может быть именно сегодня реализуется в культуре в наибольшей степени, усиливая своё воздействие новейшими медийными и информационными технологиями. Не случайно, как показывает Гасан Гусейнов, рисуя портреты некоторых современных политиков: «Чем более грубым и отвратительным становится персонаж, тем более он приемлем для массового восприятия»<sup>5</sup>.

В культуре присутствует множество таких оппозиций, как, например, «индивид и общество», «прикровенность-откровенность», «высокая и низовая культуры», «свой-чужой» и т.д.<sup>6</sup> Эти оппозиции, или культурные дилеммы, предписывают нам тип культурного поведения и восприятия тех или иных феноменов культуры. Они изменчивы, переходят друг в друга и вообще схожи с

взаимопроникающими сосудами. Они отрицают друг друга, но в то же время обеспечивают устойчивость культуры.

Представляется, что **молодость и старость** – это тоже **культурная дилемма**, в которой каждая из сторон противостоит друг другу, но одновременно, не может без неё существовать. Эта оппозиция находится в движении, то есть развивается, выдвигая в зависимости от социокультурных обстоятельств на первый план тот или иной её аспект. Здесь не может быть отрицания старости в пользу молодости или наоборот. И хотя напряжение данных полярностей может усиливаться или уменьшаться – это лишь обеспечивает устойчивость системы культуры. Молодость и старость – две стороны единого процесса жизни. Молодость является таковой, по отношению к старости, а старость – по отношению к молодости. Они соприкасаются и очень относительны, если мы, например, попробуем сравнивать разные исторические эпохи. Старый человек периода европейского средневековья – это даже ещё не пожилой человек современного общества, не говоря уж о внутреннем содержании личности, которая может весьма отличаться от возраста биологического. Кроме того, возраст как характеристика развития человека (как и течение времени) носит необратимый характер и направлен к старению. Как иронично отмечал Гёте: «Молодость – это недостаток, который быстро проходит». Человеку не хочется об этом думать, но вот что писал по этому поводу Гёте:

*Das Alter ist ein höflich Mann:  
Einmal übers andre klopft er an;  
Aber nun sagt niemand: «Herein!»  
Und vor der Türe will er nicht sein.  
Da klinkt er auf, tritt ein so schnell,  
Und nun heißt's, er sei ein grober Gesell'.*

*Возраст – вежливый мужчина:  
Он стучится раз за разом;  
Но никто не говорит ему: «Войдите!»  
А перед дверью он не хочет находиться.  
Когда он откроет её, то входит так быстро,  
И теперь говорят, что он грубый парень<sup>8</sup>.*

Мы столкнулись при этом с разными переводами, которые отличаются по используемым словам, но передают смысл стихотворения, а значит перевод в обоих случаях состоялся. Вот эти варианты:

Аркадий Равикович

Людмила Александровна Быкова

**Возраст<sup>9</sup>**

**Старость<sup>10</sup>**

*К Вам Возраст – скромный паренёк,  
В дверь постучит через некий срок.  
Не встречен Вами у порога,  
Он ждать не станет и немного.  
Дверь распахнёт, ворвётся пьян –  
Нет, всё-таки он грубиян!*

*Да, старость учтивая дама,  
Сначала к тебе постучится.  
Не вступишь? Она же упряма –  
Не станет под дверью томиться,  
Откроет сама и ворвётся.  
Смотри, уж подругой зовётся.*

В данном случае мы видим, как особенности использования понятий придают иную форму тексту. Не входя в филологические размышления, лишь отметим, что старость в русском языке женского рода, и понятно, поему Л.А. Быкова проинтерпретировала это понятие именно таким образом.

Это, по сути, философская проблема, отражающая сложность диалога культур, которая проявляется в переводе текстов и особенно поэтических. Когда-то я писал об этом<sup>11</sup>. «Познание иной культуры есть понимание другой культуры

как Текста. Понимание текста представляет собой адаптацию не менее двух индивидуальных «Я», или культур в целом друг к другу. Перевод Пастернаком Шекспира это уже отдельное самостоятельное произведение, а не просто постановка одной системы знаков в однозначное соответствие к другой. Более того, формальная точность может исказить концептуальное понимание или, иначе говоря, смысл...

Не могу не привести здесь еще один пример и опять из Гёте. В VII веке до н.э. древнегреческий поэт Алкман написал такое стихотворение (перевод В.В. Вересаева):

*Снят вершины высокие гор и бездны провалы,  
Снят утесы и ущелья,  
Змеи, сколько их черная всех земля ни кормит,  
Пустые рои пчел, звери гор высоких  
И чудища в багровой глубине морской.  
Сладко спит и племя  
Быстролетающих птиц.*

В 1780 году Гёте написал стихотворение «Ночная песнь странника». Нам известен изумительный перевод Лермонтова, которому удалось и остаться достаточно близко к оригиналу, и передать смысл или настроение автора. Хотя уже здесь мы видим безусловное расхождение формального значения смысла отдельных слов.

1)	2)	3)
<i>Über allen Gipfeln ist Ruh. In allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch. Die Vögelein schweigen im Walde. Warte nur, balde ruhest du auch.</i>	<i>Над всеми вершинами тишина. Во всех кронах деревьев Ты едва ли ощущаешь дыхание. Птицы молчат в лесу. Подожди, скоро отдохнешь и ты.</i>	<i>Горные вершины Спят во тьме ночной Тихие долины Полны свежей мглой. Не пылит дорога, Не дрожат листья Подожди немного, Отдохнешь и ты.</i>

Но история стихотворения на этом не завершилась, и украинский исследователь Анатолий Науменко приводит любопытные примеры интерпретаций данного стихотворения. «В 1911-ом году немецкий исследователь японской поэзии натолкнулся на этот французский текст и, восприняв его как перевод японской миниатюры, а не гетевского оригинала, перевел его на немецкий. Таким образом, гетевский шедевр вернулся на родину в японско-французско-немецком одеянии:

*Тишина в павильоне из нефрита.  
Вороны летят молча к заснеженным вишневым деревьям  
В лунном свете.  
Я сижу и плачу»<sup>12</sup>.*

Старение личности не тождественно простому физическому течению времени. Если физическое время представляет собой просто фиксацию самого

вектора развития от прошлого через настоящее к будущему, то относительно личности оно этим не исчерпывается. Время здесь выступает скорее некоторым фоном событий, которые происходят с человеком и которые носят необратимый характер. Время как таковое не умирает от своей продолжительности, а человек как биологический организм – смертен. Но одновременно именно это порождает свойство «растягивания» или «сужения» времени индивида, которое не сводится к количеству лет. Короткая с физической точки зрения жизнь, может быть так наполнена событиями, что она равна десяткам жизни других людей. Сравнение ступеней возраста организмов позволяет сделать, например, вывод о соответствии качественного состояния организма параметрам физического времени, когда увеличение возраста на равномерной шкале физического времени сопровождается неравномерным (нефизическим) уменьшением органического времени. В результате возникает такое пространственно-временное описание живых организмов, которое можно выразить в системе логарифмических кривых. Это своеобразный логарифмический мир, «где пространственные и временные измерения имеют логарифмический масштаб»<sup>13</sup>.

Человеческая личность существует в особом духовно-экзистенциальном (или биографическом) времени – времени её уникальных поступков и внутренних размышлений, общения с другими людьми и творческих актов, которые составляют неповторимую линию её судьбы. В сущности, жизнь всего общества может быть рассмотрена как причудливое переплетение тысяч и миллионов таких «экзистенциальных нитей», протянутых из прошлого в будущее. Иначе говоря, в экзистенциальном смысле, человек сам может регулировать состояние своей личности, не просто самоощущая себя старым или молодым, но конструируя это состояние в себе. Иногда неблагоприятные обстоятельства способствуют духовным взлётам, а комфорт и роскошь, напротив, оборачиваются духовной стагнацией и смертью.

Любопытно, что если мы рассматриваем человеческое общество как некий развивающийся организм, то мы тоже можем использовать понятия молодости и старости, но здесь они приобретают иное значение. Человек, двигаясь во времени вперёд, стареет. Молодость остаётся позади, а впереди ожидает старость. А в обществе как организме, наоборот, старость или древность остаётся позади, а современники живут во всё более молодом обществе. Здесь реализуется динамическое представление о развитии культуры. Поэтому прошлое, рассматривается как пройденный этап, а доминирует настоящее, в котором живут современники. Древние греки не знали, что они «древние» и считали своё общество молодым и современным. Общество движется от реального прошлого к гипотетическому будущему. Время индивида всегда имеет завершение, тогда как общество развивается непрерывно и лишь наполняет статус современности новым содержанием. Овидий писал так писал об этом:

*Время само утекает всегда в постоянном движеньи,  
Уподобляясь реке; ни реке, ни летучему часу  
Остановиться нельзя. Как волна на волю набегает,  
Гонит волну пред собой, нагоняема сзади волною, –  
Так же бегут и часы, вослед возникают друг другу,  
Новые вечно, затем что бывшее раньше пропало,  
Сущего не было, – все обновляются вечно мгновенья<sup>14</sup>.*

Время общества – это смена состояний и постоянные метаморфозы. Оно движется поступательно, «линейно, прямо и только вперёд, от изначального хаоса, через бесконечные превращения, приближаясь к нашим дням – дням торжества Рима, римской цивилизации и римского полубога-императора»<sup>15</sup>. Любопытно, что такое линейно-целевое восприятие времени характерно именно для имперских государств, рассматривающих себя как вершину мирового общественного развития.

В настоящее время происходит **трансформация культуры**, которая деформирует выделенные оппозиции как факторы устойчивости культуры<sup>16</sup>. Трансформация означает не просто изменение через эволюционную смену отдельных элементов системы, а изменение самой сущности системы, то есть её переход в иное качество. Трансформация оказывает влияние на дихотомии, которые мы выделили выше, и которые обеспечивали устойчивость культуры.

**Деформируется дихотомия «прикровенность-откровенность».** То, что раньше считалось необходимым скрывать, переходит в свою противоположность, становясь открытым и доступным. В обществе происходит сексуальная революция, которая выводит традиционно скрытые взаимоотношения между людьми за рамки индивидуальной интимности. В рамках расширения сферы получения удовольствий огромное место занимает «эротизация культуры» как проявление высшей свободы выбора индивидуального удовольствия.

**Деформируется соотношение «верхней высокой и низкой культуры».** Происходит резкое увеличение образований, претендующих на статус культурных. Старая система ценностей подвергается мощнейшему давлению и разрушению, а временные рамки адаптации не позволяют возникающим новым ценностям адаптироваться к традиционной смысловой системе. Низовая культура становится массовой не только по количеству вовлеченных в неё субъектов, но и по упрощенному качеству потребляемого продукта. В результате, доминирующим фактором оказывается, не смысл или качество продукта творчества, а система его распространения (тиражирования).

В этих условиях возникает **феномен «поп-культуры»** как доминирование низовой культуры, ставшей массовой по характеру своего производства и потребления, продукты которой широко распространяются, благодаря современным средствам коммуникации. Поп-культура – это самовыражение массовой культуры и типичный продукт глобального информационного пространства. В каком-то смысле происходит погружение общества в современный средневековый карнавал, который вошел в нашу жизнь, в условиях иной информационной среды.

**Деформируется дихотомия «свой – чужой»**, которая фиксирует противоречие, возникающее при столкновении двух культур в диалоге. Вместо «диалога» различающихся культур, что связано со сложными процессами понимания и адаптации их друг к другу, предлагается рассматривать мир как глобальную целостность с единой системой ценностей, моральных и правовых норм.

Подвергается **деформации и дилемма «молодость – старость»**, одним из моментов которой выступает нарастающая оппозиция «отцов и детей», которая также всегда сопутствовала развитию общества, но которая принимает более агрессивный характер. Нарастает не просто возрастное противопоставление людей, находящихся в разном возрасте, а столкновение различающихся

систем ценностей. Г.С. Кнабе обратил внимание, что после Второй мировой войны молодёжь становится выделенной самостоятельной единицей социума. Это не просто обычное противостояние «отцов и детей», присущее культуре на всех этапах её развития, имеющее культурные оттенки, связанные с теми или иными традициями, а реализация послевоенного демографического взрыва, когда в результате последствий войны, особенно в Европе возрастная структура общества стала слишком неравномерной и «необычно большая часть общества оказалась состоящей из подростков и молодежи тринадцати-девятнадцати лет. Множество обстоятельств способствовало превращению их в самостоятельную общественную, духовную и даже материальную силу»<sup>17</sup>. Это происходит на фоне революции в средствах массовой коммуникации, бурного развития научно-технического прогресса в целом, что во много крат увеличило масштаб и предопределило особенности молодежных движений. Причем распространение этих новых ценностей благодаря техническим средствам репродуцирования стало практически мгновенным и не знало никаких пространственных барьеров.

Одновременно происходит расслоение молодежи, часть которой реализует себя в рамках принятого в обществе **истеблишмента**. Его основными признаками выступают «жесткая государственность, послушная вписанность граждан в существующий порядок, «правильный», определяемый школьными программами образ национальной истории и культурной традиции, официальный патриотизм и регламентируемая государством идеология, респектабельность как критерий человеческой ценности, этика преуспевания и бодрой деловой энергии, умение жить, “как все, так и я” и “все нормально»<sup>18</sup>. На поведенческом уровне это реализуется в «нормальном» функционировании субъекта как части системы, что обеспечивает его собственное спокойное существование и развитие всей системы без потрясений и скачков. В таком образом сориентированной молодежной среде господствуют сциентистски-технократические установки. Именно из этой среды формируется слой управленцев-технократов во всех развитых странах мира. В нашей стране в советский период это было чётко выражено в термине «функционар», отразившем суть советского истеблишмента. Функционировать означало для большинства субъектов таким образом строить свое поведение в обществе, дабы быть воспринятым как личность, которая, забыв о личных и индивидуальных, семейных и др. интересах, подчиняет всю свою жизнь служению государству и ради достижения целей построения будущего общества может почти безгранично использовать жизнь других людей, в качестве материала для построения указанного будущего общества. Любопытно, что данный истеблишмент требовал определенной унификации во всём, даже в одежде и повседневном поведении (впрочем, это характерно и для других стран), и мы еще помним, как могли безошибочно отличить функционера от партии и комсомола по их внешнему виду. Культурная среда детерминирует всё: от мыслей в голове до особенностей поведения.

Одновременно в обществе возникает совершенно иная ценностная установка, которая стоит в **оппозиции к истеблишменту**, базирующаяся на отрицании принятых норм и стандартов поведения. Каждому отдельному признаку истеблишмента ставится в оппозицию образ, его разрушающий. Так, принятой в обществе благопристойности, противопоставляется особо вызывающая манера поведения, опрятности в одежде – заведомо конструируемая неопрятность, класси-

ческому внешне стабильному институту семьи и брака – свобода любви, граничащая с половой распушенностью и т.д. Такая культурная оппозиция в среде молодежи приводит к возникновению достаточно оформленных массовых движений, вплоть до крайне революционных и экстремистских.

В настоящее время важнейшим условием усиления противостояния выступает действительное преимущество молодого поколения, связанное с технологической революцией в средствах информации, а точнее – в возможности её получения и распространения. Старость ранее ассоциировалась с мудростью, под которой часто понимали просто обладание большей информацией. Сегодня эта компонента деформируется. Молодые могут иметь информацию (это не всегда значит в ней разбираться) гораздо большую, чем пожилые. И наиболее продвинутые могут быть или выглядеть гораздо умнее пожилых «подростков».

Распространение новых ценностей, благодаря техническим средствам репродукции стало практически мгновенным и безграничным, в том числе и ценностей молодёжной среды, что раньше могло блокироваться, так как молодёжь не имела доступа ко многим системам создания и распространения информации, в которых доминировало взрослое поколение. В рамках глобального коммуникационного пространства, с одной стороны, стало возможным столкновение ценностей разных порядков, а, с другой, они получили возможность «мирного сосуществования» в разных ареалах коммуникативной системы, прежде всего интернета. В связи с последним можно также говорить об адаптации и не столько противопоставлении молодых и пожилых, сколько об их разведении «по разным углам», если использовать терминологию боксерского поединка. Правда, это, в свою очередь, может приводить к безразличию и отчуждению не только молодых людей от пожилых, но и стратификации на более коротких возрастных уровнях. Мы как преподаватели сталкиваемся с феноменом, когда в некоторых позициях студенты старших курсов не понимают студентов первого курса. И это тоже тенденция, которая может нарастать. Модифицируется представление о молодости и старости на уровне восприятия. Молодость сама как бы «стареет», граница подросткового сознания распространяется всё шире, тем самым передвигая и границы соотношения молодого и старого.

Следует отметить, что упреки в адрес молодежи со стороны старших банальны и известны со времен античности. Порою кажется, что взрослые люди забывают, что они тоже были когда-то молодыми. Столь же банальна и обратная реакция молодежи, чаще всего представляющая собой обвинения старшего поколения в конформизме. Степень напряженности такого противоречия зависит от многих обстоятельств и подвержена изменению, поэтому необходим внимательный анализ форм проявления указанной оппозиции, который позволяет делать выводы о ситуации, сложившейся в обществе. Нарастание напряжения может отражать ситуацию нестабильности и необходимости изменений. Относительная гармония может свидетельствовать о наступлении своеобразного «застоя» общественного развития. Бывают периоды быстрой консолидации поколений (своего рода откладывания противоречий на потом) в случае общей опасности, которая угрожает обществу в целом.

Разжигание противоречий между взрослым поколением и молодежью часто является средством манипуляции, направленной на их обострение для достижения, причем не всегда легитимным образом, тех или иных политических

целей. Такое использование энергии молодежи может идти в самых разных направлениях: помогать реализовывать цели как самого правого радикализма, так и наиболее левых революционных движений. В основе таких манипуляций очень часто лежит противопоставление молодежи как движущей силы, либо направляющей общество в будущее, либо просто раскачивающей стабильность общества, – старшему поколению.

В этой ситуации пожилому человеку как более мудрому, имеющему жизненный опыт, нельзя отстраняться от проблем общества, отворачиваясь тем самым и от проблем, которые в большей степени волнуют молодежь или, в силу общественного статуса, претендуя на прямую регуляцию через запреты и ограничения. Важно найти общее смысловое пространство, позволяющее вести диалог, который всегда основан на понимании Другого – другого человека, другой культуры, другого возраста. Важно понять и проанализировать настроения молодежной среды и действовать не столько запретными и репрессивными мерами, сколько опережающими, формируя условия для возможности обсуждения альтернативных позиций, их анализа и критики. Люди, независимо от их возраста, должны осознавать свою востребованность в обществе, где они могут осуществлять реальные дела, участвовать в реальной политике и т.д.

Важной частью такого диалога должно стать проявление уважения к гражданам своей страны, в том числе и находящимся в молодом возрасте, ибо они во многом будут определять будущее. Более того, учитывая большую ранимость молодого человека, здесь необходимо быть и более осторожным, участвуя в формировании их убеждений не путем навязывания идеологических стереотипов, а в результате совместного конструирования целей и задач. В противном случае битву за молодежь выиграют идеологические манипуляторы самого разного толка.

---

<sup>1</sup> По мотивам доклада: Всероссийская конференция «Общество для всех возрастов: Старикам ТУТ место», 5 октября 2017 года // МИА «Россия сегодня».

<sup>2</sup> *Кнабе Г.С.* Двудеинство культуры // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993. С. 28.

<sup>3</sup> *Фрейдберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 21.

<sup>4</sup> *Гусейнов Гасан.* Пост-правда: главное слово 2016 года // Язык мой – Wrack мой. Хроника от Ромула до ленинопада. К.: Laugus, 2017. С. 337.

<sup>5</sup> *Гусейнов Гасан.* Пост-правда: главное слово 2016 года // Язык мой – Wrack мой. Хроника от Ромула до ленинопада. К.: Laugus, 2017. С. 337.

<sup>6</sup> Они детально анализировались в работах Г.С. Кнабе, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана и др.

<sup>7</sup> *Goethe J.W. v.* Das Alter // Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd.1. Aufbau Verlag Berlin und Weimar. 1974. S. 377.

<sup>8</sup> Подстрочный перевод Д. Мироновой.

<sup>9</sup> [www.stihi.ru/2015/05/19/5260](http://www.stihi.ru/2015/05/19/5260).

<sup>10</sup> [www.stihi.ru/2012/04/16/7833](http://www.stihi.ru/2012/04/16/7833).

<sup>11</sup> *Мировов В.В.* Философия и слово // Философские перекрестки взаимодействия цивилизаций: культура и ценности. Сборник материалов международной конференции. М., 2016. С. 74–87.

<sup>12</sup> *Науменко Анатолий.* Перевод как дидактика и как наука, или перевод лингвистический и концептуальный // Наукові записки. Серія: філологічні науки. 2009. Вип. 81(4). С. 102–109.

<sup>13</sup> *Мауринь А.М.* Концепция органического времени Г. Бакмана и опыт её применения // Конструкции времени в естествознании: на пути к пониманию феномена времени. Часть 1. Междисциплинарное исследование // Сборник научных трудов / Под ред. Б.В. Гнеденко. М., 1996. С. 94.

<sup>14</sup> *Кнабе Г.С.* Историческое время Рима // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993. С. 295.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> См. анализ данных трансформационных процессов в статье: *Миронов В.В.* Коммуникативное пространство как фактор трансформации современной культуры и философии // Вопросы философии. 2006. № 2. С. 27–43.

<sup>17</sup> *Кнабе Г.С.* Диалектика повседневности // Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993. С. 39.

<sup>18</sup> Там же. С. 39.

В.В. Вертоградова

## Ступа в архитектуре древней и средневековой Индии: номинация и трансформация смыслов

Изучение архитектурных объектов, древних и средневековых, и закономерностей, по которым они созданы, обычно проводится в рамках специфики их языка, то есть изучения синтактики и семантики.

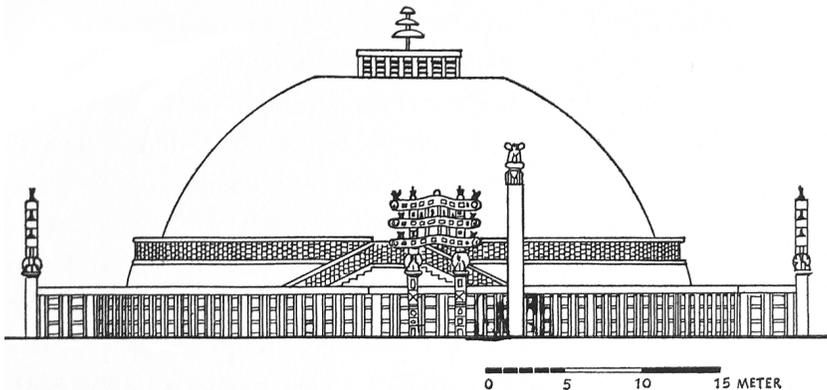
Во многих случаях возникают трудности, связанные с неразличением денотации и коннотации при интерпретации исходных форм, неразличением глубинной семантики и символики, а также неразличением инвариантов и вариантов архитектурной формы, что затемняет истолкование объектов, и тем самым понимание основных кодов архитектуры.

В этом исследовании мы исходим из того, что архитектурные объекты возникают и продолжают жить в рамках определенной пространственной и, шире, культурной парадигмы. Но чем маркируются её границы и как происходит смена парадигм, достаточной ясности пока нет. При этом важным моментом остается вопрос, как происходит новация.

Настоящий очерк посвящен этим проблемам.

Если обратиться к ранней буддийской ступе в виде многих дошедших до нас монументов (ил. 1) и упоминаний в текстах, то первое, что надо заметить, это отсутствие каких-либо специальных текстов о ступе. Единственное указание, которое считается исходящим из уст самого Будды и дошедшее до нас на языке пали («Махапариниббана-сутта»), – это ответ на вопрос Ананды, как обращаться с телом татхагаты: «Есть, Ананда, мудрые кшатрии, брахманы и вайшьи, преданные татхагате. Они окажут почет телу татхагаты» (DN 5.10).

Илл. 1. Ступа в Санчи. I в. до н.э. Реконструкция





Илл. 2. Ритуал *котухала*. Медальон с ограды ступы в Амаравати. II в. н.э.

Далее Будда разъясняет, что с телом татхагаты надо поступать так же, как с телом царя-чакравартина: после предания огню на перекрестке четырех главных дорог сооружают ступу царя-чакравартина.

Рассказ о почитании останков Будды также указывает на военный кшатрийский культ и на ритуал коллективных народных празднеств *котухала*: «Останки Будды поместили за решетку копий, окружили оградой луков и семь дней почитали танцами, песнями, венками и благовониями» (DN 5.9) (ил. 2).

Из этого следует, что почитание ступы в период раннего буддизма было ритуалом для мирян (ил. 3). Монахи в нем не участвовали. Об этом в «Махапариниббана-сутте» говорится словами Будды: «Не надо тревожиться о почитании тела татхагаты. Трудитесь ради высшего блага» (DN 5.8). Эту позицию о почитании ступы мирянами обосновал Густав Рот в своем исследовании, посвященном символике ступ [Roth, 1980].

Иного мнения придерживается французский исследователь Грегори Шопен [Schopen, 1989]. Исходя из позднего буддийского текста «Mahā-Parakramabahu Katikavata», который дошел в надписи XII в. из Гал-вихары (Шри Ланка) и где содержится упоминание обязанностей монахов по отношению к ступе и по отношению к дереву бодхи (синг. *dahagab mambo angana-vatu-du*), которые отсутствуют в палийской вине, Шопен пытается восстанавливать палийский текст винаи как содержащий указания об обязанностях монахов в отношении ступы и якобы позднее утративший их.



Илл. 3. Почитание ступы мирянином. Бхархут. II в. до н.э.

В подтверждение этому Шопеном приводятся свидетельства «Висуддхи-магги» Буддхагхоши (V в.), а также виной некоторых буддийских школ об обязанности монахов.

Но именно текстовая деятельность этих школ (создание виная) и практическая – строительство ступ фиксировали тот процесс, который получил явное воплощение только в IV–V вв. н.э., когда формировались винаи этих школ (так виная махишасаков была создана в III–IV вв. н.э., переведена на китайский язык Буддхадживой в 424 г.) По представлениям махишасаков, ступа не входит в монастырский комплекс (сангху).

Особенно наглядно это видно по школе бахушрутиев, ответвления махасангхиков. Бахушрутии были близки локоттаравадинам и признавали надмирную природу Будды. Они не считали, что будды существуют внутри сангхи и утверждали, что дары сангхе и дары Будде (то есть ступе) имеют заслугу.

Эта установка нашла отклик и в структуре монастырского комплекса бахушрутиев, который был обнаружен во время раскопок в Нагарджунаконде и относится ко времени Эхавалы Чангамулы (конец III в. н.э.). В этом комплексе за пределами *вихары* находились две *чайтьи* со ступами.

Между тем, в поздний период жизни сангхи Нагарджунаконды (IV в. н.э.) новая квадратная *чайтья* со ступой строится внутри жилой части монастыря [Sarkar 1980].

Такую же картину мы наблюдаем в буддийских комплексах Бактрии близ древнего Термеза, где обосновалась школа махасангхиков [Альбаум, 1974; Ставиский, 1996; Вертоградова, 1995].

Возвращаясь к рекомендациям Будды о почитании тела татхагаты («Махапариниббана-сутта»), можно заключить, что эта рекомендация, относящаяся к ранней ступе, соответствовала установлению, согласно которому пространство ступы не входит в пространство буддийской общины. Согласно винае махасангхиков, «земля Будды и земля сангхи не пересекаются» [Rosen, 1980].

Таким образом, примерно с III в. до н.э. по III–IV вв. н.э. в большинстве буддийских школ ступа оставалась ступой тела (*шарира-ступа*), то есть ступой, содержащей реликвию для почитания буддистами-мирянами.

Как известно, такое почитание осуществлялось путем выноса реликвии (реликвария с останками) и водружения её на специальный постамент, вокруг которого происходил ритуал типа *пуджи* (илл. 2), проводившийся мирянами (при больших ступах – с участием царя и его окружения). Для малых ступ, находившихся в святилищах *чайтьях*, ритуал мирян состоял в обходе и принесении цветочных гирлянд, изделий из теста и благовонной воды – предметов, которые не входили в разряд того, чему было дозволено находиться в употреблении монахов (илл. 4).

Из огромного количества сохранившихся в виде рельефов изображений сцен такого ритуала ни одна из них не фиксирует участия в почитании ступы монахов [Franz, 1965; Soomaraswamy, 1927].

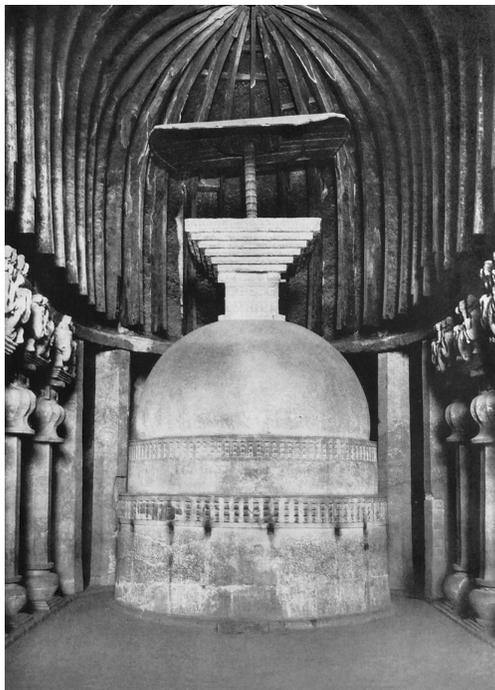
В ранние периоды функционирования буддизма ступа сама структурирует пространство и моделирует поведение человека (интенция формы). Ступа – монумент смерти, поэтому она связана с землей как оппозицией небу, то есть круглым, обведенным оградой пространством.

Связь с вертикалью отсутствует или минимальна. В самых ранних ступах ось не фиксирована. Конструкция представляет полусферу над реликвией, украшенную зонтиками и флажками (илл. 3). В тех ранних сооружениях, где появляется ось *яшти*, она не пронизывает ступу целиком, а начинается лишь от реликвии, расположенной в центре купола, и выходит на поверхность через верхнюю точку полусферы.

С расширением практики строительства ступ, которая осуществлялась состоятельными мирянами и даже царями, для почитателей стал иметь значение ритуал вотивных дарений (пали *deyyadhamme*) элементов ступы (дарение зонтика, дарение оси) при её строительстве для накопления святых заслуг. В начале н. э. приписывание заслуги стало сопровождаться письменной фиксацией.



Илл. 4. Подношение ступе. Бхархут.  
II в. до н.э.



Илл. 5. Ступа в *чайтве*. Карли. I в. до н.э.

Подобное включение ступы в культурное, в том числе текстовое, пространство (записи о сакральных дарениях) потребовало включения её составляющих в словарь. Первым шагом к этому была номинация частей монумента. (Пока без включения в классификацию).

Из ряда упоминаний частей ступы при фиксации вотивных дарений мы знаем перечень элементов ранней ступы, несмотря на отсутствие специальных текстов о ступе. Из этих наименований и самих памятников можно представить следующий ряд (первичный код): полусфера *кумбха* («сосуд»), ось яшти и зонтик *чхаттра*, дополнительный элемент *дрона* («корыто») (илл. 5).

Как можно видеть из этого перечня ранняя ступа представляла собой статичный монумент, представляющий хранилище реликвии в земле. Слабо выраженная вертикаль (ось с зонтом) призвана дать ступе защиту. Присутствие оси, которая природы дерева, со временем вызвало необходимость дублирования нижней (первоначально деревянной) ограды ступы *ведика* в образе второй ограды, какая бывает у священного дерева.

Дальнейшее движение конструкции ступы в этой парадигме мышления состояло лишь в амплификации некоторых элементов: разрастании вторичной ограды по типу городских защитных стен в виде пирамидок (Санчи) (илл. 6), оси – по образу дерева: увеличении числа *чхатттради* и усиления их охранных свойств (Амаравати) (илл. 7). Но монумент оставался *шарипа-ступой* и продолжал почитаться мирянами.

В начале н.э., прежде всего в среде махасангхиков, изменяется отношение к ступе. Отчасти это было связано с большим ажиотажем, который вызывали ступы у мирян (особенно пышные царские ритуалы) и к которому не были причастны монахи. У монастыря появляется стремление «завладеть» ступой.

Так Sarvastivada-vinaya-vibhāṣa, продолжая установки махасангхиков, утверждает, что ступа не может быть воздвигнута на земле сангхи четырех сторон света, однако добавляет: «за исключением того, когда есть одобрение всех членов сангхи» [Roth 1980].

Эта установка открывала зеленую улицу для обращения монахов к ступе, а затем и для включения ступы в монастырь (*вихару*), то, что мы реально наблюдаем около IV в. в Нагарджунаконде (у бахушрутиев) и на Фаяз-тепе (у махасангхиков). Но такое включение потребовало ежедневных монашеских ритуалов, связанных со ступой.

Ритуал *прадакшина* (ритуальный обход ступы), который раньше осуществлялся мирянами совместно с приношениями цветочных гирлянд, благовоний и пр., обращается в медитацию (при обходе ступы) на разные её части, фиксированные в номинациях при строительстве и ритуалах сакрального дарения. Но теперь в монашеском ритуале элементам ступы начинают придаваться значения, соотносящие их с элементами буддийского учения: «четыре благородные истины» (*cattari ariya-saccāni*), «благой восьмеричный путь» (*aṭṭhaṅga-ariya-magga*) и др. [Roth, 1980].

Так в новой парадигме представление архитектурных объектов стало относиться не с самим Учителем, а с буддийским учением (дхармой). Как известно, буддийское учение в Индии с самого начала передавалось устно и фиксировалось в числовых формулах матриках (санскр. *mātrkā*, пали *māṭikā*). Тем самым ступа из ступы тела (*шарира*) Будды превращается в ступу тела учения (*дхарма-кайя*). Здесь проявляется принципиальная разница между терминами *śaṅga* «неживое тело» и *kāya* «живое тело» как некий цельный объект для всевозможных умственных операций и классификаций».



Илл. 6. Рельеф с изображением ступы: разрастание ограда по типу городских стен. Санчи. I в. до н.э.



Илл. 7. Рельеф с изображением ступы: разрастание зонтика по типу дерева. Амаравати. II в. н.э.

Таким образом, с изменением парадигмы изменяется взгляд на архитектурные объекты. Ступа из «записи» в виде номинации в процессе изготовления переходит в систему интерпретации в виде символической модели. Для этой системы характерно отсутствие жесткой, а иногда даже какой-либо связи между функцией и формой (такая связь, как мы пытались показать, ясно просматривалась в ранних ступах). С этого момента в сфере вербального текста начинается разработка учения о ступе и составление особого вида текстов *ступа-лакшана* «основные характеристики ступы».

## Литература

- Альбаум 1974 – *Альбаум Л. И.* Раскопки буддийского комплекса Фаяз-тепе (по материалам 1968–1972 гг. // Древняя Бактрия. Л., 1974. С. 53–58.
- Вертоградова 1995 – *Вертоградова В. В.* Буддийская эпитафия из Кара-тепе в Старом Термезе. Проблемы дешифровки и интерпретации. М., 1995. С. 36–40.
- Ставиский 1996 – *Ставиский Б. Я.* Новые данные о Кара-тепе (некоторые итоги работ 1978–1989) // Буддийские комплексы Кара-тепе в Старом Термезе. М., 1996. С. 9–36.
- Coomaraswamy 1927 – *Coomaraswamy A. K.* History of Indian and Indonesian Art . L., 1927. P. 41–82.
- Franz 1965 – *Franz H. G.* Buddhistische Kunst Indiens. Leipzig, 1965. S. 17–27.
- Rosen 1980 – *Rosen E. S.* Buddhist Architecture and Lay Patronage at Nagarjunakonda // The Stupa, its Religious, Historical, and Architectural Significance, ed. by A. L. Dellapicola and S. Z. Lallemand. Wiesbaden, 1980. P. 112–125.

- Roth 1980 – *Roth G.* Symbolism of the Buddhist Stupa according the Tibetan Version of the Caitya-vibhanga-vinayodbhava-sutra, the Sanskrit Treatise Stupa-laksana-karika-vivecana and a corresponding Passage in Kuladatta's Kriyasamgraha // The Stupa, its Religious, Historical, and Architectural Significance, ed. by A. L. Dellapicola and S. Z. Lallemand. Wiesbaden, 1980.
- Sarkar 1980 – *Sarkar H.* Studies in early Buddhist Architecture of India. Delhi, 1966, p. 79, pl. IX B.
- Schopen 1989 – *Schopen G.* The Stupa Cult and the Extant Pali Vinaya. Journal of the Pali Text Society, vol. XIII, Oxford, 1989.

## Метод феноменологической редукции и проблема субъекта в «Катхаваттху 1.1»

Проблему субъекта можно назвать ключевой для философии, и в каждом направлении философии она решается по-особому. Интересным образом ее обозначил Эдмунд Гуссерль, выразивший ее в исследовании и обсуждении понятия «трансцендентальное Я». С точки зрения Гуссерля, приблизиться к пониманию данного неопределимого до конца понятия можно с помощью особого метода феноменологической редукции – пути от феноменов как они нам даны к их первоисточнику в созерцании. Другими словами, говорить о том, что такое «субъект» – «das Selbst» («Самость», определяющая характеристика «трансцендентального Я»), не пройдя все ступени феноменологической редукции, по крайней мере, бессмысленно, а в худшем случае это может привести к неверному, искаженному пониманию. Поэтому в настоящей статье нам хотелось бы рассмотреть, что имеет в виду Гуссерль под понятием «трансцендентальное Я» и то, как он к этому понятию приходит, а затем сопоставить получившуюся совокупность смыслов с семантикой понятия «субъект» в раннем буддизме. Нужно отметить, что проблема субъекта была, пожалуй, самой дискуссионной у многочисленных школ раннего буддизма. Мы затронем только один ее аспект – *тудгалаваду* («учение о *тудгале*»), как она представлена в каноническом религиозно-философском диалоге «Катхаваттху» («Вопросы дискуссии»). Таким образом, для нас важно, исходя из самого текста, будь то текст «Абхидхарма-питаки» или «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» Гуссерля, выстроить внутреннюю логику движения текста в форме различных терминов.

По нашему мнению, данный подход к анализу общефилософской проблемы субъекта мог бы стать полезным и для историков европейской философии, и для историков индийской классической философии. Различные философские традиции способны дополнить и обогатить друг друга. Школы раннего буддизма часто предлагают не задействованные в европейской философии концептуальные схемы, подходят к общим проблемам со своих собственных позиций, показывают новые способы их решения.

Для Гуссерля проблема субъекта может быть названа окончательно не разрешимой, однако она является также и фундаментом для всех остальных философских концепций, которые он разрабатывает. О «трансцендентальном Я» он пишет немного, зачастую в отдельных фрагментах. В связи с этим, о данном понятии, как и о том, что такое субъект в раннем буддизме, можно говорить только исходя из контекстов его употребления.

Начинает Гуссерль с того, что рассматривает Я естественной установки. Естественная установка – это состояние, в котором человек находится до начала критического осмысления своего опыта, это мнение обычного человека о сущности Я. При таком подходе Я может отождествляться с каким-нибудь внешним проявлением или функцией, либо с их совокупностью (Я как соци-

альная роль, например). Субъект становится самодостаточной сущностью, существующей (имеющей смысл) независимо от других составляющих организма сознания.

Чтобы пояснить это положение, Гуссерль в «Логических исследованиях» приводит известный пример об арифмометре и законах арифметики. Арифмометр выражает законы арифметики, но самих законов арифметики мы в арифмометре не найдем, даже если разобрать его на части. Арифмометр построен и действует по законам механики, однако самих чисел, равно как и операций над числами в нем нет. Исследуя психический «механизм» мышления, нельзя найти в нем сферу «чистой мысли», хотя психический «механизм» и выражает истины чистого мышления, говорит Гуссерль на языке раннего этапа своей философии.

Сущность вещи, вещь сама по себе, нетождественна составляющим вещи. При этом вещь понимается в широком смысле, как любой феномен. С аргументом «арифмометр» перекликается фрагмент о колеснице из раннебуддийского текста «Милинда-паньха» («Вопросы царя Милинды»). В беседе греческого царя Милинды и буддийского монаха Нагасены поднимается вопрос о том, что можно назвать «колесницей». Собеседники решают, что «колесница» это не кузов, не дышло и не колеса. Разобрав колесницу до мельчайших частей, мы не найдем того, что можно было бы назвать «колесница». «Колесницей» не будет являться и нагромождение в кучу отдельных ее частей. Только все части колесницы вместе, точнее, их правильно организованная совокупность, целое, будет являться «колесницей».

В естественной установке вещи полагаются существующими вне сознания и эта предпосылка должна быть устранена. Естественная установка не дает увидеть вещь саму по себе и поэтому Гуссерль призывает двигаться «назад к вещам». Такое движение предполагает путь от производных и вторичных смыслов к смыслам изначальным, пред-данным. И начало этого пути – «неочищенный» феномен естественной установки, в этом заключается требование беспредпосылочности в феноменологии. Субъект и объект в результате преодоления естественной установки становятся двумя способами представления явлений, феноменов [Фалев, 2014, с. 137].

Для естественной установки Я «беспредстанно наличен как звено мира (мир вещей, ценностей, благ, практический мир)» [Гуссерль, 2009, с. 90]. С другой стороны, на данной ступени редукции субъект наличен как тождественный какому-либо из элементов психосоматической организации индивида: «беспредстанно Я обретаем для самого себя – как тот, кто воспринимает, представляет, мыслит, чувствует, вожделеет и т. д.» [там же]. Преодолевая естественную установку, мы преодолеваем тождество Я со всеми его составляющими, находящимися вне сознания: «человек как естественное существо и как лицо в союзе лиц, в «обществе», выключен, равным образом выключено и всякое животное существо» [Гуссерль, 2009, с. 176].

На этапе зрелой феноменологии, в «Идеях», проблема субъекта воплощается у Гуссерля в виде обсуждения трех ступеней феноменологической редукции [Гуссерль, 2009]. Первой ступенью феноменологической редукции является *epoché* – воздержание от приписывания бытия внешним объектам, выведение их бытия за скобки. Весь опыт предстает перед нами как содержание сознания, все предметы опыта рассматриваются как смыслы для субъекта – «между реаль-

ностью и сознанием поистине зияет пропасть смысла». Происходит «поворот взгляда внутрь», в содержании сознания ничего не меняется, но меняется наше отношение к этому содержанию.

Применительно к проблеме субъекта это означает, насколько я могу предположить, отказ от споров о том, существует ли субъект или же он не существует. Феноменолога интересует сам способ данности Я в его проявлениях, он последовательно рассматривает все слои, в которых Я обнаруживается. Сознание, таким образом, может рассматриваться исключительно из самого сознания, поскольку все реальное «скрепляется» в сознании, именно в сознании стянуты все смыслы.

В палийском каноне встречаются тексты, в которых Будда перечисляет вопросы *авьякта* («непроговариваемые», «невыразимые») – вопросы, на которые не может быть дан однозначный и отвергающий прочие альтернативы ответ. К таким вопросам относится вопрос «существует ли и не существует, существует ли и одновременно не существует, не существует ли и одновременно не существует Татхагата после смерти» и другие вопросы. К вопросам *авьякта* относится и вопрос о «das Selbst». «Катхаваттху», о котором мы будем говорить далее, открывается не вопросом о том, существует ли *пудгала*, хотя так это место часто переводят, а вопросом о том, в каком качестве существует и познается *пудгала* (*puggalo upalabbhati saccikaṭṭha paramatthenāti* – «познается [ли] *пудгала* как истинный и высший?» [Кvu 1.1.1.1]). Интересно отметить, что в «Бернауэрских манускриптах» Гуссерль пишет: «Редуцированное Я (как результат смысловой редукции) одновременно существует и не существует, не является объектом и находится вне времени, однако при этом конструирует временной поток, являясь своеобразным эманулирующим Я-центром» [*Husserl E. Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein* (1917/18). Dordrecht; Boston; London: Kluwer, 2001 (Hua XXXIII), с. 277 – по [Крюков, 2016]]. В близком к этому смысле школы раннего буддизма говорят об *анатмане* – несуществовании личного Я.

Второй ступенью феноменологической редукции является эйдетическая редукция. Субъект на этой ступени рассматривается как априорные структуры чистого сознания. Феноменология, в свою очередь, становится универсальной наукой о всеобщих и необходимых принципах всякого опыта. Об этой ступени редукции Гуссерль говорит меньше, чем об остальных двух ступенях.

Третьей ступенью феноменологической редукции является трансцендентальная редукция. Трансцендентальная редукция заключает в скобки Я как эмпирического субъекта. Это означает, что мы концентрируемся на объективном, независимом от нас, на созерцаемом нами и открывающемся нам смысле, которым становится в сознании объект. Тем самым открывается поле «трансцендентального опыта», другими словами – рефлексии, в которой субъект имеет дело исключительно с фактами сознания. Трансцендентальная редукция дает возможность рассмотреть жизнь сознания в качестве целостной связи всех интенциональных актов – «универсального синтеза». Интенциональность, т. е. направленность сознания на объект, по Гуссерлю, является определяющей характеристикой сознания, сущностью трансцендентальной субъективности.

На этой ступени редукции субъект предстает перед нами как трансцендентальный субъект – общий смысловой центр всей жизни сознания, «Я-полюс» «Я-актов». Сознание здесь рассматривается как замкнутое в себе и самоделирующее.

Ключевое понятие здесь – интенциональность. Под интенциональностью Гуссерль понимает способность сознания быть всегда «сознанием о чем-то», он называет интенциональность всеобщей формой жизни сознания. Каждый интенциональный акт для него – это развертка сознания, которое активно полагает смысл-содержание своего предмета.

Интенциональный анализ открывает нам способ ментального конструирования предмета в сознании. Гуссерль использует для его описания термины ноэма, ноэза и горизонт. Ноэза – это реальный способ данности предмета в акте восприятия, нерасчлененность, где субъект и объект, материя и форма жизни еще не выделены рефлексией.

Под ноэмой Гуссерль имеет в виду идеальный предметный смысл, который скрепляет акты сознания, все способы мыслить данный объект. Ноэма связывает воедино все акты восприятия объекта в целостный образ. Нам данное понятие кажется близким понятию гештальт. Под гештальтом обычно понимают целостное образование сознания, несводимое к сумме своих частей и выступающее как единица анализа сознания и психики. Ноэма выступает как предмет прямой интеллектуальной интуиции, схватывается непосредственно, в одном акте сознания, подобно понятию простого числа (применительно к простым числам, к примеру, тройке, можно сказать, что, не считая предметы, мы видим, сколько их, видим их как целое, «тройственность»).

Таким образом, предмет дан в акте восприятия как ноэза, а возможным каждый отдельный акт восприятия становится благодаря предсуществованию в сознании образа этого предмета – ноэмы. Воспринимаемый предмет конструируется нами на этой основе, актуализируется заново как смысл для сознания. Совокупность же точек зрения, возможных актов представления предмета Эдмунд Гуссерль обозначает понятием горизонт. Предмет сознания в акте восприятия становится актуализированным горизонтом, при этом сохраняется потенциальный горизонт – совокупность всех возможных актов восприятия предмета (ноэмы) для одного сознания. Горизонт – это действительная сущность предмета.

Главной проблемой на ступени трансцендентальной редукции является проблема интересубъективности и отношения трансцендентального субъекта к «эмпирическому Я». Эту проблему Гуссерль до конца не решает. При этом рассматривать «трансцендентальное Я» возможно лишь как свое собственное «трансцендентальное Я». Феноменология, считает Гуссерль, не может быть названа застывшей системой догм и правил, это всегда метод («стиль философствования», по выражению Е.В. Фалева), предполагающий личный опыт происхождения феноменолога по ступеням редукции. В раннем буддизме отношение к метафизическим вопросам было аналогичным.

Феноменологию не интересуют трансцендентные сущности – «вещь», «пространственная форма», «движение», «цвет вещи», а также «человек», «человеческое ощущение», «душа», «душевное переживание», «личность», «свойство характера», поскольку феноменология онтологией не является. Для феноменологии важны сами сущности, а не сознание сущностей, чистая имманентность самого сознания. Имманентными сущностями Гуссерль называет сущности, которые индивидуализируются исключительно в индивидуальных событиях потока сознания, в текущих отдельных переживаниях. Отношение субъекта и

составляющих психоментальный континуум событий мы обсудим дальше, во время рассмотрения одного из аргументов «Катхаваттху». Помимо этого, продуктивным, на наш взгляд, мог бы быть сопоставительный анализ механизма конструирования воспринимаемого предмета сознанием у Гуссерля и буддийской концепции *алая-виджняна* («сознание-сокровищница»).

Субъектом может быть назван, таким образом, каждый из «субъектов» трех стадий феноменологической редукции. Во-первых, эмпирический субъект естественной установки, имеющий внешнее по отношению к сознанию бытие, субъект до осуществления *эпохэ*. Иначе, это «субъект эмоциональной аффективности и воления», условный, размытый и неустойчивый центр психической жизни [Фалев, 2014, с. 157]. Во-вторых, на ступени эйдетической редукции, субъектом считается сама структура сознания. Далее, субъект как источник внимания, связующий интенциональные акты в единое целое и делающий их возможными, субъект трансцендентальной редукции.

Такой субъект словно бы создает предметы светом-вниманием, придает им смысл в сознании, и следовательно, делает предметы существующими. Способ характеристики «самости» через образы, уводящий от упрощающей, стирающей объем и многогранности данного понятия, рассудочной схематизации считается адекватным сложности понятия «субъект» и в текстах раннего буддизма. В «Катхаваттху», в частности, используется образ свечи и пламени для того, чтобы объяснить связь *пудгалы* и *скандх*. Этот образ близок образу сознания-светильника, который использует Гуссерль.

Тем не менее, феноменолога интересует не просто перечень всех проявляющихся «слоев» субъективности, но ее изначальный, очищенный от производных, смысл. Выявить источник всех смыслов, который полагает из себя все смыслы и тем самым обосновывает содержание сознания – главная задача феноменологии.

В отечественной истории философии феноменологию уже сравнивали с индийской философией и философией буддизма, а именно с положениями «Упанишад» и Веданты [Фалев, 2014], с практиками медитаций и с дзен-буддизмом [Крюков, 2013], [Крюков, 2016]. Нам данные соображения об аналогии между четырьмя состояниями сознания и соотносимыми с ними планами реальности и установками феноменологии, о возможности интенциональности без субъекта и пр. кажутся интересными, но заслуживающими дальнейшей детализации и разработки. В ноябре 2016 года в Институте Философии РАН проходила международная конференция «Буддизм и феноменология» [Буддизм и феноменология], в ходе которой обсуждались современные подходы к сопоставлению двух традиций. В свою очередь нам хотелось бы подробнее остановиться на некоторых смежных аспектах трактовки понятия «субъект» у Гуссерля и у пудгалавадинов.

Пудгалавада представляет собой влиятельное и малоисследованное направление раннего буддизма, сердцем которого было учение о субъекте – *пудгале*. Собственные тексты пудгалавады не сохранились, до нас дошли только их фрагментарные переводы на китайский язык, которые имеют невысокую историко-философскую значимость и ограниченную сферу применения. Согласно сведениям комментаторской традиции, у пудгалавадинов был собственный канон, включавший в себя и «Абхидхамму» – совокупность религиозно-философских

текстов. Наличие «Абхидхаммы» сразу же дает понять, что школы пудгалавады строили свою систему на высоком теоретическом уровне, ведь «Абхидхамму» имели только 7 школ из двух-трех десятков школ раннего буддизма.

Влиятельность школ пудгалавады даже в сравнительно поздний этап развития раннего буддизма подтверждается не только косвенными данными. Китайский паломник (VII в. н.э.) Сюань-цзан в своих «Записках», в разделе об Индии, свидетельствует, что пудгалавадины по численности и количеству монастырей не уступают, а в некоторых регионах и превосходят тхеравадинов и махасангхиков – представителей двух центральных направлений (по Сюань-цзану). Надежные данные о широком распространении школ пудгалавады дает эпиграфика, однако эпиграфика также не характеризует первоначальный этап развития школ раннего буддизма [Фурцева, 1990].

К двум главным школам пудгалавады обычно относят школы самматия и ватсипутрия. Однако генеалогия школ раннего буддизма, хронология их появления и развития, отношения между школами и возможность заимствования интерпретаций основополагающих понятий одними школами у других остаются вопросами туманными. Источники, будучи построенными по своей собственной логике, во многом противоречат друг другу и не могут рассматриваться как свидетельства исторически точные.

Раннебуддийские школы (*никая* – «собрание», *ачарьявада* – «учительская традиция») находились в постоянной полемике друг с другом. Часто представители разных школ жили в одних монастырях. Существование Учения в виде живого дискурса школ, реактуализация смысла в разговоре двух знатоков – характерная особенность раннего буддизма.

Обсуждению спорных доктринальных вопросов целиком посвящен объемный текст из Абхидахамма-питаки палийского Канона – «Катхаваттху» («Предметы дискуссии»). Значимость данного текста в том, что в нем представителями самой традиции собраны и со всех возможных сторон проанализированы моменты Учения, предполагающие различные модели интерпретации. Такие вопросы являются «узловыми точками» развития раннебуддийского дискурса. Отдельные моменты дискурса воплощаются в беседе *катха*, несколько бесед *катха* объединяются в главы *вагга*, всего в тексте 22 главы. В «Катхаваттху» насчитывается около 250 вопросов-*катха*, которые или составляют ядро текста, или включены в текст в более позднее время. То, к какой школе принадлежит вопрос, в самом тексте не маркируется, это становится ясным исходя из комментария Буддхагхоши.

«Катхаваттху», в силу своего жанра и содержания, занимает особое положение среди семи текстов Абхидахамма-питаки. Каждый вопрос-*катха* имеет диалогическую форму, в нем участвуют проponent-тхеравадин (в комментарии его называют *сакхавадин* – «наш») и оппонент, принадлежащий к другой школе (*паравадин* – «другой»). Жанр «Катхаваттху», по нашему мнению, может быть отнесен к жанру религиозно-философского диалога.

На русский язык «Катхаваттху» не переведен. Исследователи, упоминающие этот текст, ограничиваются ссылкой на фрагмент 1.1.1.1–1.1.16. Существует английский перевод К.А.Ф. Рис-Дэвид и Ш.З. Аунга, выполненный в 1915 году [Points 1915], однако данный перевод устарел и нуждается в исправлении и дополнении в свете новых данных.

Мы будем обращаться к первому вопросу первой главы «Катхаваттху», целиком посвященному проблеме субъекта *пудгала*. В обсуждении участвуют тхеравадин («[следующий] учению старейших») и пудгалавадин («[следующий] учению о *пудгале*»). «Пудгала-катха» («Беседа» о самости-*пудгале*) открывает все собрание «Вопросов дискуссии» и это не случайно. Кроме того, она значительно превосходит по объему остальные вопросы – вопрос о *пудгале* занимает в критическом издании Арнольда Тэйлора (PTS 1894) 69 страниц, в то время как любой другой вопрос не превышает 10–15 страниц. Можно утверждать, что для «Катхаваттху» «Пудгала-катха» задает структуру всего текста, служит образцом, по которому выстраиваются все остальные вопросы. Именно первая глава создает «стереотипную рамку диалогов», благодаря наличию которой становится возможным инкорпорировать в текст тезисы школ, возникших в более поздний период [Norman, с. 104–105].

Пудгалавадин и тхеравадин в своей полемике используют усложненный и разветвленный логический метод опровержения. Важно, что в итоге беседы тхеравадин не опровергает окончательно пудгалавадина. По меньшей мере, их аргументы можно признать одинаково сильными и изящными, зачастую пудгалавадин ставит тхеравадина в тупик и вынуждает перейти к другим моделям ведения дискуссии. «Ты как следует опровергнут! Прими свое опровержение», – так не раз в ходе диспута восклицает и пудгалавадин, например, уже во фрагменте 1.1.2.

Основной моделью ведения дискуссии в «Катхаваттху 1.1» мы считаем концепцию «восьми опровержений» [Кви 1.1.1–1.1.16]. Подробно нами данная концепция в связи с некоторыми проблемами раннебуддийской логики, проблемой влияния формально-логической структуры и интертекстуальной позиции текста на его содержание была рассмотрена в отдельной статье [Ложкина 2017]. Модель «Восемь опровержений» включает следующие части:

- «первое опровержение» (*paṭhamo niggaho*), состоящее из пяти частей: «пятичастное прямое доказательство» (*anuloma-pañcakam*), «четырёхчастное доказательство от обратного» (*paṭikamma-catukam*), «четырёхчастное опровержение» (*niggaha-catukam*), «четырёхчастное доказательство через сравнение» (*niggamana-catukkam*);
- «второе опровержение» (*dutiyo niggaho*), состоящее из пяти частей: «пятичастный полемический дискурс» (*paccanika-pañcakam*), «четырёхчастное доказательство от обратного» (*paṭikamma-catukkam*), «четырёхчастное опровержение» (*niggaha-catukkam*), «четырёхчастное доказательство через сравнение» (*upanayana-catukkam*), «пятичастный вывод» (*niggamana-catukkam*);
- а также «третье опровержение» (*tatiyo niggaho*), «четвертое опровержение» (*catuṭṭho niggaho*), «пятое опровержение» (*pañcammo niggaho*), «шестое опровержение» (*chaṭṭho niggaho*), «седьмое опровержение» (*sattamo niggaho*), «восьмое опровержение» (*aṭṭhako niggaho*), – подчастей не имеющие.

Такая необычайно разветвленная модель используется для того, чтобы исчерпать все мыслимые позиции соотношения субъекта *пудгалы* и категорий «истинного» и «высшего» (1.1.1.1 *puggalo upalabbhati saccikaṭṭhaparamaṭṭhenāti* –

«Познается [ли] *пудгала* как истинное и высшее?») *Пудгала*, оказывается, не тождественен и не отличен от «истинного» и «высшего», при этом, что именно понимается под «истинным» и «высшим», в самом тексте не поясняется. Отдельные части «восьми опровержений» посвящены обсуждению проблемы соотношения понятия «субъект» и категории места, категории времени и проблемы интересубъективности. Точнее, эти проблемы обозначаются и затем кратко расматриваются по строго определенному алгоритму.

«Третье» и «шестое опровержение» вводят в беседу о *пудгале* категорию места (1.1.11.3 *sabbattha puggalo upalabbhati saccikaṭṭharamaṭṭhenāti* – «езде ли познается *пудгала* как истинное и высшее?»). «Четвертое» и «седьмое опровержение» – категорию времени (1.1.12.3 *sabbadā puggalo upalabbhati saccikaṭṭharamaṭṭhenāti* – «всегда ли познается *пудгала* как истинное и высшее?»). «Пятое» и «восьмое опровержение» – проблему интересубъективности (1.1.13.3 *sabbessu puggalo upalabbhati saccikaṭṭharamaṭṭhenāti* – «у всех ли познается *пудгала* как истинное и высшее?»).

В итоге «восьми опровержений» *пудгалавадин* и *тхеравадин* выясняют, что субъект не тождественен и не отличен от «истинного и высшего», о субъекте нельзя сказать, что он познается всегда как истинное и высшее и что он всегда не познается как истинное и высшее, что *пудгала* везде познается как истинное и высшее и что он везде не познается как истинное и высшее, что *пудгала* в каждом индивиду познается в качестве истинного и высшего и что *пудгала* в каждом индивиду не познается в качестве истинного и высшего. Таким образом, однозначно отношение *пудгалы* к категориям времени, места и «другого» не может быть определено без потери исходного смысла данного понятия.

Далее нам хотелось бы обзорно перечислить остальные блоки, на которые делится первый вопрос «Катхаваттху». Стоит отметить, что данные блоки маркируются соответствующими терминами в самом тексте.

Следующий за «восьмью опровержениями» большой раздел текста затрагивает соотношение *пудгалы* и элементов традиционных классификационных списков: *скандх*, *аятан*, *дхату* и *индрий*. Сущность и специфика функционирования классификационных списков-*матик* (*mātika* – «измеренное») требуют специального исследования. *Матики* считаются началом всей Абхидхармы, *матики* подобны семечку, в сжатой и неразвернутой форме вмещающему все огромное дерево, подробнее см. нашу статью [Ложкина 2018].

*Скандхи*, *аятаны*, *дхату* и *индрии* представляют собой способы описания психофизиологической организации индивида, составляющих частей восприятия и воспринимающего сознания. Каждое из этих понятий также должно быть рассмотрено подробно. В «Катхаваттху 1.1», как и в остальных основополагающих текстах канона, обобщающие термины: *скандха*, *аятана*, *дхату*, *индрия* не употребляются, взамен этого перечисляются все их составляющие. При этом сначала задается структура обсуждения по образцу «восьми опровержений» с использованием первого элемента классификации по *скандхам* – ментальной формы предмета-*рупы*. Затем этот фрагмент дословно повторяется для остальных элементов классификации с заменой только одного слова, например, *рупы* на ощущение-*ведану*.

Исследование соотношения *пудгалы* и элементов *матик* занимает фрагменты 1.1.17–1.1.145. Данный раздел беседы о *пудгале* делится на три подчасти.

Сначала *пудгала* и *рупа* сопоставляются «простым образом». Фрагмент 1.1.17–1.1.129 – «Сопоставление с прочими реальностями, трактованными простым образом» (*suddhika saṃsandanaṃ*). Вслед за опровержением-*ниггахой* в беседе используется теоретический прием ведения полемики под названием *самсандана*, это слово имеет такие значения: *saṃsandanaṃ*, f (от *saṃ-syand, saṃsandati*) – «соединение вместе», «выражение», «применение», «ссылка», «вывод» [Pali, с. 1202]. Мы предпочитаем переводить данное слово вслед за Рис-Дэвидс и Аунгом как «сопоставление».

У сопоставления-*самсанданы* есть три вида, первый из которых – «сопоставление простым образом» (*suddhika* – «связанный с очищением», «очищенный», «чистый», «простой», «ортодоксальный», «схематичный», «справедливый» [Pali, с. 1324]). В «сопоставлении простым образом» исследуется вопрос о том, являются ли *пудгала* и *рупа* отдельными сущностями (1.1.17.3 *aññamrūpaññoruggaloti* – «[ответь, можно ли утверждать, что] *пудгала* – это одно, а *рупа* – это другое?»). *Пудгала* и *рупа* не существуют отдельно друг от друга, не могут быть мыслимы таким образом. В данном фрагменте приводится первая из многочисленных отсылок к другим частям канона.

Затем *пудгала* и *рупа* сопоставляются «по аналогии» с отношением формы-*рупы* и ощущения-*веданы*. Фрагмент 1.1.130–1.1.137 – «Сопоставление по аналогии» (*opamasāṃsandanaṃ*). Это второй вид сопоставления-*самсанданы* (*opama* = *urama* «полное или частичное приближение к чему-то», «подобный», «тождественный» [Pali, с. 290]). *Упама* – это еще и один из распространенных поэтических приемов. 1.1.130.1 <...> *aññaṃ rūpaṃ aññaṃ vedanāṃ ti* – «*рупа* – это одно, а *ведана* – это другое?». Далее сопоставление проходит по схеме фрагмента 1.1.17–1.1.29 с некоторыми усложнениями.

Третий вид сопоставления – «четырёхчастное сопоставление» (*catukka-nayasāṃsandanaṃ* – «сопоставление с помощью четырехчастного [метода]). Это фрагмент 1.1.138–1.1.145. Название фрагмента имеет такие значения *catukka*: 1. 1) «четвертичный», «четырёхчастный», «состоящий из четырех частей»; 2) «место встречи четырех дорог», 3) «квадрат»; 2. «имеющий только одну четверть», «пустой», «малый», «тень» [Pali, с. 494–495]. Четыре части – это четыре способа мыслить соотношение *пудгалы* и *рупы*: «действительно ли *пудгала* – это *рупа*?» (1.1.138.3 *rūpaṃ puggaloti*), «*пудгала* [находится] в *рупе*», «*пудгала* находится вне *рупы*», «*рупа* находится в *пудгале*» (1.1.139.3 *rūpasmiṃ puggalo – pe – aññatrarūpā puggalo – pe – puggalasmim rūpani*).

Следующая часть «Пудгала-катхи» – «Дискуссия о *лакшанах*» (*lakkhaṇāyuttikathā*), фрагмент 1.1.146–1.1.147. *Лакшана* (пали *лаккхана*) – общекультурный термин, который однозначно переведен быть не может. Под *лакшаной* обычно понимают существенный признак предмета. Фиксированный перечень включает 32 *лакшаны* «великого человека» (*махапуруши*) или «поворачивающего колеса» (т.е. создателя нового Учения или же царя всей земли – *чакравартина*) и используется как в индуистской, так и в джайнской и буддийской традициях. «Англо-палийский словарь» Т.У. Рис-Дэвидса приводит следующие значения слова *лакшана*: *Lakkhaṇa*, p – 1) «знак», «характеристика», «отметка»; 2) «телесные приметы». *Нимитта* – более частные знаки [Pali, с. 1042–1043].

Вопрос о том, может ли *пудгала* иметь *лакшаны*, сводится к исследованию возможности отождествления *пудгалы* и элементов различных классификаций

психоментальных феноменов-*дхамм*, о которых среди школ раннего буддизма велись споры. Тхеравадин спрашивает пудгалавадина: «[Ответь,] имеет ли *пудгала* причину или же он не имеет причины, относится ли *пудгала* к обусловленному или к необусловленному, относится ли *пудгала* к вечному или к временному, имеет ли *пудгала* отличительные знаки или не имеет их?» (1.1.146.3 *puggalosapaccayo* – *pe* – *puggaloappaccayo*, *puggalosamkhatopuggaloasamkhatta*, *puggalosassato*, *puggaloassato*, *puggalosanimittopuggaloanimittoti*). Как и в предыдущих случаях *пудгала* оказывается не тождественным и не отличным от данных феноменов. Здесь нужно напомнить, что концепция причинности (*пратитья-самутпада*) является смыслообразующим центром всей философско-религиозной системы раннего буддизма, наряду с концепцией субъекта.

Далее в тексте идет отрывок, озаглавленный «Прояснение [смысла] дискурса» (*vacana-sodhanam*, 1.1.148–1.1.153). Под «дискурсом» здесь понимаются основные концепты «Пудгала-*катхи*»: «познаваемое», «реальное в высшей степени», «существующее». «Познаваемое» и «реальное в высшей степени» – две категории, использующиеся на протяжении всей беседы о *пудгале*, начиная с ее первой реплики.

В этом месте участники диалога стремятся определить отношение субъекта и «познаваемого» как отношение меньшего и большего логических терминов. Тхеравадин задает вопрос: «[Верно ли, что] *пудгала* познается; и то, что познается, является *пудгалой*?» (1.1.148.1 *Puggaloupalabbhati*, *upalabbhatipuggaloti*). Пудгалавадин отвечает, что часть познаваемого – это *пудгала*, а часть познаваемого *пудгалой* не является. Далее следует опровержение по известной нам логической схеме. Аналогично с остальными тезисами: «*пудгала* – это реальное в высшей степени; и реальное в высшей степени – это *пудгала*» (1.1.149.1 *Puggalosacikattho*, *saccikatthopuggaloti*), «*пудгала* – это существующее; и существующее – это *пудгала*» (1.1.150.1 *Puggalovijjamaṇo*, *vijjamaṇopuggaloti*), «*пудгала* существует; и то, что существует – это *пудгала*» (1.1.151.1 *Puggalosamvijjamaṇo*, *samvijjamaṇopuggaloti*), в этом и предыдущем вопросе используется одна и та же форма *pt. pr. act.* от глагола *vijjati* – «быть», «существовать», «быть обретаемым» [Pali, с. 1200], но в предложении 1.1.151.1 к глаголу добавляется усилительная приставка *saṃ* «полностью», «всецело», «совместно» (обращает на себя внимание скопление в этом месте текста глаголов с общим значением существования: *upalabbhati*, *vijjati*, *saṃ-vijjati*, далее *atthi*). Следующие два вопроса связаны между собой: «*пудгала* – это то, что есть; и то, что есть, – это *пудгала*» (1.1.152.1 *Puggaloatthi*, *atthipuggaloti*). Отдельно выделяется последний в данном отрывке вопрос: «[Скажи,] *пудгала* – это то, что есть, но разве все, что есть, это *пудгала*?» (1.1.153.1 *Puggaloatthi*, *atthinasabbo [sabbe] puggaloti*). Этим вопросом тхеравадин хочет привести пудгалавадина к логическому противоречию.

Следующий крупный фрагмент текста – «Исследование терминов» (*paññattānuyogo*, 1.1.154–1.1.157). Для обозначения слова «термин» в тексте используется выражение «имеющий смысл» (*paññattā*, f «имеющий смысл», «мудрость» [Pali, с. 722]). Как «термин» или «концепт» это слово переводит К.А.Ф. Рис-Дэвидс [Points, с. 23]. Нужно упомянуть, что в Индии знание классифицировалось по видам, и каждый из видов знания имел свои отличительные характеристики, мудрость-*праджня* (пали *pañña*) – один из таких специфических видов знания. В предыдущем фрагменте «прояснение [смысла] дискурса» слово

«дискурс» означает, скорее, «произнесенное»: *vacana*, f, 1) «речь», «говорение», «высказывание», «слово», «приглашение»; 2) грамматическая, синтаксическая или семантическая сторона речи – «способ говорения», «термин», «выражение» [Pali, с. 1076] (*vac* – один из многочисленных глаголов со значением «говорить», по своему употреблению он отличен от других глаголов, маркирующих разные уровни ведения дискурса: *kath*, *vad* и пр.). К.А.Ф. Рис-Дэвидс и Ш.З. Аунг переводят «говорение» так же, как слово *pradḥya* «термин» [Points, с. 22]. «Исследование» – также технический термин ведения дискуссии: *anuyogo* (*anu-yuj*) 1) «применение», «посвящение чему-то», «практика»; 2) «приглашение», «обращение», «вопрос» [Pali, с. 91].

В «Исследовании терминов» обсуждается, во-первых, отношение *пудгалы* к трем мирам буддийской космологии, а именно «миру форм» (*rūpa-dhātu*), «миру чувственного («желаний»)» (*kāma-dhātu*) и «миру не-форм» (*arūpa-dhātu*). Тхеравадин и пудгалавадин исследуют вопрос о том, принимает ли *пудгала* характеристики этих трех миров – становится ли он имеющим форму в мире форм (*rūpī*), желающим в мире чувственного (*kāmi*), не имеющим формы в мире не-форм (*arūpī*). В этой части текста начинается рассматриваться проблема перерождения *пудгалы*. Речь идет о фрагментах 1.1.154–1.1.155. Далее в 1.1.156–1.1.157 обсуждается отношение *пудгалы* к телу как действующему (*kāyo*), телу как терпевающему (*śarīra*) и к жизненной способности (*jīva*). Каждый из данных терминов представляет собой отдельную историко-философскую проблему, требует подробного комментария и интертекстуального пояснения с использованием других источников.

Следующая часть «Беседы о *пудгале*» – «Исследование производных терминов» (*upādāpaññattānuyogo*, 1.1.158–1.1.199). *Upādā* (гер. от *upādiyati*) «продолженное», «зависящее от другого», «вторичное», «производное» [Pali, с. 298]. Внутреннее деление этой части приводится в переводе К.А.Ф. Рис-Дэвидс и Ш.З. Аунга, оно таково: «Исследование относительно перерождения» (в сноске – *gaṭī-anuyogo*, 1.1.158–1.1.170), «Исследование в связи с производными терминами» (1.1.171–1.1.192), «Заключение» (1.1.193–1.1.195), «Пять причин» (1.1.196–1.1.199), в критическом издании названия этих частей опускаются.

Далее в «Беседе о *пудгале*» идет «Раздел о благом» (*kalyāṇavaggo paṭhamo*, 1.1.200–1.1.216). Понятие «благо» здесь является техническим термином раннебуддийской философии и включает в себя целый спектр значений: *kalyāna* 1) «красивое», «чарующее», «благоприятное», «полезное», «хорошее»; 2) «благо», «польза»; «добродетель», «заслуга», «добродетельный поступок»; «доброта»; «красота», «привлекательность», «совершенство» [Pali, с. 389–390]. В данном разделе речь идет об отношении *пудгалы* к действию (*kammam*), вызреванию и вкушению плода благих деяний (*kalyāṇa-pāpaka*), одной из ключевых тем раннебуддийской философии. Также затрагивается проблема счастья (*sukham*) и страдания-неудовлетворенности (*dukkham*).

Вслед за «Разделом о благом» идет «Исследование в связи с [вопросом о] сверхспособностях» (*Abbhīññānuyogo*, 1.1.217–1.1.218). В самом тексте употребляется более частотный синоним слова *abbhīññā* – *iddhi*.

Последний раздел «Беседы о *пудгале*» не маркирован в тексте критического издания. К.А.Ф. Рис-Дэвидс и Ш.З. Аунг в своем переводе дают ему название

«Обращение к суттам» (1.1.219–1.1.245). Здесь и тхеравадин, и пудгалавадин обращаются к Слову Будды, цитируя различные места из Канона. По количеству ссылок на другие тексты Палийского канона «Катхаваттху» является первым среди всех текстов.

Нами была кратко проанализирована структура дискуссии о субъекте в «Катхаваттху 1.1». «Восемь опровержений» (1.1.1–1.1.16), «Сопоставление с прочими реальностями, трактованными простым образом» (1.1.17–1.1.129), «Сопоставление по аналогии» (1.1.130–1.1.137), «Четырехчастное сопоставление» (1.1.138–145), «Дискуссия о *лакшанах*» (1.1.146–1.1.147), «Прояснение [смысла] дискурса» (1.1.148–1.1.153), «Исследование терминов» (1.1.154–1.1.157), «Исследование производных терминов» (1.1.158–1.1.199), «Раздел о благом» (1.1.200–1.1.216), «Исследование в связи с [вопросом о] сверхспособностях» (1.1.217–1.1.218), «Обращение к суттам» (1.1.219–1.1.245) представляют собой теоретические модели, основные способы определить и проговорить, что есть субъект согласно Учению-Дхамме.

Понятие «субъект» («самость-*пудгала*») может быть определено только на стыке с прочими философско-религиозными концепциями раннего буддизма. О нем можно только **говорить**, обсуждать, вести беседу-*катха*. Смысл этого важнейшего концепта находится **на грани** возможностей рационального дискурса, он динамичен и требует постоянной реактуализации. Нельзя дать его энциклопедического и исчерпывающего определения.

В первую очередь это и интересует пудгалавадина и тхеравадина – вопрос о том, в каком качестве *пудгала* существует и каким образом может быть познан (неразрывная связность существования и познания выражена в тексте в том, что употреблен один глагол, включающий оба значения). *Пудгала* не тождественен и не отличен от элементов классификационных схем *дхамм*. Он присутствует в каждом моменте мышления, восприятия, в каждом элементе психофизической организации индивида, однако к ним не сводим. *Пудгала* – это пламя свечи, вознижающее и существующее только при наличии топлива, однако являющееся иным, чем топливо.

Аналогично эта мысль выражена в «Идеях» Гуссерля: «В ходе трансцендентальной редукции мы нигде не повстречаемся с чистым «я» как переживанием среди переживаний и как с фрагментом переживания, который возникал бы и вновь исчезал вместе с самим переживанием. Представляется, что «я» постоянно и даже необходимо должно присутствовать здесь, и это постоянство, очевидно, не постоянство тупо застрявшего на месте переживания, «фикс-идеи». Напротив, «я» принадлежит любому переживанию, которое появляется и затем ульывает вместе с потоком, его «взор» проникает «сквозь» любое актуальное *cogito*, направляясь к предметному. Луч этого взгляда заново возникает с каждым новым *cogito* и исчезает вместе с ним» [Гуссерль, 2009, с. 174].

Мы полагаем, что такой способ работы с одним из основополагающих понятий раннебуддийского дискурса – понятием субъекта (the Self) – оказывается близок методу феноменологической редукции, феноменологической установке и, в целом, проблемному ядру феноменологии.

«По ту сторону феноменов» нет никакой сущности, полагает Гуссерль. Феномен – это сущность «как она сама себя являет», для ее правильного понимания достаточно очистить ее от всякого неосмысленного истолкования. Важна

внутренняя логика, целостность сущности, ее схватывание в интуитивном акте. С позиций раннего буддизма это выражено в установке *анатман*.

Все школы раннего буддизма согласны с тем, что не существует постоянного внутреннего единства, остающегося одним и тем же при всех изменениях и во всех состояниях «das Selbst». Тем не менее, без принятия дополнительных оговорок невозможно объяснить многие важные проблемы: «Кто действует и вкушает плод деяния?» «Кто идет по Пути?» «Кто перерождается?» и др. Раннебуддийская концепция субъекта не проговаривается до конца и для ее исследования необходимы качественно выполненные переводы текстов «Абхидхамма-питаки» и их историко-философская интерпретация.

На языке европейской философии идея о соотношении субъекта и его проявлений выражается так: «Любое переживание сопряжено с “чистым” Я – акт происходит из Я, Я актуально живо в акте. Акты – наблюдение, воспоминание, размышление, умозаключение, суждение, признание чего-то нравящимся или нет, радость, огорчение, желание, воление, действие. Если отвлечься от “способов сопряжения” или “способов соотношения” Я и актов, то чистое Я совершенно пусто – в нем нет никаких сущностных компонентов, нет никакого содержания, которое можно было бы эксплицировать, в себе и для себя оно не содержит никакого описанию – чистое Я, и ничто более» [Гуссерль, 2009, с. 251]

*Пудгала* – глубокая, трудная для понимания сущность. Это составная часть понимания правильного устройства мира и человека (*матхата* – «таковость»). В свою очередь, схватывание природы реальности и представляет собой Освобождение.

Закончить свою статью нам хотелось бы словами Эдмунда Гуссерля о понятии «субъект» из его рукописного наследия: «Это все необходимо еще раз хорошенько продумать. Это находится почти на границе возможного описания» [Husserl E. Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18). Dordrecht; Boston; London: Kluwer, 2001 (Hua XXXIII), с. 278 – по [Крюков, 2016]].

## Литература

1. Буддизм и феноменология, первая международная конференция. ИФ РАН, 07-08.11.2016, материалы конференции // [iphras.ru/page30146180.htm](http://iphras.ru/page30146180.htm).
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Введение в чистую феноменологию / Перевод А.В. Михайлова. М., 2009.
3. Индийская философия. Энциклопедия / Отв. ред. М.Т. Степанянц. М., 2009.
4. История философии: учебник для вузов / Под ред. В.В. Васильева, А.А. Кротова, Д.В. Бугая. М., 2005. Раздел 6, глава 13 «Гуссерль».
5. Крюков А.Н. О возникновении вещей и их смыслов (дискретное и континуальное в феноменологии Гуссерля) // Вопросы философии. 2016. № 6.
6. Крюков А.Н. Проблема времени и рефлексии у Гуссерля // HORIZON. СПб., 2013. Т. 2. Вып. 2. С. 50–60.
7. Ложкина А.В. Проблемы интерпретации концепции «восьми опровержений» по «Катхаваттху» // Индия – Тибет: текст и интертекст в культуре. «Рериховские чтения в Институте востоковедения РАН 2012–2015», ИВ РАН. М., 2017. С. 152–163.
8. Ложкина А.В. Классификационные списки *матрики* / *матрики* в раннем буддизме // Философский журнал. 2018 (в печати).
9. Лысенко В.Г. Опыт введения в буддизм: ранняя буддийская философия. М., 1994.

10. Вопросы Милинды (Милинда-паньха) / Пер. с пали, предисл., исслед. и коммент. А.В. Парибка. М., 1989.
11. *Сюань-Цзан*. Записки о Западных странах / Пер. Н.В. Александровой. М., 2012.
12. *Титлин Л.И.* Понятие субъекта в буддизме пудгалавады // История философии. М., 2013. № 18. С. 15–40.
13. *Фалев Е.В.* История философии второй половины XIX – начала XX века // *Избранные главы*. Учебное пособие. М., 2014. Глава «Феноменология Эдмунда Гуссерля». С. 134–173.
14. Философия буддизма. Энциклопедия / Под ред. М.Т. Степанянц. М., 2011.
15. *Фурцева Л.Р.* Школы раннего буддизма в Кушанскую эпоху (по материалам эпиграфических документов): Автореферат дис. ... кандидата исторических наук. М., 1990.
16. *Шохин В.К.* Школы индийской философии. М., 2004.
17. *Barreau A.* Les sects bouddhiques du petit vehicule. Paris, 1973. Англ. перевод: Bareaу A. The Buddhist Sects of the Lesser Vehile / Tr. by Gelongma Migma Chodron. 2005.
19. *Chau Th.* The Literature of the Personalists of Early Buddhism. Delhi, 2009.
20. Encyclopedia of Buddhism / Ed. By R.E. Buswell. Maxmillan Reference USA, 2004.
21. *Datt N.* Buddhist Sects in India. Delhi, 1998.
22. *Kathāvattu* / Ed. by A.C. Taylor. London: Pali Text Society, Oxford University Press, 1891.
23. *Lamotte E.* History of Indian Buddhism. Louvain, 1988.
24. Pali-English Dictionary Rhys-Davids. Chicago, 2005.
25. Points of Controversy or Subjects o Discourse / Tr. by Shwe Zan Aung and Rhys-Davids. Lodon: Oxford University Press, 1915.
26. *Norman K.R.* Pali Literature. Wiesbaden, 1983.
27. *Nyanatiloka M.* Guide through the Abhdhamma Pitaka. Kandy, 2007.
28. *Ronkin N.* Early Buddhist Metaphysics. Oxford, 2005.

Е.Г. Вырщиков

## О топологии святилищ Чатал-Хююка в связи с персонажами мифологии

### «Животный код» святилищ Чатал-Хююка

Особенностью святилищ Чатал-Хююка является важность образов животных, а также их разнообразие. О так называемом «животном коде» в культуре Чатал-Хююк мы уже говорили (*Вырщиков, 2016*). Мы касались роли леопардов (барсов, пантер) и медведей как животных, связанных по преимуществу с Верхним миром, а также быков и змей (а также грифов), связанных, очевидно, с Нижним миром. Однако этими животными не исчерпывается ни «животный код» святилищ Чатал-Хююка, ни связанные с ним пространственные представления. В этом смысле особый интерес представляет образ барана. Какую характеристику мы можем ему дать?

Во-первых, барана рождает ЗАБ, находящаяся под потолком святилища, в куполообразном ореоле (св. VI.B.10, см. *Вырщиков, 2016, с. 103*), три пары бычьих рогов находятся значительно ниже в положении «от стены» (то есть, вероятнее всего, играют защитную функцию). Здесь он вместе с неизвестным зооантропоморфным божеством (будем сокращенно называть его ЗАБ) противопоставлен композиции из трех пар бычьих рогов как *верх низу*. Одновременно он противопоставляется бычьей голове на противоположной, восточной стене (св. VI.B.10). В данном контексте образ барана, очевидно, соотносится с Верхним миром.

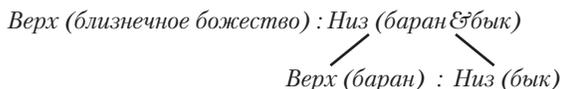
Однако мы имеем и контекст, в которых образ барана явно соотносится с Нижним миром, и отчасти даже дублирует бога-Быка. Так в св. VI.B.10, где мы видим две (!) головы барана на столбе (или баранья голова с двумя парами рогов, как говорит Мелларт – *Mellaart, 1967* – см. здесь рис. 1 (слева)). Здесь интересно, что бараньих голов именно две – бычьи головы и пары рогов появляются почти всегда в нечетном числе (за одним исключением – св. VII.9, западная стена, правый столб).

Есть случай, когда баранья голова находится там, где обычно на восточной стене находится бычья голова, то есть практически замещает её (св. VI.A.7, см. рис. 1, справа). Напротив неё находится стела с бараньими рогами (подобно тому, как напротив быка располагалась стела с бычьими рогами).

Однако, баранья голова имеет на восточной стене и свои более-менее постоянные места. Одно (реже) – левее левого столба, над северо-западной платформой, на высоте ниже бычьих голов на центральной панели. Но чаще место бараньей головы находится правее правого столба, высоко (ср. св. VII.35; VII.21; св. VI.B.8; св. VI.A.8; св. VI.A.7; св. VI.14.). В одном случае баранья голова появляется даже на южной (!) стене, также высоко (св. VI.14, см. рис. 2). Любопытно, что в двух последних случаях баранья голова обращена к одной

из граней прямоугольного алтаря, расположенного по центральной оси, у южной стены, то есть крестообразно в плане. Святилище VI.14 интересно также тем, что в нем мы можем видеть все описанные только что случаи появления бараньей головы.

Самая, однако, интересная композиция представлена на рис. 3 (св. VI.14, западная стена), где под символической фигурой близнечного божества асимметрично (справа) находится бычья голова, а на бычьей – баранья. Это означает, что 'близнечное божество' соотносится с 'быком' и 'бараном' как *верх* с *низом*, но, в свою очередь, 'баран' и 'бык' образуют оппозицию *верх* : *низ*. Таким образом, происходит дупликация правого члена оппозиции:



Таким образом, мы приходим к нескольким выводам.

1. Учитывая, что баран рождается ЗАБ, а сцену на западной стене в св. VI.B.8 можно с большой вероятностью трактовать как «священный брак» ЗАБ и бога-Быка, очевиден вывод, что в чаталхююкской мифологии бог-баран *младше* бога-Быка (обозначим это отношение как (1) 'бык' > 'баран').
2. С учетом происхождения бога-барана от солярного зооантропоморфного божества, а также типологических соображений, бог-баран также, вероятнее всего, был божеством солярного круга.
3. Судя по связи бога-барана одновременно с Верхним и Нижним мирами, а также его «путешествующий» характер, перед нами так называемое «умирающее и возрождающееся божество», связанное с плодородием. В самой Малой Азии этому есть довольно поздняя параллель: с образом барана был связан Аттис, умирающее и возрождающееся божество, связанное с культом Кибелы во Фригии (*Vermaseren, 1966*).
4. Из всего вышесказанного следует, что бог-баран связан по преимуществу со Средним миром, и его рождение является следующей стадией творения после разделения Верха и Низа (связанных с быкоборчеством).
5. В том варианте близнечного мифа в Чатал-Хююке, где близнецы – две богини, богов-баранов (их сыновей) также должно быть два. Косвенно на это указывают уже упоминавшиеся два бараньих черепа (рис. 1). Это чрезвычайно интересно в плане гипотезы А.М. Золоторева о связи дуальных мифологий и космогоний с дуальным устройством древнейшего общества (*Золоторев, 1964*).

Есть еще одна функция бога-барана, никак не отраженная в Чатал-Хююке, но зафиксированная в керамике Хаджилара, а также в хеттских текстах. Это шкура барана – руно, а точнее, защита, которую обеспечивает руно. На хаджиларской росписи (рис. 4) мы явно видим символическое изображение бараньей шкуры – руно, на ней же нанесены круги – солярная символика. В соответствии с мнением специалистов (*Арджинба, 1982*), руно у хеттов (хетт. <sup>kurša</sup>) не только

ритуальный символ плодородия и плодovitости, но и знак защиты. Более того, руно, по мнению ряда хеттологов (*Otten, 1959, с. 351–361; Popko, 1975, с. 65–70*), являлось не только символом защиты, но и божеством защиты как таковым. Так же, по-видимому, полагал и В.Г. Ардзинба: «В образе руна почитались многочисленные божества защиты, в том числе Инара (ср. о ней: *Kammenhuber, 1976, с. 68–88; Kammenhuber, 1976a, с. 89–90*), боги Цитхалия, Хапантария, Каппария-му и некоторые другие» (*Ардзинба, 1982, с. 10*).

На тех же местах, что и изображение барана, иногда появляется изображение другого животного. Мелларт то называет его «непонятным животным» (св. VII.45), а то и вовсе не обращает на него внимания (св. VII.31, оба случая здесь см. на рис. 5). Однако, отсутствие рогов и внушительные «пятаки» не дают ошибиться – это свиньи. Впрочем, один из рельефов восточной стены (св. VII.45) Мелларт опознает как кабанью голову, есть в храмовых росписях также сцены охоты на кабанов (св. F.V.1). Почитание диких свиней, «свиней тростника», как их называли, сохранилось в Анатолии и в хеттское время. Её статуэтка использовалась в числе шести наиболее почитаемых животных (барс, волк и лев, медведь, «свинья тростника» и дикий баран) в царском ритуале *килам* (*Ардзинба, 1982, с. 30*).

В связи с вышесказанным обратим внимание на рис. 5 (св. VII.45, восточная стена). Здесь «неизвестное животное», как назвал его Мелларт (*Mellaart, 1967, с. 115*), чрезвычайно похожее на свинью, занимает позицию, имеющую две характерные, уже встречавшиеся черты.

а. В этой позиции (восточная стена, наверху, к югу от южной колонны) обычно появляется изображение бараньей головы.

б. Здесь свиная голова, вписанная в круг, противопоставлена налепному изображению рога слева на столбе, ср. св. VII.1, где подобному рогу на столбе противопоставляется женская грудь (только с инверсией относительно оппозиции *правое* : *левое*, но это в святилищах Чатал-Хююка не редкость). Как мы говорили ранее (*Вырщиков, 2016, с. 117*), многочисленные типологические параллели говорят, что это – изображение Мирового древа, где грудь – Солнце, а рог – Месяц. В связи с этим нелишне вспомнить, что кабанья челюсть замуровывалась в изображение женской груди, что не случайно. Следуя этой логике, свинья в Чатал-Хююке также относится к числу солярных животных, противостоящих семантическому пучку 'месяц' – 'ночь' – 'бык' (*Вырщиков, 2016, с. 113–114*).

Итак, как мы уже говорили, иногда в тщательно вылепленные изображения женских грудей замуровывались челюсть дикого кабана, лисьи зубы, черепа лисиц, ласок, грифов. Все это вместе, кажется, говорит о том, что по крайней мере божество-дикая свинья представляет собой следующую, более высокую ступень творения Срединного мира для верований Чатал-Хююка. Тогда реконструированная чуть выше цепочка отношения старшинства существенно удлинится:

(1) 'бык' > 'баран' > 'свинья' & 'средние и мелкие хищники'

В пользу именно такой реконструкции говорят два соображения. Во-первых, цепочка (1) очень схожа с той последовательностью домашних животных, которую реконструируют для славянских древностей Вяч. Вс. Иванов и В.Н. Топоров (*Иванов, Топоров, 1974*), имея в виду близость животных к человеку и, следовательно, их ритуальную чистоту:

(2) конь > корова > овца (& коза) > свинья & собака (& кошка).

Хотя в случаях (1) и (2) мы имеем совершенно разный культурный контекст (да и тысячелетий немало прошло), но структурное сходство здесь поразительно и не может быть случайным. Ведь известно немало случаев в истории культуры, когда структура, ранее применявшаяся в одном контексте, «перекодировается» для использования в другом контексте (и с успехом применяется в течении столетий и тысячелетий), но структура как таковая остается при этом нетронутой или изменяется мало. Характерным примером этого является сама культура Чатал-Хююка, унаследовавшая от Верхнего Палеолита многочисленные тотемные культы, но использующая их в совершенно ином культурном и религиозном контексте.

В целом это, во-первых, говорит о правомерности гипотезы о существовании последовательности (1), а во-вторых, о том, что отношение '>' в ней означает именно отношение хронологического старшинства. А это, в свою очередь, позволяет предполагать, что при переходе из животного кода в социальный мы получим несколько социально-возрастных классов (не менее трех), социальными маркерами которых (реликт первобытного тотемизма) служат соответствующие животные. Вероятнее всего, переход из класса в класс осуществлялся по достижению соответствующего возраста, с соблюдением соответствующих инициальных обрядов, важнейшими из которых были обряды умирания – возрождения (рождения в ритуальном смысле) в новом качестве (*Пронн, 2004а*). Подобные сообщества со своей своеобразной символикой, образом жизни и поведения, местом в обществе описывались в этнографических, исторических и фольклористских работах многократно (см., например, *Schurtz, 1902; Hocart, 1937; Пронн, 2004а*; и т.п.). Очень интересны в методологическом плане работы С.В. Кулланды о социально-возрастных группах у индоиранцев (*Кулланда, 1998; Кулланда, 2006; Kullanda, 2002*), где исторические источники положены на лингвистическую реконструкцию, активно привлекаются также типологические параллели из этнографических работ, а также анализируется преломление этой социально-возрастной классификации в фольклоре.

Здесь надо, однако, заметить, что последовательность (1) разворачивается в вертикальном измерении, где бог-Бык соответствует мифологическому *низу*, а все остальные животные образуют ранжированную среду посредования между *низом* и *верхом* (такова здесь функция Срединного мира), *верху* при этом соответствовали уже упоминавшиеся женские божества (и, отчасти, божества-дети). При переходе к социально-возрастному коду это означает постепенное (с возрастом) отдаление мужских членов сообщества от мира, который так или иначе ассоциировался с женским началом. По всем признакам, и само это отдаление, и все его этапы в Чатал-Хююке были строго институционализированы.

Говоря о картине в целом, святилища Чатал-Хююка демонстрируют нам исключительную роль «животного кода» в кодификации картины мира. Ясно, что эта черта – прямое наследие культуры охотников Верхнего палеолита, что неоднократно подчёркивалось исследователями (*Мелларт, 1982; Иванов, 1983*). Однако, очевидны и колоссальные изменения: «животный код» здесь находится в контексте раннеземледельческой культуры и целиком подчинен ему, это становится понятно при сколько-нибудь подробном рассмотрении.

## Пространство мифа и сакральная топология святилищ Чатал-Хююка

В предыдущем разделе статьи мы рассмотрели далеко не всех животных, являющимися элементами так называемого «животного кода». Причиной этого была их связь с качественно разными элементами мифологического хронотопа. Вышло так, что мы рассматривали исключительно животных Срединного мира, однако и здесь наш перечень (по указанной выше причине) не был исчерпывающим.

Так, интерес представляет образ оленя. По материалам св. А.Ш.1, где два оленя изображены на восточной стене и которое, видимо, вообще посвящено охотничьему культу (см. *Вырщиков, 2016, с. 123*), а также св. VI.B.5, где изображение рогов оленя помещено на северной стене (*Mellaart, 1967, с. 110*), культ оленя аналогичен культу прочих копытных. Однако, изображение оленя у северо-восточного угла святилища, над угловой погребальной платформой (св. VII.10), говорит о возможной связи этого животного, в плане сакральной топологии святилищ Чатал-Хююка, именно с северо-восточным углом. Отчего это место так важно? Дело в том, что этот угол по каким-то причинам является маркированным: именно туда, как правило, смещается северная погребальная платформа, если здание строится вдоль оси север-юг, а не оси восток-запад. Более того, есть древнее святилище, посвященное почитанию именно этого угла (св. X.1, рис. 6): вдоль всего угла сооружена цилиндрическая ниша, оканчивающаяся к низу чем-то вроде купели (по-видимому, для возлияний), северная и восточная платформы тянутся перпендикулярно соответствующим стенам до соединения этих платформ, образуя в плане, вместе с теми участками стен, что прилегают к северо-восточному углу, прямоугольник или квадрат (юго-западный угол его при этом скруглен, как на прямоугольных очагах). Семантика тех или иных частей храмового пространства, как мы уже говорили, представляется неясной, и этот угол не исключение. Можно лишь предположить, что платформы в данном случае использовались в обряде по своему функциональному назначению – для сидения: во время обряда, совершавшегося в северо-восточном углу, на них располагались две противоположные «партии» – «северная» и «восточная». Кто входил в эти «партии» неясно, самый простой вариант – на «восточной» платформе сидели женщины, на «северной» – мужчины, но и это предположение неочевидно. Зато проясняется семантика северо-восточного угла: он – посредник между смысловыми блоками, связанными соответственно с северной и восточной стенами. Возможно, роль такого посредника в мифологии Чатал-Хююка играл образ оленя.

У хаттов и в древнехеттских текстах олень был животным, посвященным Вурунсему, богине Солнца города Аринны, божества хаттского происхождения, о котором мы уже упоминали неоднократно (*Ардзинба, 1982, с. 16–17*). Также широко известны наверхия в виде оленей из Аладжа-Хююка, предположительно хаттского происхождения. Материалы из Чатал-Хююка не дают убедительных оснований для отождествлений оленя именно с солнцем (нет, впрочем, оснований и для отрицаний подобного отождествления). Утверждать можно только, что культ оленя в числе главных божественных животных, которых надлежало «пить» в соответствующих обрядах, был распространен в Анатолии издревле

(подобные ритуальные сосуды нам дает Хаджилар, см. о них подробнее – *Вырщиков, 2016, с. 124*).

Что же касается именно Чатал-Хююка, в связи со сказанным выше корректнее говорить о связи образа оленя со столбом, и, как следствие, с образом Мирового древа. Дело в том, что в св. VII.31, которое довольно короткое по оси север-юг, первый (от севера) столб восточной стены смещается, против правил, именно в северо-восточный угол. То есть в этом святилище данный угол почитается как столб, а значит, он в принципе может наделяться подобным смыслом. Аналогичное можно сказать и о св. VII.9. И тем не менее, связи оленя, столба и углового пространства представляются пока проблематичными в контексте культуры Чатал-Хююка. А кроме того, коль скоро северо-восточный угол – посредник между северной и восточной стенами, для уяснения его роли нелишне было бы выяснить, какие смысловые блоки соответствуют каждой из стен храмового интерьера. Однако, топология святилищ Чатал-Хююка не несет той примитивно-плоскостной (и однозначной притом) привязки к сторонам света, которые нам демонстрирует, например, Артхашастра (Артха, II, 4), где север = брахманы (чистая сторона); восток = кшатрии (чистая сторона); юг = вайши (нечистая сторона); запад = шудры (сильно нечистая сторона). Подобные классификации демонстрирует в большом количестве весь Древний Восток, но в Чатал-Хююке мы видим нечто неординарное. Так, его святилища строго привязаны по сторонам света, но на конкретных стенах может изображаться, кажется, что угодно. Во-первых, многое зависит от назначения (специализации) святилища: св. A.III.1 определено посвящено охотничьему, а св. VII.21 и VII.B.8 (см. рис. 7) – погребальному культу. Центральная панель восточной стены (между двумя столбами) посвящена по преимуществу богу-Быку, однако иногда его изображение может отсутствовать в святилище вовсе. Восточная стена чаще всего содержит два столба (правый из которых имеет своим продолжением длинную платформу), но и это не всегда так. Есть ли в интерьере святилищ хоть что-либо постоянное? Есть. Это лестница, которая спускается из люка в потолке, неизменно с запада на восток вдоль южной стены. Постоянство, с которым это делается, позволяет предполагать противопоставление *запада востоку* как *верха низу*. В пользу этого есть еще несколько аргументов. Во-первых, в св. VI.B.10 и VI.A.10, как уже говорилось, композиции западной и восточной стены явно противопоставлены как *верх* и *низ*. Здесь очевиден дизъюнктивный ряд противопоставлений:

*Западная стена : восточная стена*  
*ЗАБ (рождающая барана) : Бык*  
*Верх : низ*

Во-вторых, в св. VII.8 западная стена посвящена близнечному культу в виде двух животных (Мелларт полагал, что леопардов) и богине (вписанной по центру между животными-близнецами, чего Мелларт не заметил) в виде 8-образного знака (см. рис. 8, видимо, изображающего богиню в образе Мирового древа; ср. св. VI.A.50 со стеной росписью; подобный знак с семантикой женского божества, Мирового древа и защиты известен позднее на минойском Крите). Здесь богине персонально посвящен круглый (небесный) жертвенный

очаг (расположенный слева от нас и справа от неё – позиционная инверсия); противостоящая западной восточная стена посвящена богу-Быку. То есть, здесь также очевидно противопоставление *верх : низ*, а точнее, дизъюнктивный ряд:

*Западная стена : восточная стена*  
*Богиня & близнецная пара : бог-Бык*  
*Верх : низ*

Однако, есть композиция, говорящая о прямо противоположном. Это восточная и западная стены св. VII.9. Об этом мы уже говорили ранее (*Вырщицов, 2016, с. 108*), волнистые рога западных быков явно говорят о связи со змеями и водной стихией, восточные свиньи же говорят о связи с солнцем (св. VII.9). Противопоставление композиций дает дизъюнктивный ряд:

*Западная стена : восточная стена*  
*Быки & змеи (вода) : Бык & свиньи (солнце)*  
*низ : верх*

На исследованной (*Вырщицов, 2016*) западной композиции св. VI.B.10 под ЗАБ также был столб из трех бычьих голов, как и в южной части западной композиции св. VII.9. Это позволяет предполагать, что на западной стене размещается композиция, противоположная восточной, в зависимости от ситуации относящаяся к мифологическому верху или низу. То есть восточная композиция является здесь опорной, центральной, противостоящей по необходимости как верху, так и низу.

Но здесь сразу надо оговориться. Композиции с быком на восточной стене безусловно относятся к нижнему миру, хотя и к верхней её части. К Срединному миру они не относятся ни в коем случае. Это хорошо объясняет уже разбиравшийся хеттский отрывок о противостоянии царя и Трона (*Вырщицов, 2016, с. 107–112*). Как уже отмечалось, в данном хеттском отрывке место Трона – под землей, внутри горы, где его дом (*pár-na*), который ему надлежит охранять (*HUR.SAG an-da-an pa-ah-ha-as-sa-nu-ut 'Внутри горы ты охраняй!'*). Место же царя – на поверхности земли, где его страна и дом, которые царь охраняет, и, как уже говорилось, нарушение границы между Срединным миром царя и Нижним миром Трона недопустимо (*zi-ik am-me-el É-na li-e ú-wa-si (20) ú-ga tu-e-el pá-na Ú-UL ú-wa-a-mi 'Ты не приходи в мой дом, (и) я не приду в твой дом!'*). Срединный мир – это мир живых людей, освоенное ими пространство. То есть это мир, упорядоченный человеком как в ритуальном, так и в обыденном (социальном и экономическом) смысле этого слова. Типологические параллели этому не только многочисленны, а, я бы сказал, повсеместны. Лучше всего об этом сказал А.Я. Гуревич, говоря о древнегерманских поселениях: «...Обнесенное оградой жилище образует... *miðgarðr*, «срединный двор», своего рода центр мироздания, вокруг него простирается Утгард, враждебный людям мир хаоса; он одновременно находится и где-то далеко, в необитаемых горах и пустошах, и начинается тут же за оградой усадьбы...» (*Гуревич, 1999, с. 40*). В постройках Чатал-Хююка, жилых и храмовых (они идентичны по своей архитектуре), эта оппозиция приобретает конкретное вертикальное измерение: на платформах пребывают живые,

под платформой покоятся останки родичей. Западная же стена в сакральной топологии святилища располагается «по преимуществу» выше восточной, но именно «по преимуществу». На ней, по необходимости, могут быть представлены силы, по природе своей противостоящие Срединному миру: это как силы подземных вод, плодоносящие и опасные, управляемые Быком – божеством погребальных платформ (по аналогии с хеттским божеством Трона), так и «гости» из Верхнего мира: богиня, близнечная пара и соответствующие им священные животные, а также «небесный огонь». Не случайно древний культ гостя (как «гостя-хозяина», ср. ст. слав. **Господь**; лат. **Hostis** 'гость, хозяин') является также повсеместно распространенным.

Итак, как мы уже говорили, восточная стена является в смысловом отношении опорной, центральной. Поэтому не случайно именно она является относительно жестко структурированной. Во-первых, она, как правило (подчеркнем еще раз важность для Чатал-Хююка этих уточнений: «как правило», «по преимуществу», и т.п.), снабжена двумя столбами-колоннами и, как правило же, разделена ими на три части:

(а) северо-восточный сектор, включающий соответствующую платформу с погребениями, северо-восточный угол и прилегающие участки восточной и северной стен (часто с изображениями), прилегающие к платформе элементы скульптурных изображений (например, букрании, см. св. VI.61);

(б) центральный сектор, включающий центральную панель, чаще всего с изображениями, прилегающие скульптурные элементы, а также восточную (высокую) платформу с погребениями;

(в) юго-восточный сектор, включающий соответствующий участок восточной (редко и южной) стены, нередко с изображениями.

Здесь нетрудно видеть, что столбы-колонны несут, в числе прочего, разграничивающую, огораживающую функцию. О важности разграничения и огораживания для превращения хаоса в мир упорядоченный, пригодный для жизни людей мы уже цитировали А.Я. Гуревича (*Гуревич, 1999, с. 40–41*). Аналогичную функцию, как нетрудно убедиться (см. св. VI.A.8), несут стелы с рогами, как бычьими, так и бараньими.

При сравнении трех секторов восточной стены бросается в глаза следующая картина: происходит понижение места бараньей головы на стене от юга к северу (ср. св. VI.14, рис. 9). Однако это соответствует общему «понижению» вдоль восточной стены с юга на север: восточная платформа значительно выше северо-восточной (угловой); при наличии двух высоких платформ (по платформе к каждому столбу восточной стены) – ближайшая к югу платформа все же выше, чаще имеет у столба дополнительную ступеньку для сидения (см. об этом *Вырицков, 2016, с. 107–112*), и таким образом возвышается над той платформой, которая к северу от неё (см. св. VI.61; св. VI.A.50; св. VI.A.8; св. VI.B.8). Учитывая, что мы атрибутировали барана как бога умирающего и возрождающегося, то есть странствующего (см. предыдущий раздел статьи), все это вместе говорит о том, что по оси север-юг юг противостоит северу, как *верх низу*. В пользу этого же говорит и расположение входных проемов: если в северной стене это горизонтальные проходы или лазы, то у южной стены это люк в потолке. По Мелларту, южная стена – кухонная, то есть наделена «огненной» семантикой. А как мы уже выяснили (*Вырицков, 2016, с. 113–125*), в Чатал-Хююке существовал

с «огненной» природой противостоят существа, связанные с водной стихией и мифологическим *низом*. Значит, здесь мы также получаем дизъюнктивный ряд пространственных оппозиций:

*Юг : север*  
*Верх : низ*

Но почти полное отсутствие изображений на южной стене (очень похожее на некое табу) означает неиспользование её в ритуальных целях. Это может означать только одно – обряды почитания божеств Верхнего мира, соответствующие, по логике, южной стене как символическому *верху*, производились не на символическом, а на настоящем *верху* – на крыше. Хеттские обрядовые тексты содержат многочисленные свидетельства совершения обрядов и молений богине Солнца именно на крыше храма или халентувы (*Ардзинба, 1982, с. 65*). Например:

Во 2372, I, (11) LUGAL-uš UŠ-GI-EN na-aš-kán šu-uh-ha-az GAM ú-iz-zi (12) na-aš ʿdu-un-na-ak-ki-eš-na pa-iz-zi (13) LUGAL-uš-kán E.ŠA-az ú-iz-zi ta-aš ʿha-li-in-tu-u-i (14) ti-ya-zi

Царь кланяется и спускается с крыши вниз, и он идет во внутреннее (сакральное) помещение. (Затем) царь выходит из него и вступает в халентуву.

Пер. В.Г. Ардзинба

В пользу подобной трактовки сакрального пространства в святилищах Чатал-Хююка говорит сам факт наличия лаза в потолке с лестницей и их расположение (у южной стены). Объяснение этого утилитарными соображениями (как в жилых помещениях) тут не проходит: ничто не мешало, учитывая особый обрядовый статус святилищ, сделать глухой потолок без люка, а попадать в святилища через другие помещения. В этом случае южная стена была бы покрыта священными изображениями, и все бы выглядело как в подавляющем большинстве храмов на всех континентах. Но строители Чатал-Хююка не пошли этим путем, и вряд ли это случайно.

Обрядовый статус лестницы как посредницы между низом и верхом распространен повсеместно, что сближает её с Мировым деревом. Не исключение и Древняя Анатолия: фрагмент лестницы явно виден на наверхних из Аладжа-Хююка. В хеттских текстах в этом качестве «лестница» (<sup>gis</sup>KUN<sub>4</sub>) встречается еще в «каппадокийских табличках» (*Гиоргадзе, 1966, с. 81–94; Довгяло, 1971, с. 83*), но в новохеттское время она (<sup>gis</sup>KUN<sub>5</sub>) упоминается в этом качестве гораздо чаще (*Ардзинба, 1982, с. 126–127*); подробную сводку текстов, где упоминаются <sup>gis</sup>KUN<sub>4</sub> и <sup>gis</sup>KUN<sub>5</sub>, дают Гютербок и Ландсбергер (*Landsberger and Güterbock, 1937–39, с. 55–57*). В частности, по лестнице из одного мира в другой могут подниматься боги:

Во 2445, Rs., (12) [...] ša-ra-a IŠ-TU <sup>gis</sup>KUN<sub>5</sub> KÙ.BABBAR ú-at-ten (13) [...] -ta-az hu-ti-ti-ya-an-te-eš e-eš-ten (14) [...] -NA É.DINGIR-LIM-KU-NU ú-wa-at-ten.

[...] Вверх по серебряной лестнице приходите! Да будете вы вытянуты из [...]! [...] В храмы ваши да придите!

Пер. В.Г. Ардзинба

В другом тексте прямо упоминается «лестница на небо»:

KUB XVII, 8, IV, (19) nu-wa-za nepiša <sup>g</sup>KUN<sub>5</sub> 9 karlan (*Laroche, 1965, c. 167*)

И лестница, (ведущая) на небо, с девятью ступеньками [...]

Пер. В.Г. Ардзинба

С другой стороны, наличие лаза в потолке и лестницы давало возможность вызывать, «выкликивать» божеств Верхнего мира в обоих направлениях: не только «выкликивать» их наверх, но и вызывать внутрь помещения. Во втором случае происходило размещение «гостей-хозяев» уже в самом святилище в посвященном им для совершения обряда месте (например, в св. VII.8 это западная стена, для привлечения «небесного» огня там же расположен «небесный» (круглый) очаг). Вероятнее всего, для «выкликивания» соответствующих божеств предназначались и лазы в северной (св. VI.B.44), восточной (св. VI.B.10) и западной (св. VI.14) стенах (см. рис 11). Вообще, «выкликивание» как способ вызывания божеств был распространен широко, например, призывание весны посредством «выкликивания» (на птичий манер) известно в русской обрядовой традиции (*Пронн, 2004, с. 39*). Но в анатолийской традиции (если судить по хеттским текстам) оно часто имеет характер «кликания» в «дыру» (*Ардзинба, 1982, с. 84, 89*). Например:

IboT II, 80, Rs., (1) na-aš-ta tak-na-aš <sup>d</sup>UTU-aš (2) ha-at-ti-eš-šar <sup>d</sup>Hal-ki-ya-aš-ša (3) ha-at-te-eš-šar še-ir (4) ga-li-iš-ša-an-zi.

И тогда в дыру божества Солнца Земли (и) в дыру божества Зерна сверху они кричат.

Пер. авт.

Хетты, в отличие от славян, не «кликали» по-птичьи, а, если судить по текстам, кричали «ehu!» – слово, которое переводится повелительным наклонением глагола («Приди!»), но в хеттском является междометием.

Что касается подобных обрядов Чатал-Хююка, нам неизвестны, и никогда не будут известны их конкретные детали, но «дыры» (лазы) в святилищах свидетельствуют, что что-то схожее, типологически близкое, имело место.

Наша гипотеза о роли южной лестницы в сакральной топологии святилищ Чатал-Хююка заставляет задаться вопросом о роли Мирового древа в картине мира чаталхююкцев. Если судить только по скульптурным изображениям, эта роль незначительна, во всяком случае, не та, которую мы привыкли наблюдать в древних культурах. Однако, стенная роспись опровергает это предположение. Роль Мирового древа хоть и не такая всеобъемлющая, как в позднейших культурах энеолита, но все же она значительна.

## Мировое древо в святилищах Чатал-Хююка

Первый вопрос, который встает перед нами при анализе святилищ Чатал-Хююка – кому или чему посвящено данное святилище или его целостный фрагмент (сектор)? Не очень часто бывает так, чтобы святилище целиком посвящалось одному культу (как, например, св. VII.B.8 посвящено заупокойному культу, а св. A.III.1 – охотничьему). Чаше святилище полифункционально и имеет сложную семантику изображений. Впрочем, что касается Мирового древа, есть святилище, посвященное именно ему. Это св. VI.A.50. Здесь Мировое древо изображено в виде 8-образных фигур на вертикальных столбах (стенная роспись). 8-образные фигуры заполняют всю восточную и часть северной стены, кроме юго-восточного сектора, причем фигуры центрального сектора украшены крестами по обе стороны (см. рис. 12). В юго-восточном секторе в абстрактной манере изображено ЗАБ в виде уже знакомой нам Ш-образная фигуры – знака близнечного божества. Данная 8-образная фигура схожа с той, что разделяла фигуры зверей (предположительно пантер, по мнению Мелларта) на рис. 8, и, видимо, связана с тем женским божеством, которое принято называть «Великая богиня». К такому выводу нас приводят сравнение с изображениями Великой богини (Вырщикова, 2016, с. 113–115), как скульптурными, так и на стенной росписи, а также соображения типологического порядка. Кроме того, там же выявлена связь богини и ЗАБ с растениями, растительной пищей, вегетативными процессами в природе, и т.д. Отсюда св. VI.A.50 можно уверенно считать посвященным Мировому древу и богине. Однако, неверно было бы связывать Мировое древо только с вегетативными процессами. Оно обладает более серьезной мироустройственной функцией.

Еще раз обратим внимание на рис. 12. Как уже говорилось, условные изображения деревьев на панели центрального сектора снабжены крестами по обе стороны «ствола». Если вспомнить, что уже в энеолитических культурах крестом обозначались как небесные светила (солнце, планеты, звезды), так и само Мировое древо (Вырщикова, 2001), то Мировое древо святилищ Чатал-Хююка станет схожим с Мировым деревом прочих архаических культур (Топоров, 1980): в его кроне находятся все небесные светила. Таким образом, и здесь Мировое древо выступает в качестве посредника между пространственными единицами: *верхом* и *низом*, *правым* и *левым*, *передом* и *задом*, и т.д. Это предполагает, что само Мировое древо пребывает в некоем центре, как «мировая ось». Эти функции, имеющие типологические параллели, кажется, во всех культурах, использующих символику Мирового древа, находят соответствия и среди элементов интерьера святилищ Чатал-Хююка.

Перво-наперво это *лестница* (см. рис. 13). Обрядовый статус лестницы как посредницы между *верхом* и *низом* рассматривался нами в прошлом разделе статьи, там же приводились типологические параллели из хеттских обрядовых текстов, так что повторяться нет необходимости. Необходимо лишь напомнить о связи *лестницы* в Чатал-Хююке с *лазом*, «дырой», что также имеет хеттские обрядовые параллели (см. там же).

Другой элемент соответствует известному в фольклоре тождеству Мировое древо = Мировая гора, или, как вариант, 'древо на горе'. Известная русская фольклорная параллель этому: «В море остров, на острове гора, на горе древо, на дере-

ве..., и т.д.». Было установлено, что коррелятом горы в интерьере святилищ Чатал-Хююка являются высокие платформы и, в усиленном варианте, рогатые троны на платформах (Вырщиков, 2016, с. 107–112). Однако, нетрудно видеть, что высокие платформы всегда примыкают к столбу (рис. 14), которые служат их продолжением, как бы «вырастают» из платформ. С другой стороны, *столб* – это известный по историко-культурным и этнографическим универсалиям коррелят Мирового древа. Совокупность элементов интерьера *платформа – сиденье – столб* хорошо соотносится с мифопоэтической ситуацией *дерево на горе*. Таким образом, человек (жрец или, скорее всего, жрица), восседавший на «троне» во время обрядовой церемонии, воспроизводил не только ситуацию *попираание трона* (т.е. Нижнего мира, см. Вырщиков, 2016, с. 107–112), но и *сидение под деревом*, что означало одновременно *пребывание в центре* (ведь Мировое древо соответствует мифологическому центру) и *осененность кроной* (т.е. Верхним миром) – на многих колоннах отчетливо видны нависающие выступы (см. рис. 14).

Вообще, ситуация *сидение под деревом* – очевидно сакральная и имеет многочисленные соответствия в различных культурно-исторических традициях (самый известный сюжет такого рода – Будда под деревом бодхи). Ближайшая из них к Чатал-Хююку и в пространстве, и во времени – хеттская традиция. Рассмотрим еще один небольшой отрывок из рассматривавшегося ранее (Вырщиков, 2016, с. 107–112) ритуального диалога царя с Троном.

KUB XXIX, 1, I. (28) ne-pi-ša-aš kat-ta-an ú-li-li-iš-ki-id-du-ma-at UR.МАН-aš  
 (29) kat-ta-an še-eš-ki-it UG.TUR-aš-ma-aš kat-ta-an še-eš-ki-it har-tág-ga-aš-ma-aš  
 (30) ša-ra-a ar-ki-iš-ki-it-ta nu-uš-ma-aš-za <sup>d</sup>U ad-da-aš-mi-iš (31) pa-ra-a i-da-lu zi-  
 ik-ki-it (32) [GU]D.НI.A-uš-ma-aš kat-ta-an ú-e-ši-it-ta-at UDU.НI.A-uš-ma-aš (33)  
 kat-ta-an ú-e-še-ya-at-ta

«Под небом вы (деревья) зеленеете. Лев спал с вами, леопард спал с вами, медведь же взбирался на вас. И отец мой, бог Грозы, зло отвел от вас. [Бык] и под вами паслись, овцы под вами паслись.

Пер. В.Г. Ардзинба

Трудность перевода данного, несложного на первый взгляд, отрывка заключается в двусмысленности хеттских глаголов (*kattan* šeš- 'спать, возлежать' (здесь см. *kattan šeškit*) и *ark-* 'влезать, покрывать' (здесь см. *šara arkiškitta*), аналогичной двусмысленности подобных глаголов в русском языке. В.Г. Ардзинба отмечает явный эротический подтекст в употреблении глаголов *ark-* и (*katta(n)*) *šeš-* в этом и других известных хеттских текстах (Ардзинба, 1982, с. 195). Такого же мнения держится Вяч. Вс. Иванов. Он подчеркивает (Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 498), что медведь (хетт. *hartagga-*) здесь выступает как символический оплодотворитель деревьев; леопард (шум. логогр. UG.TUR, хетт. *pašana-*) и лев (шум. логогр. UR.МАН, хетт. *walwa-*, *walwi-*) противопоставлены ему в этом тексте как существа женственной природы (Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с. 500). Поэтому UR.МАН-aš, с этой точки зрения, здесь корректнее переводить как 'львица':

Лев/львица спал под вами, леопард спал под вами, медведь вскакивал на вас.

Пер. Вяч. Вс. Иванова

Также Иванов отмечает неожиданно высокий ритуальный статус медведя у хеттов, в отличие от прочих индоевропейских и от кавказских традиций, где на первое место выходит культ волка. Зато это вполне соответствует традициям Анатолии, в частности древнейшей из них – традиции Чатал-Хююка, где образы леопарда и медведя максимально близки по своей семантике и, безусловно, выходят на первое место. В этом отрывке бросается также в глаза, что чисто синтагматически троица *львица – леопард – медведь* сгруппированы вместе и противопостоят другой группировке – быкам (шум. логогр. GUD) и овцам (шум. логогр. UDU). Вспомним, что в Чатал-Хююке именно быки и бараны в первую очередь представляют мужскую производительную силу в «животном коде», противопоставляясь леопардам и медведицам, представляющим женственный аспект воспроизводства. Надо также заметить, что в рассмотренном хеттском тексте данные смысловые блоки разведены и функционально: быки и овцы па-сутся под деревом, триада же *львица – леопард – медведь* печется о вегетативном воспроизводстве и таким образом кормит первых, то есть выполняет царские функции. Таким образом, мы имеем дело с древней оппозицией, хоть, несомненно, и подвергшейся со временем перекодировке, но все же сохраняющей основные черты того противопоставления, которое характерно и для Чатал-Хююка.

## Сокращения

- AoF – Altorientalische Forshungen. B.  
 AfO – Archiv für Orientforschung. B.  
 RHA – Revue hittite et asianique. P.  
 RIA – Reallexikon der Assiriologie und vorderasiatischen Archaologie. B. NY.  
 ZA – Zeitschrift für Assiriologie und vorderasiatischen Archaologie. B. NY.  
 Артха – Артхашастра

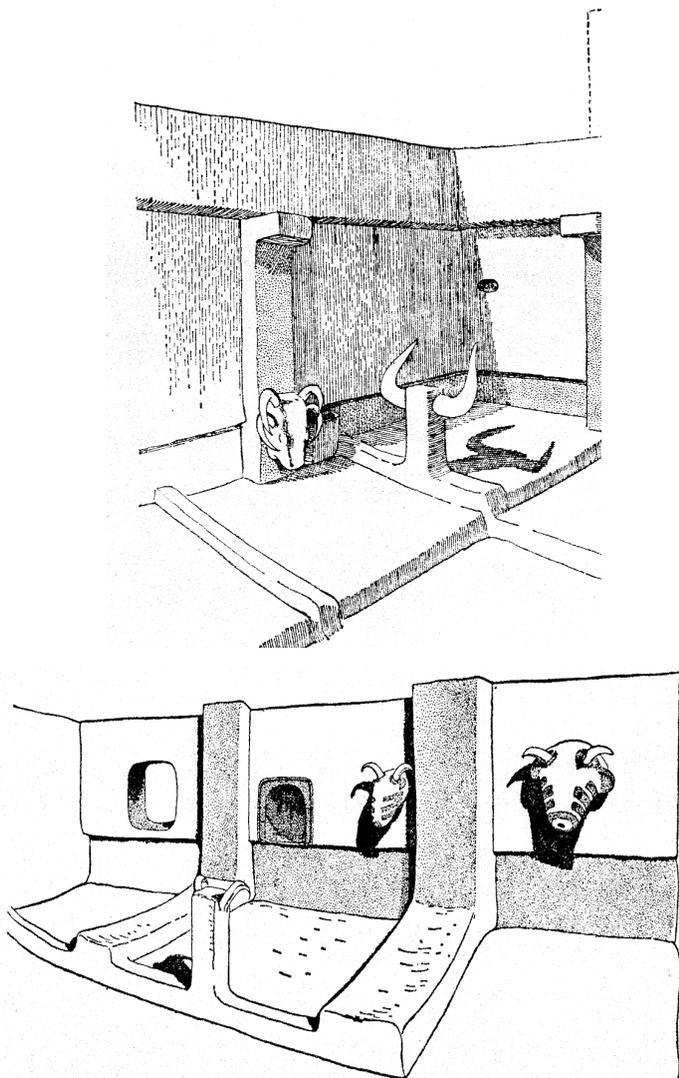
## Литература

- Ардзинба, 1982 – *Ардзинба В.Г.* Ритуалы и мифы Древней Анатолии. М, 1982.  
 Выршиков, 2016 – *Выршиков Е.Г.* Божества верхнего и нижнего мира в культуре Чатал-Хююк // История и теория мировой культуры. Альманах. Вып. 1. М., 2016.  
 Гамкрелидзе, Иванов, 1984 – *Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. 2. Тб., 1984.  
 Гиоргадзе, 1966 – *Гиоргадзе Г.Г. Rabi simmiltim* «каппадокийских табличек» // Вестник Древней Истории (ВДИ). 1966. № 4 (98).  
 Гуревич, 1999 – *Гуревич А.Я.* Избранные труды. Т. 1. М., 1999.  
 Довгяло, 1971 – *Довгяло Г.И.* Некоторые хеттские ритуальные и мифологические тексты в свете этнографии // V Всесоюзная сессия по Древнему Востоку. Тезисы докладов. Тб., 1971.  
 Золоторев, 1964 – *Золоторев А.М.* Родовой строй и первобытная мифология, М., 1964.  
 Иванов, 1983 – *Иванов Вяч. Вс.* История славянских и балканских названий металлов. М., 1983.  
 Иванов, Топоров, 1974 – *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

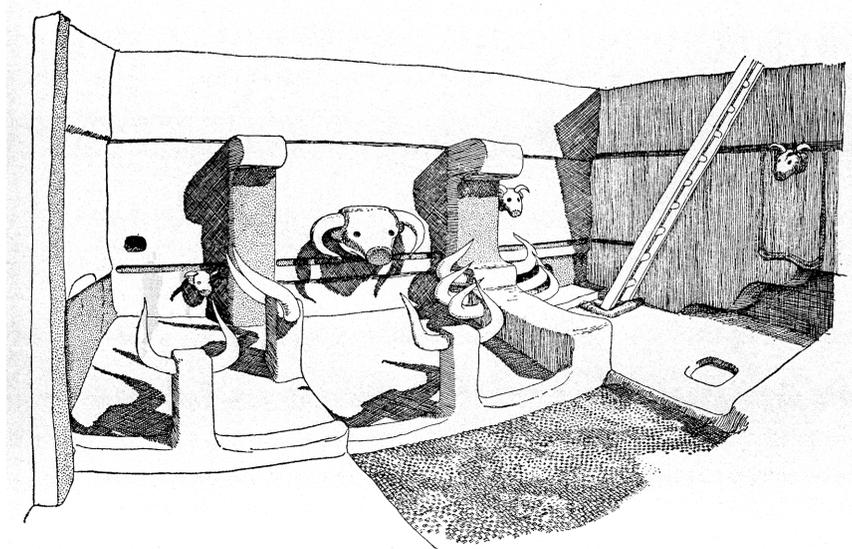
- Кулланда, 1998 – *Кулланда С.В.* Система терминов родства и праязыковые реконструкции // Алгебра родства. Вып. 2. СПб., 1998.
- Кулланда, 2006 – *Кулланда С.В.* Истоки индоиранских варн // Smaragam. Памяти О.Ф. Волковой. Сборник статей. М., 2006.
- Мелларт, 1982 – *Мелларт Дж.* Древнейшие цивилизации Ближнего Востока. М., 1982.
- Пропп, 2004 – *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники. М., 2004 (2000).
- Пропп, 2004а – *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2004.
- Топоров, 1980 – *Топоров В.Н.* Мировое древо // МНМ. М., 1980.
- Носарт, 1937 – *Носарт А.М.* Kinship System // Anthropos. 1937.
- Камменхубер, 1976 – Kammenhuber A. Die hethitische Gottin Inar. ZA. Bd 66, 1. Hbd. 1976.
- Камменхубер, 1976а – *Kammenhuber A.* Inar. RIA. Bd 5. Lfg. 1/2. 1976.
- Кулланда, 2002 – Kullanda S. Indo-European «Kinship Terms» Revised // Current Anthropology. Vol. 43. 2002. №1.
- Landsberger und Güterbock, 1937–39 – *Landsberger B., Güterbock H.G.* Das Ideogramm für simmiltu («Leiter, Treppe») // AfO. Bd12, 1937–1939.
- Laroche, 1965 – *Laroche E.* Textes mythologiques hittites en transcription. 1 partie: mythologie anatolienne // RHA. T. 23, fasc. 77. 1965.
- Mellaart, 1967 – *Mellaart J.* Catal Huyuk. A Neolithic Town in Anatolia. L., 1967.
- Otten, 1959 – *Otten H.* Ritual bei Erneuerung von Kultsymbolen hethitischer Schutzgotheiten // Festschrift Johannes Friedrich. Heidelberg, 1959.
- Popko, 1975 – *Popko M.* Zum hethitischen kuškurša- // AoF. 2. 1975.
- Schurtz, 1902 – *Schurtz H.* Altersklassen und Männerbunde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft. B., 1902.
- Vermaseren, 1966 – *Vermaseren M.J.* The Legend of Attis in Greek and Roman Art. Leiden, 1966.

## Рисунки и комментарии

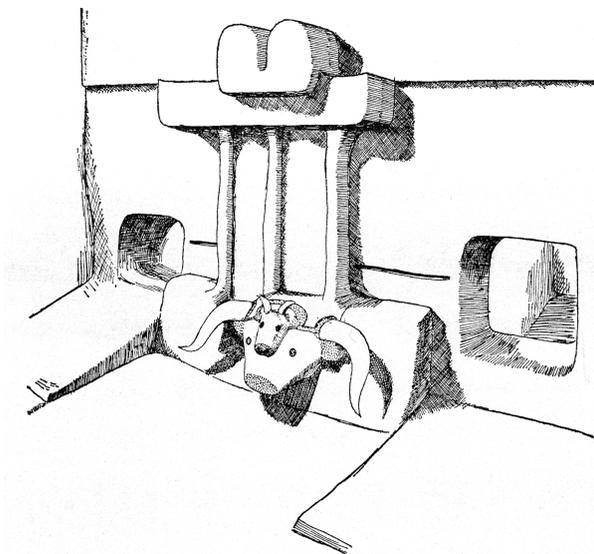
**Рис. 1.** *Сверху* фрагмент св. VI.B.10, на столбе у северной стены видны две головы барана, или голову барана с двумя парами рогов, по Мелларту. *Снизу* восточная стена св. VI.A.7, где бычье изображение на центральной панели заменено бараньим, стела напротив также с бараньими рогами. Видимо, важную культовую роль играла также полукруглая ниша, находящаяся слева от бараньей головы.



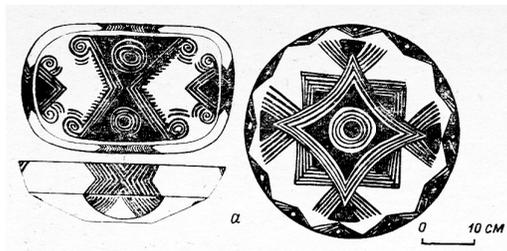
**Рис. 2.** Св. VI.14: в северо-восточном секторе баранья голова находится совсем низко, в юго-восточном — уже высоко, выше всего — на южной стене, напротив прямоугольного алтаря.



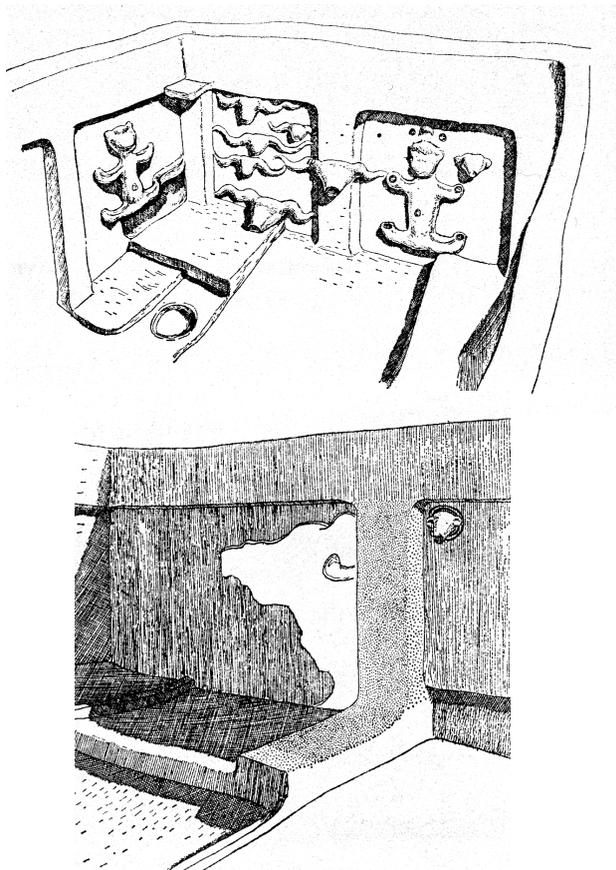
**Рис. 3.** Св. VI.14, западная стена. Хорошо видна смысловая вертикаль: символическая фигура, обозначающая близнецное божество — баранья голова — голова быка. Обратим внимание, что головы барана и быка расположены относительно символической фигуры асимметрично (как и всегда).



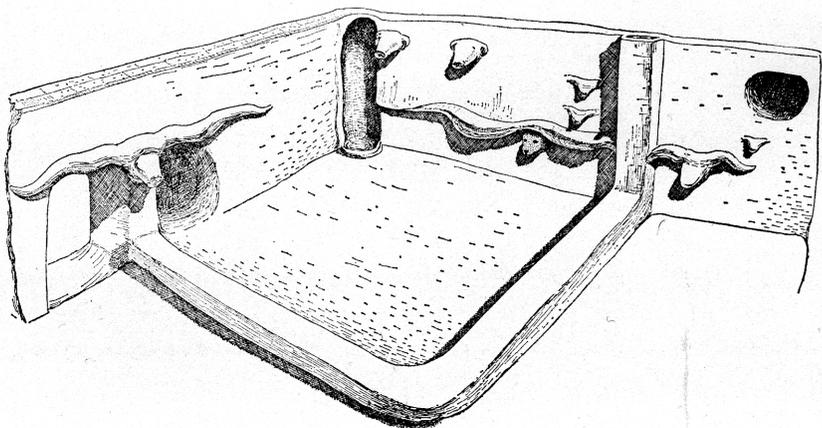
*Рис. 4. Образцы керамической росписи из Хаджилара. Левая верхняя прорисовка явно содержит символическое изображение руна – бараньей (в данном случае) шкуры.*



*Рис. 5. Изображения свиньи в святилищах Чатал-Хююк. Св. VII.31 (сверху): свиная голова правее ЗАБ; фрагмент св. VII.45 (снизу): справа от столба наверху свиная голова, слева от столба рельефное изображение кабаньей головы в профиль.*



**Рис. 6.** Св. X.1. В северо-восточном углу видна цилиндрическая ниша для совершения обрядов, огражденная платформой в виде угла. Правее ниши, сверху, мы видим древнейшее в Чатал-Хююке изображение свиней (двое).



**Рис. 7.** Св. VII.B.8. определенно посвящено погребальному культу. Роспись на стенах изображает погребальный ритуал Чатал-Хююка — расклеивание грифами обезглавленных тел.

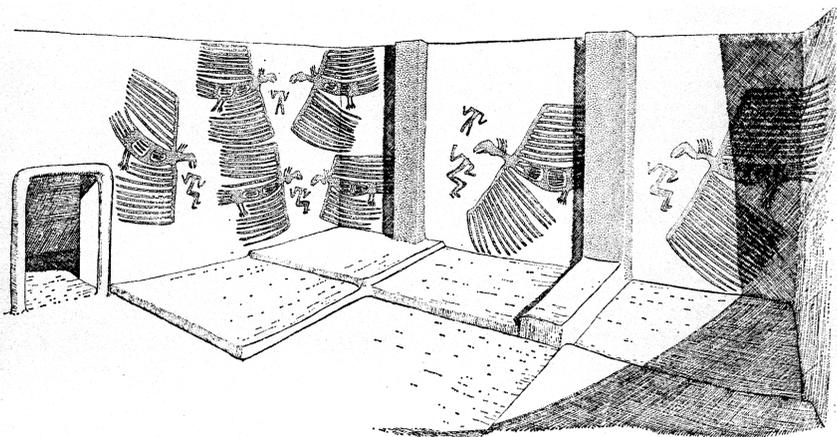
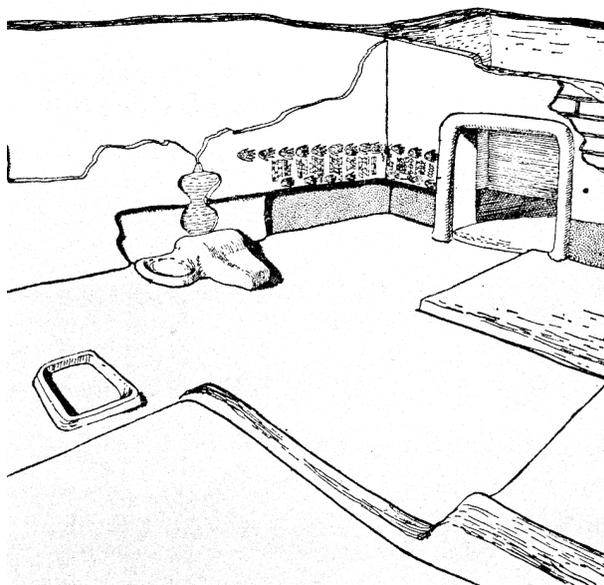
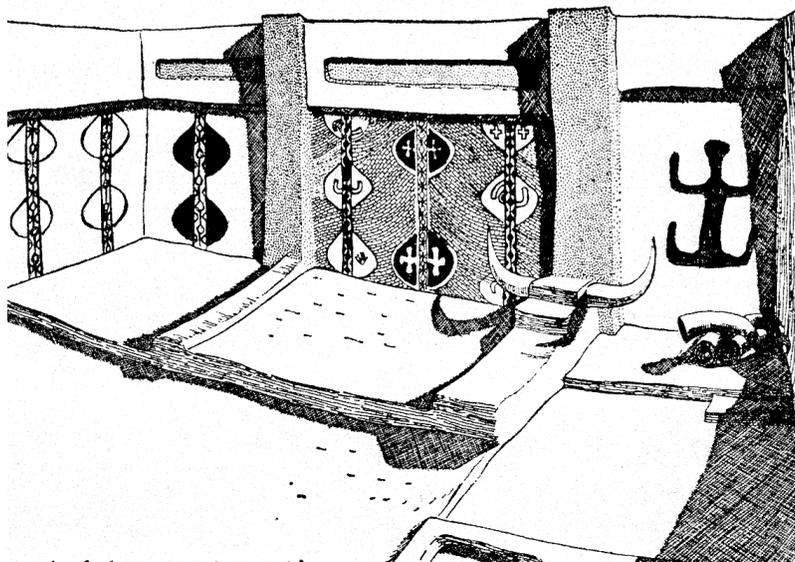
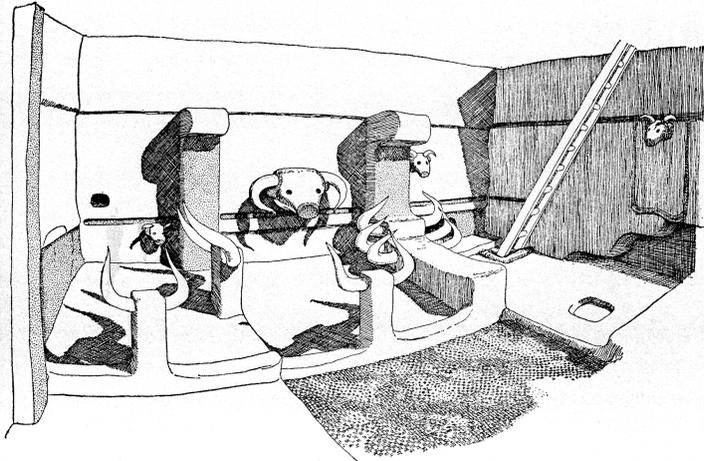


Рис. 8. Фрагмент св. VII.8 (снизу), центральное место западной стены занимает 8-образный символ. Подобными же знаками расписано и св. VI.A.50 (фрагмент сверху)



**Рис. 9.** Св. VI.14. Нетрудно видеть последовательное понижение высоты положения ба-  
раньей головы в направлении обхода: южная стена — юго-восточный сектор — северо-  
восточный сектор (восточная стена)



**Рис. 10.** Фрагменты св. VI.A.7, VI.A.8, VI.A.50, VI.B.8 (слева направо, сверху вниз), для ко-  
торых характерно наличие двух высоких платформ у восточной стены. Во всех случаях  
платформы являются продолжением «пограничных» столбов. Нетрудно видеть пониже-  
ние и сужение платформ справа налево (с юга на север)

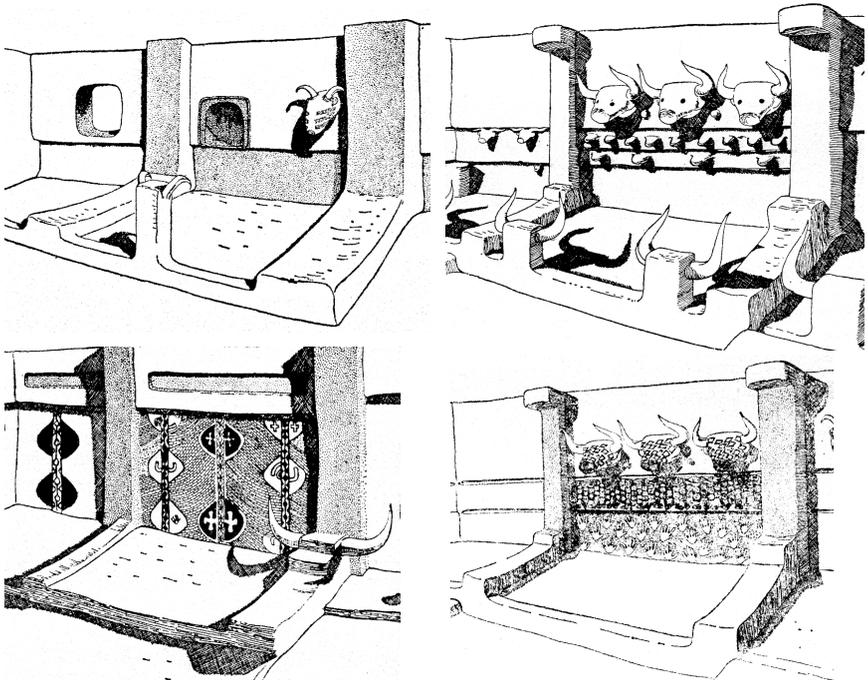


Рис. 11. Фрагменты св. VI.B.44, VI.14, VI.B.10, VI.A.7. Видны лазы в северной (верх, налево), западной (верх, направо) и восточной (низ) стенах.

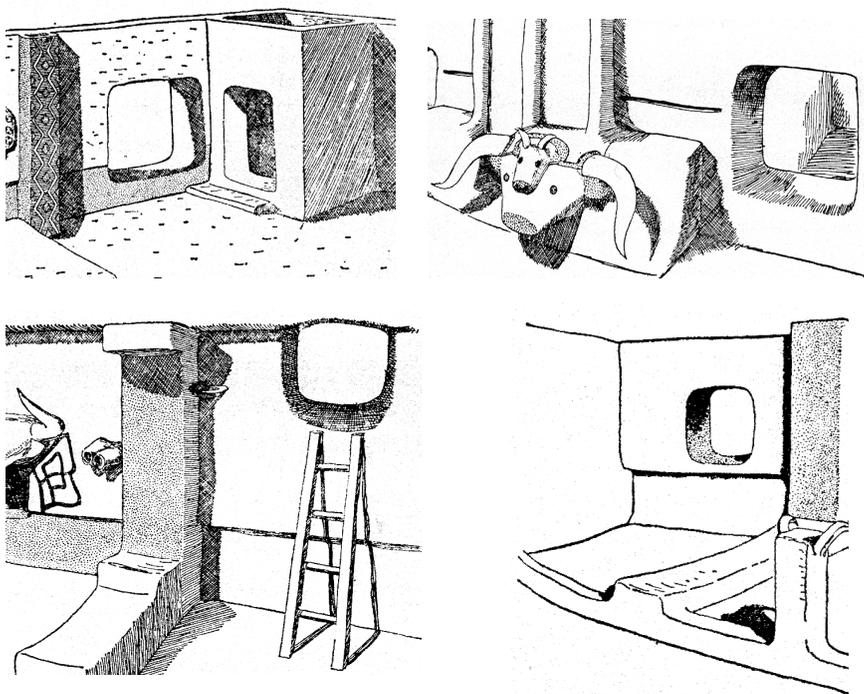


Рис. 12. Восточная стена и фрагменты северной и южной стены св. VI.A.50. Видны кресты, украшающие изображения «деревьев» (центральная панель восточной стены).

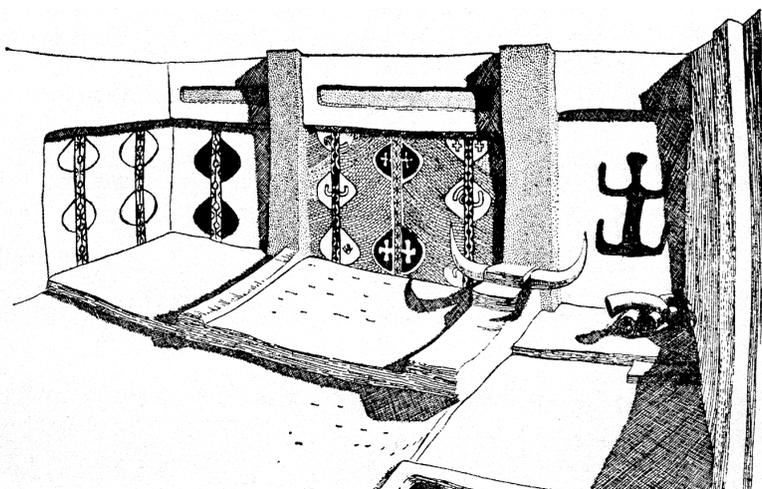


Рис. 13. Св. VI.B.10, восточная стена; Св. VI.14, южная стена

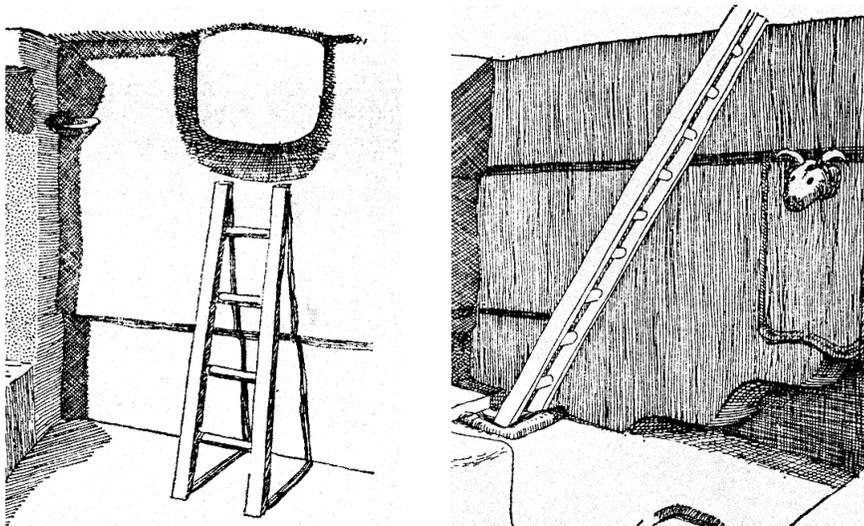
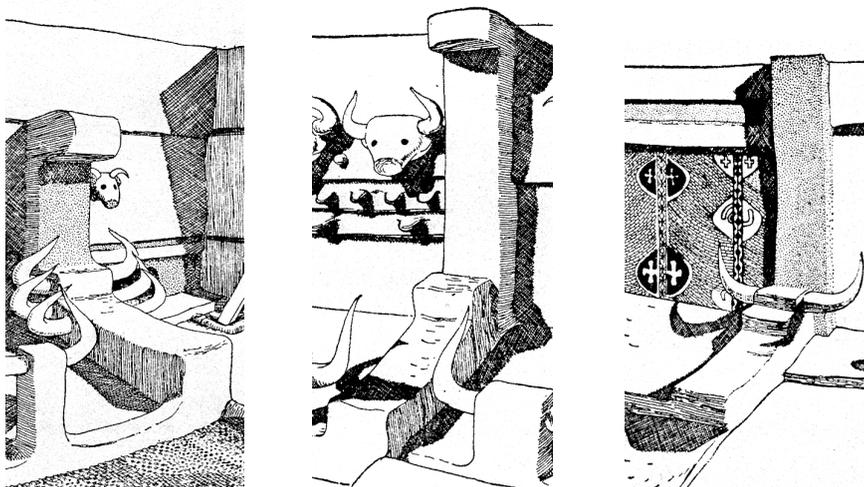


Рис. 14. Нетрудно видеть примыкающие к платформам столбы, как бы служащие их продолжением. На двух колоннах видны нависающие над платформой выступы.



Д.В. Бугай

## Божественная справедливость («Дике») у Эсхила

### «Персы»

Начнем с «Персов», трагедии, в которой нет прямого упоминания о *dikh*. Однако в идейном мире «Персов» важнейшую роль играет ὕβρις, традиционная противоположность *dikh*. И эта последняя, таким образом, незримо присутствует в трагическом действии этой драмы Эсхила. В трагедии постепенно – от тревожных снов и предчувствий Атоссы и хора до явлений вестника и самого Ксеркса – открывается катастрофа, постигшая персидское войско, ушедшее завоевывать Элладу. Но не гордость за великую победу своего народа является главным мотивом эсхиловой трагедии. Для поэта, который сам сражался против персов, гораздо важнее открыть истинные причины катастрофы, произошедшей с армией его врагов. Персы для него – не исчадия ада, он не создает отрицательного и отвратительного образа врага. Несчастье, произошедшее с ними, это несчастье, которое может постигнуть любой народ, включая греков. Поход персов против греков – не поход сил зла против светлых и добрых сил, но беда, имеющая общечеловеческие причины, которые поэт показывает в своей трагедии. Поход персов для Эсхила – это, прежде всего, проявление дерзости, ὕβρις, переходящей установленные пределы и поэтому обреченной на катастрофу и гибель. Великая война стала для поэта поводом для выражения главного тезиса его драматической философии: за дерзостью следует расплата.

В чем, собственно, заключается дерзость персов? Уже с первых анапестов хора мы отчетливо слышим мотив богатства и обилия, свойственных персам. Их покои богаты и полны золота<sup>1</sup>, само их войско «многозлатно»<sup>2</sup>, их города, Сарды и Вавилон, наделены тем же эпитетом<sup>3</sup>, а их страна, Азия, обильна людьми<sup>4</sup>. Кроме того, персам с древних времен было дано одолевать в битвах своих противников как на земле, так и на море<sup>5</sup>. Следовательно, имея богатство и власть, они должны быть счастливы. Однако это не так. Вот что поет хор: «Какой смертный муж сможет избежать коварного обмана божества? Кто, быстроногий, одолеет его в легком прыжке? Ведь сперва дружелюбно ласкаясь, Ата ведет смертного в сети. А оттуда ему не выскочить»<sup>6</sup>. Богатство и власть, коими Мойра наделила персов, оказываются коварным обманом божества, поймавшего их в сети Аты.

Но почему божество действует таким образом? Свойственна ли ему беспричинная неприязнь к человеческому счастью как таковому? Является ли *fqoneròn kai taracòdeV* его безусловным определением? На первый взгляд, дело обстоит именно так. Ксеркс, услышав от перебежчика о якобы готовящемся маневре греческого флота, не уразумел ни хитрости эллина, ни «зависти богов» (*fqònnon qeòn*)<sup>7</sup>. *Cl Estwr* и некий злой демон был для персов началом всего несчастья, т.е. поражения персидского флота у Саламина<sup>8</sup>. По словам Атоссы, ненавидящий демон обманул ум персов<sup>9</sup>. Она же в беседе с призраком Дария снова говорит о том, что «кто-то из богов (*daimónwn*) прикоснулся к мысли» Ксеркса<sup>10</sup>. И хор винит во всем случившемся «зловредного, чрезмерно тяжкого демона»,

преследующего весь род персов<sup>11</sup>. Сам Ксеркс тоже видит во всем случившемся действие некоего божества, враждебного роду персов<sup>12</sup>. Несмотря на все это говорить о завистливости божества как о единственной причине произошедшей катастрофы будет неадекватным определением мысли Эсхила.

Еще раз посмотрим, какова роль божества в случившемся с персами несчастье. Призрак покойного царя Дария сообщает о неких пророчествах (*crhsmoi, qésfata*), в соответствии с которыми после его смерти его народ ожидает какая-то катастрофа. Он сам молил богов отсрочить исполнение этих печальных пророчеств на долгое время. Однако его молитвы оказались тщетными<sup>13</sup>. Что это за пророчества, мы не знаем: во всяком случае, о них ничего не говорится ни в самой трагедии, ни в античных комментариях к ней. Возможно, речь шла о неотвратимой расплате за те богатства и безмерную власть над Азией, которую со времен Меда они имели. Тем не менее, даже если эта расплата была по воле божества совершенно неизбежной, то её срок – во всяком случае, в представлении Дария – был неопределенным и мог быть сокращен или увеличен. Здесь мы имеем интересное сочетание необходимости и свободы, божественного предопределения и человеческого выбора: катастрофа предопределена, но её срок зависит от действий самого человека, в данном случае Ксеркса. Именно он сделал так, чтобы она произошла «там и тогда». Какие его качества и действия обусловили исполнение предсказаний? С самого начала трагедии Ксеркса постоянно называют *θούριον*, «буйным, яростным, неуправляемым». «Буйный начальник многолюдной Азии» называет его хор<sup>14</sup>. Так же говорит о нем дважды<sup>15</sup> его мать, царица Атосса, обращаясь к призраку своего покойного супруга Дария. Эта характеристика не случайна и подтверждается другими сходными эпитетами. Дарий видит в действиях своего сына *néon qrásov*, новую, небывалую дерзость<sup>16</sup>, и *úrérkompon qrásov*, чрезмерную дерзость<sup>17</sup>. Вопреки уделу смертного мужа Ксеркс стал *úrérfeu froneîn*, мыслить чрезмерное<sup>18</sup>. В качестве его антипода предстает некогда правивший Азией Кир, у которого «мысль властвовала над порывом»<sup>19</sup>.

В каких действиях проявилось буйство Ксеркса, его необузданность и стремление к чрезмерному? Ответ, на первый взгляд, очевиден – в военной экспедиции против греков. Однако мысль Эсхила гораздо сложнее. Само по себе ведение военных действий и буйная дерзость – вещи очень разные. Даже патриотизм Эсхила не был для него достаточным основанием для такой характеристики предводителя вражеской армии. К примеру, Кир, насильем завоевавший Ионию и покончивший с автономией греческих городов на малоазийском побережье, характеризуется Эсхилом положительно: бог не был к нему враждебен, но, напротив, благосклонен<sup>20</sup>. Дело не в военных действиях против греков, но совсем в другом. Действия Ксеркса нарушали те безусловные, установленные богами границы и пределы, отделяющие миры Европы и Азии друг от друга. Это выразилось всего-навсего в том, что военачальник персидской армии приказал своим инженерам навести понтонную переправу через Геллеспонт. Такое обыденное военно-инженерное мероприятие и есть в глазах афинского поэта главное действие, в котором полностью проявились буйство и дерзость Ксеркса. Тема переправы через Геллеспонт начинает звучать с самой первой песни хора, который поет о том, как Ксеркс «наложил ярмо на выю моря»<sup>21</sup>. Однако этико-теологическое объяснение произошедшего будет дано только во время диало-

га Атоссы и Дария и в речах Дария. Именно то, что Ксеркс «запер великий Боспор»<sup>22</sup> служит для Дария основанием для заключения, что «велик был тот демон, заставивший Ксеркса неверно мыслить». А чуть позже призрак Дария говорит: «сын мой ... понадеялся удержать оковами, как раба, течение священного Геллеспонта, принадлежащий богу поток Боспора, и сотворить проход, и, набросив кованые узы, проделал великий путь для великого войска, и он, смертный, в безумии думал одолеть и всех богов, и Посейдона»<sup>23</sup>. Ксеркс, таким образом, преступил установленные богами пределы и был за это наказан.

Еще одной причиной дерзости Ксеркса было недовольство уже имеющимся богатством и стремление к большему. Тема, которая, как мы видели, постоянно звучала в элегической поэзии VI–V веков. Для Эсхила это еще одно проявление «буйства» Ксеркса. Атосса говорит: «Этому научился буйный Ксеркс в беседах с плохими людьми. Они ему говорили, что ты (Дарий – Д.Б.) копьём стяжал для своих детей великое богатство, а он (Ксеркс – Д.Б.) в силу малодушия воюет дома, и никак не увеличивает отцовского богатства»<sup>24</sup>. Ксеркса убедили эти речи плохих людей, и он отправился походом в Элладу. А призрак Дария просит не ходить больше походом на Элладу, чтобы «никто, презрев имеющееся богатство и возжелав другого, не уничтожил великое счастье»<sup>25</sup>.

Итак, даже если предположить, что у Эсхила божество  $\tau\alpha\rho\alpha\kappa\acute{o}\delta\epsilon\upsilon$ , оно не проявляет эти качества без содействия самого человека, принимающего решение. Здесь действует «бого-человеческая синергия». Божество ослепило разум Ксеркса только потому, что этот разум уже был болен по вине самого персидского царя. Об этом ясно и определенно говорит призрак Дария: «Когда сам человек об этом старается, то и бог содействует»<sup>26</sup>. Соответственно, все описания, в которых вина за катастрофу персов возлагается только на зловерные действия некоего божества, не открывают всей картины происходящего. Бог не губит человека, если тот сам этому не способствует. Только если не обращать внимания на испорченность самого субъекта действия, может показаться, что его уничтожает и ослепляет божество как бы по своей собственной воле. На самом деле, если проникнуть в самую суть действия, вместо неизвестного божества и ослепляющего демона появляется фигура Зевса, вершащего свой тяжкий суд над гордецами. Поэтому и хор, подводя свой итог рассказу вестника, поет: «О царь Зевс, ныне ты погубил войско чванливых и обильных своей численностью персов»<sup>27</sup>. Хор уже не говорит о каком-то божестве, но называет по имени верховного бога греков. И восставший из гроба Дарий вначале лишь намеком («некий великий демон»), а затем и  $\rho\omicron\mu\iota\alpha\tau\iota\mu$  говорит о Зевсе: «Ведь есть Зевс, карающий слишком гордые мысли, тяжкий судья»<sup>28</sup>.

Итак, поражение персов представлено поэтом как  $\acute{\upsilon}\beta\rho\epsilon\omega\upsilon$   $\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\iota\alpha$ , плата за дерзость. Буйство Ксеркса, отсутствие у него  $\sigma\omega\phi\rho\omicron\varsigma\acute{\omicron}\nu\eta$ , стремление увеличить свое богатство, презрение к установленным богами пределам, «новое мышление» ( $\acute{\nu}\epsilon\omicron\upsilon$   $\acute{\omega}\nu$   $\acute{\nu}\epsilon\alpha$   $\acute{\rho}\rho\omicron\eta\iota$ ) – все это запустило неотвратимый механизм расплаты. «За зло им причитается не меньшее зло»<sup>29</sup>, – говорит призрак Дария о персидском войске. Дерзость Ксеркса и является в конечном итоге причиной его ослепления и, затем, поражения персов. «Дерзость расцвела и выплodiла колос Аты, откуда собирает всеплачевный урожай»<sup>30</sup>. Болезнь ума, помешательство на почве надменности рождено дерзостью и поэтому заслуживает наказания ( $\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\iota\alpha$ ,  $\acute{\epsilon}\rho\iota\tau\iota\mu\iota\alpha$ ) от богов.

## «Семеро против Фив»

В этой трагедии, поставленной в 468/7 г., *dikh* присутствует уже не косвенным образом, как это было в «Персах», но вполне явственно, играя важную роль в идейном мире «Семерых против Фив». Конечно, не легко полностью оценить значение и функции *dikh* в эсхиловой обработке последнего звена мифа об Эдипе и его потомстве, не зная «Лая» и «Эдипа», двух первых трагедий фиванской трилогии поэта. И для него самого, и для его аудитории смысл трагического действия раскрывался в едином ходе всей трилогии, тогда как нам доступен лишь её финал, и разработка многих тем в начальных трагедиях нам неизвестна. Однако и сама «Семеро против Фив» содержит богатый материал для темы *dikh*.

Проблематика *dikh* разворачивается в двух планах. Во-первых, это противостояние фиванской общины войску аргивян. Во-вторых, это противостояние двух сыновей Эдипа, Этеокла и Полиника. Планы эти, хотя и будут рассматриваться нами отдельно, в самом действии трагедии связаны между собой воедино, создавая сложность и объем трагического действия.

Начнем с первого. Отвлекаясь от спора между сыновьями Эдипа, мы имеем противостояние фиванцев и аргивян. Войско последних подошло к Фивам и должно начать штурм. Эсхила, однако, интересует не военное столкновение тех и других, война для него, как и в «Персах», – противостояние и противоборство правды и дерзости. Причем в «Семерых против Фив» для выражения этого противоборства поэт разрабатывает особый символический язык. Центральная часть трагедии (375–719), разворачивающаяся перед решающим столкновением, посвящена этической характеристике аргивских героев и противостоящих им фиванских воинов. Первые представляют собой различные типы дерзости, символическим изображением которых являются знаки (*sŕma*) на их щитах. Противостоящие им фиванцы выбраны Этеоклом в соответствии с каждым таким видом дерзости. Первым среди аргивских героев изображен Тидей, его характеризует неистовость (*margôn*), жажда битвы (*máxhV l el imménhV, êrôn*), крик (*boá*). Его снаряжение должно вызывать страх. На его щите изображено черное ночное небо с пылающими по краям звездами, в центре которого сияет луна. Этеокл видит в этом изображении дерзость (*ŕde ũbriV*) и надеется, что она станет пророческой не для фиванцев, но для самого Тидея. Противоположностью аргивянину является благородный фиванский герой Меланипп, «почитающий трон Стыдливости и ненавидящий высокомерные речи». Меланипп – коренной фиванец, «чуждый позорных дел и не желающий быть негодеям», и «согласно *dikh* божество посылает его отвратить от родившей его матери вражеское копьё»<sup>31</sup>. То, что защита родной земли есть дело соответствующее *dikh*, подчеркивает и хор: «по справедливости воздвигается защитник города». Неистовству, хвастовству и гордым речам захватчика противопоставит герой, стыдящийся позорных деяний и укорененный в родной земле.

Гордость второго героя, Капанея, еще больше. Он открыто заявляет, что разрушит город не взирая на волю богов, и сравнивает молнии Зевса с лучами жаркого полдневного солнца, от которых не может быть существенного вреда. На его щите изображен нагой воин с горящей лампадой в руках, и надпись из золота «Сожгу город». Гордость его, таким образом, обращена уже не только к

людям, как у Тидея, но направлена на богов и Зевса. Его хвастовство переходит пределы, положенные человеку (οὐ kat' ἄnqrwpon froneī). За то, что он презирает Зевсов перуц, по справедливости (xŷn dikV) он должен быть поражен этим Перуном. Dikh здесь – принцип воздаяния равным за равное. Третий герой, Этеокл Аргивский, так же высокомерен к богам, «даже Арес – гласит надпись на его щите – не мог бы отбросить его от ворот». Хор видит в этом чрезвычайное хвастовство (Θpεαυσα), проявление безумной мысли (mainoména frŷn), и ждет за это гнева Зевса-мстителя (ZeùV nemétwr). Символика четвертого героя аргивян, Гиппомедонта, носит еще более дерзкий характер: на его щите изображен изрыгающий мрачный чад Тифон, противник Зевса. ŷbriV героя противопоставила Зевсу древнее хтоническое божество (ὁ sqónioV daímwn), ненавистное людям и долгоживущим богам. Противник Гиппомедонта, напротив, должен нести и несет на своем щите изображение самого Зевса. Пятый аргивский герой, Партенопей, несет щит с изображением еще одного чудовища, ненавистной фиванцам Сфинги, выпустившей когти в лежащего у её ног потомка Кадма.

Здесь можно остановиться и подвести некоторые итоги. Действия аргивских героев представляют собой различные проявления ŷbriV, категории, традиционно противостоявшей dikh. Противостоят эти понятия и здесь: захватнические действия представляют собой «дерзость», а защита фиванцами своего города и своей земли происходит согласно dikh. Дерзость осуществляется в превышении, превосхождении, преодолении установленных пределов, в тех деяниях, которые описываются через приставку ŷper-. Отсюда ŷpérfron sŷnma, ἄl ŷwn ŷperkómpoiV sagaiV, ŷpérfroneV lógoi, ŷpérauca bózousi. Напротив, пребывание в своих пределах, защита своей земли – присущи dikh. Превышение предела, нарушение нормы символизирует и гигантский рост аргивских героев (gígaV о Тидее и Капанее, mégaV tópoV о Гиппомедонте). При этом идея дерзости у Эсхила неразрывно сочетается с идеей ἄsébeia, нечестия по отношению к богам: тот, кто мыслит не так, как положено человеку (οὐ kat' ἄnqrēpouV froneī), превосходя все положенные пределы, не оказывает тем самым должного почтения богам (ἄtízwn qeούV), полагается на свое копье больше, чем на бога (aícmmŷn mŷ l on qeo sébein pepoiqēV), нечестиво похваляется (ἄnósia kompásmata). Дерзкая речь (mégachgoría) является признаком нечестивых мужей (ἄnósioi ἄndreV). Но для Эсхила в основе и дерзости, и нечестия лежит еще более фундаментальная характеристика – внутренний склад человека или, другими словами, отношение человека к swfrosónh. Хотя expressis verbis swfrosónh здесь не обозначена, её присутствие проявляется в присутствии терминов её семантического ряда. Основа действия аргивян – безумие мысли (mainoména frŷn), свирепость мысли (ἄmōn frónhma), обуянность войной (ēnqeoV ḄArei), вождделение войны (máchV èrōn). Поэт сравнивает аргивских героев с безумными вакханками (backhái quiàV ὄV) и с драконами (ὄV drákwn boq, drákwn dúscimoV).

Наличие в мысли Эсхила тесной связи между dikaiosónh, eùsébeia и swfrosónh, ясно видно в его изображении шестого аргивского героя, Амфиарая, который, по мысли поэта, должен был олицетворять противоположность дерзости, нечестия и безумия. Уже первая его характеристика, ἄnŷr swfronéstatoV, резко отделяет Амфиарая от всех остальных аргивян. Обособлен он от них и благодаря своему почитанию богов (qeoùV sébei, eùsebhŷV ἄnŷr). Кроме того, он – dikaiou ἄnŷr. Связь между справедливостью и почтения к богам Эсхил выра-

жает, кроме того, и в противопоставлении, с одной стороны, *díkaiosV* ἀνὴρ, с другой, «нечестивых» (*dusebésteroi*) и «непомнящих о богах» (γεῶν ἄμνημόνεV). Полностью положительный герой, Амфиарай, позволил Эсхилу сформулировать его «кодекс доблести», заключающийся, во-первых, в противопоставлении кажущейся (*dokein*) и настоящей (*eînai*) доблести, во-вторых, в единстве основных доблестей – *sófrwn, dikaiosV, ágaqóV, eúsebḗV* ἀνὴρ. В этике Эсхила появляется, таким образом, противопоставление доблести в её оценке другими и доблести как она есть «в себе». Выражается оно в том же противопоставлении кажимости (*dokein*) и бытия (*eînai*), в каком она выразилась в современной Эсхилу философии Парменида. Кроме того, характеристика «справедливый» (*díkaiosV*) оказывается зависящей от внутреннего склада человека, от его здорового расположения ума (*sófrwn*). Человек справедливый не переходит установленных пределов, поскольку он находится в здоровом уме. Отсутствие такового приведет к несправедливости и, соответственно, к нарушению божественных установлений, к нечестию. Это не значит, однако, что *d...kh* полностью интериоризуется: божественная справедливость продолжает действовать в мире Эсхила со всей своей традиционной силой. Тем не менее, её действие, хотя и обусловлено поступками героев, в конечном счете, – через причину их поступков – обусловлено их внутренними складами, единством *swfrosúnh, dikaiosúnh* и *eúsébeia* или их противоположностей. Об этом ясно говорится в части, посвященной седьмому герою, брату Этеокла Полинику. Дочь Зевса, дева *Dikh*, не соприкасается, по словам Этеокла, ни с делами, ни с мыслями последнего. Она не соприкасается с человеком, дерзнувшим на все в своей мысли.

Итак, противостояние аргосского войска и фиванцев трактуется поэтом как борьба дерзости и *dikh*, причем *dikh* присутствует, главным образом, во внутреннем складе человека и связана с *swfrosúnh* и *eúsébeia*. Теперь можно перейти ко второму плану, проявлению *dikh* в связи со столкновением Этеокла и Полиника. Эсхил рассматривает противоборство двух сыновей Эдипа через призму *dikh*: Полиник идет на Фивы с аргосским войском, требуя у Этеокла *dikh*. Этот ход мысли скрывается за упреком Амфиарая Полинику: «Какая *dikh* угасит материнские источники?», т.е. потоки слез, которые прольются в материнской для Полиника земле Фив. Полиник, таким образом, рассматривает свой поход против Фив как требование *dikh*. Об этом говорит и символика его щита, на котором сама *Dikh* в образе женщины «здоровомысленно» (*swfrónwV*) возвращает мужа в золотых доспехах на его родину и возвращает ему отеческий город и все, что в нем. Полиник претендует на то, что его возвращение продиктовано самой *D...kh*, причем оно происходит не в силу безумства мысли, но в соответствии со здоровым расположением духа. Он считает, что его изгнание было несправедливым, и поэтому должно быть прекращено. Этеокл в его глазах является тем, кто, изгнав, лишил его чести (*átimastḗr*), соответственно, согласно *dikh* Этеокл должен понести такое же наказание. В связи с этим появляется и тема *tisiV*, воздаяния за содеянное: «или если обесчестивший останется в живых, он, изгнавший, должен подвергнуться точно такому же воздаянию». Может показаться, что речи Полиника исключительно риторичны, и что так трактовал их сам поэт. На самом деле, это не так. Во всяком случае, права Полиника в конце трагедии будет отстаивать Антигона: «претерпев зло, злом он отвечал». Для Антигоны *dikh* обоих братьев равносильна, в этом и заключается трагедия

их столкновения, на этом также основана решимость Антигоны похоронить Полиника, которому город отказал в погребении. Об этом свидетельствует и эксод трагедии, в котором хор распадается на две половины, одна из которых отправляется хоронить Полиника, другая – Этеокла. Первые следуют за Антигоной, очевидно, принимая её мотивацию поступков Полиника. Они приводят еще и дополнительные аргументы своего решения: во-первых, смерть Полиника – общее горе для всего рода, во-вторых, город в разное время по-разному оценивает, что справедливо и что нет. Для этой части хора, таким образом, деяния Полиника могут быть – хотя бы отчасти – оправданными, а решения города могут расходиться с *dikh*.

Для другой части хора решение города и «справедливость» совпадают, а Полиник, соответственно, является преступившим *dikh*. Аргументы в пользу такого решения можно найти в речи Амфиарая, направленной против Полиника, и в некоторых репликах хора. Так, Амфиарай говорил: «Какая *dikh* угасит материнские потоки»? Какова бы ни была *dikh*, претензия на возмещение ущерба, она не может удовлетворяться в результате похода против отеческой земли и отеческих богов. Более строгое возражение заключено в реплике хора в споре с Антигоной, утверждавшей, что Полиник отвечал злом за перенесенное зло. Однако хор почти с юридической строгостью возражал на это тем, что возмездие Полиника было обращено не только на одного его брата, который был виновником его изгнания, но на всех фиванцев. Хор, таким образом, утверждает, что действия Полиника нарушали принцип равновеликого воздаяния, и, соответственно, не могут соответствовать принципу *dikh*, которая заключалась для хора как раз в таком равном, равновеликом возмещении понесенного ущерба. К сожалению, ответ Антигоны не сохранился в наших рукописях. Но она могла, например, указать, что для Полиника действие против своего города было невольным, тогда как осознанно и по своей воле он выступил лишь против своего родного брата. Во всяком случае, если считать эксод трагедии принадлежащим самому Эсхилу, можно говорить о том, что для самого поэта коллизия между двумя братьями, их спор о *dikh* не разрешался однозначно в пользу какой-то одной стороны, например, в пользу защитника Фив Этеокла. Этеокл был не только патриотом своего отечества, но и человеком, изгнавшим своего родного брата.

### «Просящие о защите»

Эта трагедия Эсхила считалась некогда самым ранним его произведением, во всяком случае, из дошедших до нас. Но теперь – в соответствии с дидаскалией папируса – временем её постановки оказывается лишь 464/3 г. Таким образом, «Просящие» созданы после «Персов» и «Семи против Фив» и за пять лет до «Орестей» (459/8 г.). Текст трагедии, дошедший до нас всего в одной рукописи, серьезно испорчен, попытки его восстановления современными издателями далеки от совершенства и законченности результатов. Каждое новое издание предлагает свои варианты чтения многочисленных испорченных мест этой трагедии, при этом общего мнения о большинстве спорных мест нет. Все это, естественно, приходится учитывать при любой интерпретации «Просящих». Интерпретация осложняется также и тем обстоятельством, что данная

драма – лишь первая трагедия трилогии, с которой Эсхил одержал победу. В трилогию помимо «Просящих» входили также «Египтяне» («Сыны Эгипта») и «Данаиды», о содержании которых и о целостном замысле Эсхила приходится лишь строить догадки.

Центр действия драмы – бегство дочерей Данаия из Египта в Аргос, на родину их матери Ио, где они хотят скрыться от брака со своими кузенами, сыновьями их дяди, Эгипта. Решение бежать обусловлено нежеланием вступать в близкородственный брак. Данаиды полагают, что такой брак запрещен  $\text{q}\acute{\epsilon}\text{m}\acute{\iota}\text{V}$ <sup>32</sup>, которая регулирует отношения внутри рода и находится под покровительством богов. Отсюда следует, что нарушение  $\text{q}\acute{\epsilon}\text{m}\acute{\iota}\text{V}$  есть одновременно и нечестие. Поэтому замысел детей Эгипта – «нечестив»<sup>33</sup>, а противостоять ему Данаиды просят Зевса, «хранителя домов богобоязненных мужей»<sup>34</sup>. Преступление против  $\text{q}\acute{\epsilon}\text{m}\acute{\iota}\text{V}$ , будучи осквернением рода ( $\text{miainóntwn g\acute{e}noV}$ )<sup>35</sup>, должно иметь самые тяжкие последствия: дочери Данаия просят, чтобы небесные и подземные боги, почитаемые в Аргосе, а также Зевс-спаситель потопили в море флот их родичей<sup>36</sup>.

Однако для Эсхила преступление против  $\text{q}\acute{\epsilon}\text{m}\acute{\iota}\text{V}$  есть в то же время и нарушение  $\text{d}\acute{\iota}\text{k}\eta$ . Об этом говорит и обозначение сыновей Эгипта «дерзостный рой»<sup>37</sup>, и молитва хора к богам, «прекрасно знающим  $\text{t}\acute{o} \text{d}\acute{\iota}\text{k}\alpha\text{i}\text{o}\text{n}$  и ... ненавидящим дерзость»<sup>38</sup>, которые в силу этого должны стать судьями ( $\acute{\epsilon}\text{n}\text{d}\acute{\iota}\text{k}\text{o}\text{i}$ ) относительно этого брака. Ненавидит дерзость и Зевс, представляющий для Эсхила всю полноту божественного мира. От Зевса зависит удачное завершение любого предпринятого смертными дела<sup>39</sup>, поэтому, хотя замыслы Зевса для людей непостижимы<sup>40</sup>, с его волей нужно считаться. Зевса призывает хор взглянуть на «дерзость смертных»<sup>41</sup>, детей Эгипта. А если Зевс – главный противник дерзости, то дерзость мыслей и деяний обречена в этом мире на поражение. Зевс сбрасывает смертных с высоких стен их надежд и не вооружает никакого насилия<sup>42</sup>. Упоминание насилия не случайно. Для Эсхила преступление сынов Эгипта против  $\text{d}\acute{\iota}\text{k}\eta$  не только в осквернении рода и попрании  $\text{q}\acute{\epsilon}\text{m}\acute{\iota}\text{V}$ , но также в применении силы-насилия ( $\text{b}\acute{\iota}\alpha$ ), нарушающей волю Данаия и его дочерей<sup>43</sup>. Зевс, соответственно, не только хранит  $\text{q}\acute{\epsilon}\text{m}\acute{\iota}\text{V}$ , но и препятствует осуществлению насилия против воли Данаид. Действует он при этом лишь силою своей мысли, оставаясь в полном покое<sup>44</sup>.

Как и в других трагедиях, основа дерзости, согласно Эсхилу, – это внутреннее состояние человека, его «пренебрегающие разумными советами мысли» и «безумство мысли»<sup>45</sup>. Но Зевс должен блюсти здесь  $\text{d}\acute{\iota}\text{k}\eta$  не только в силу этих общих оснований, но еще и потому, что как супруг Ио он является родоначальником для Данаид. Дать их в обиду – значит, обесчестить, лишить  $\text{tim}\acute{\eta}$ , дитя своей супруги и, соответственно, свой собственный род. Если бы Зевс это допустил, он стал бы предметом «справедливого порицания» ( $\text{d}\acute{\iota}\text{k}\alpha\text{i}\text{o}\text{i} \text{y}\acute{o}\text{g}\text{o}\text{i}$ )<sup>46</sup>.

Поэт говорит, однако, не только о том, что Зевс блюдет справедливость на земле. В соответствии с неким учением «иной Зевс» и в Аиде судит последним судом ошибки смертных, и даже там, в царстве мертвых, нельзя избежать наказания за свою вину<sup>47</sup>.

Подведем некоторые предварительные итоги.  $\text{q}\acute{\epsilon}\text{m}\acute{\iota}\text{V}$  в «Просительницах» регулирует отношения внутри рода, запрещая брак единокровных родичей. Эта сфера жизни непосредственного отношения к  $\text{d}\acute{\iota}\text{k}\eta$  не имеет.  $\text{q}\acute{\epsilon}\text{m}\acute{\iota}\text{V}$  здесь – некоторые конкретные предписания, относящиеся к семье и браку, тогда как  $\text{d}\acute{\iota}\text{k}\eta$  – более

формальный принцип, регулирующий, скорее, способ достижения целей. Действие *dikh* начинается там, где для достижения такого брака применяется насилие. Зевс, однако, выступает гарантом как *qemiv*, так и *dikh*. Первой, поскольку он сам находится в родственных отношениях ко всем потомкам Ио, второй, поскольку является верховным божеством, обеспечивающим порядок в мире смертных.

Этим, однако, не исчерпывается проблематика *dikh* в «Просительницах». Эсхил в своей трагедии противопоставляет юридический и религиозно-моральный принципы. Первый выражается здесь термином *nomov*, второй – олицетворенной *Dikh*. Когда Пеласг сомневается в необходимости принять под свою защиту Данаид, он ссылается на то, что, возможно, в силу закона города (*nomon poliv*), т.е. в силу законов Египетской земли, сыновья Эгипта как ближайшие родственники имеют право на своих двоюродных сестер. Поэтому он предлагает Данаидам оправдываться в соответствии с законами их земли. Фактически царь аргосцев говорит, что в каждой земле свои законы, которым нужно подчиняться, какими бы они ни были. Тем не менее, такой юридический формализм, с точки зрения Эсхила, представляет собой нечто второстепенное перед лицом другой правды и справедливости, которая основана не на юридических, но на религиозных и нравственных понятиях. Поэтому Данаиды очень легко убеждают царя встать на их сторону, не прибегая к юридической аргументации, не ссылаясь на законы той или иной отдельной страны, но напоминая царю, что они прибегли к защите «Зевса просительного»<sup>48</sup>, гнев которого со всей тяжестью обрушивается на нарушающего правду гостеприимства. Дочери Даная окончательно убеждают царя, пригрозив ему своим самоубийством в святилище богов. Такое самоубийство станет *m...asma*, осквернением для всего Аргоса. *Dikh*, таким образом, становится здесь не принципом судопроизводства, но основанием для благочестивого действия. «Взяв в союзники *Dikh*, рассуди благочестие от богов». Кара Зевса может проявляться и в том, что нарушившие правду или же их дети в конце концов заплатят той же монетой, и в том, что Зевс превратится для них в карающего духа (*alastwr*), от которого нельзя будет уйти и за гробом. Напротив, награда за соблюдение *dikh* проявляется, как у Гесиода, во всеобщем процветании, обеспечиваемом богами. Таким образом, здесь для Эсхила поступить согласно *dikh* – это поступить благочестиво, в соответствии с волей Зевса и в страхе перед его наказанием. Следование закону города как таковому не тождественно с *dikh*, но, напротив, закон и правда, *nomov* и *dikh*, могут противостоять друг другу.

Итак, мы видели, что юридическая и религиозно-нравственная правда отличаются друг от друга и даже могут противостоять друг другу. Правда юридическая – это следование закону города, каков бы он ни был. Но в чем для Эсхила заключается другая, более высокая правда? Поэт дает ответ на этот вопрос в одной из хоровых песен, определяя содержание «уставов великочестной *Dikh*». Эти уставы состоят из трех положений. Во-первых, в праведном суде по отношению к чужестранцам, во-вторых, в почитании богов своей родины в соответствии с отеческими заветами, в-третьих, в почитании родителей. Из этих трех главных заветов складывается для Эсхила содержание *Dikh*<sup>49</sup>. Первое требование играет в данной трагедии ведущую роль, о чем без сомнения свидетельствует само название драмы, *iketidev*. Это не просто «Молящие» или «Просящие о

защите». Это просительницы, ставящие себя под защиту «Зевса просительного», который в этой своей функции берет их под свое покровительство, карая их обидчиков и вознаграждая их защитников.

## «Орестея»

### «Агамемнон»

В «Орестее», поставленной в 458 г., Эсхил не только достигает высот сценического мастерства, усовершенствовав – следуя по стопам Софокла – драматическую технику своей трагедии, но и раскрывает все богатство своей теологической, этической и «юридической» мысли. Хотя говорить обо «всем богатстве» мысли афинского драматурга, выраженной в этой, единственной полностью дошедшей до нас трилогии, можно лишь с некоторой долей условности, тем не менее, для нас это действительно так и вряд ли когда-нибудь будет иначе. «Орестея» – это последнее великое произведение, созданное в контексте греческой архаической мысли. Центральной темой трилогии является именно *dikh*<sup>50</sup>. Однако в трагических конфликтах «Орестей» содержание *dikh* оказывается неоднозначным, между различными *d...kai* происходят столкновения, на которых и основан сюжет трилогии. Хотя такое столкновение различных *dikai* не было полностью чуждо ранней греческой мысли, однако в «Орестее» трагическое действие полностью подчинено разработке конфликта между разными «правдами».

«Агамемнон» начинается с монолога стража, поставленного Клитемнестрой следить с крыши дворца за «знаком огня», который должен зажечь Агамемнон после взятия Трои. Его речь вводит нас в мир трилогии, заявляя главные её темы: несчастья, нависшие над домом Атридов, и возможность избавления от тяжких бед. Из его монолога мы узнаем, что Агамемнон осаждает Троию и должен подать знак по окончании осады и взятии города. Почему и как царь отправился на эту войну, мы узнаем уже из песен хора, выступающего на сцену. В этих песнях дается первоначальное осмысление происходящего, которое будет углубляться и развиваться в дальнейшем действии драмы.

Итак, поход Менелая и Агамемнона против Трои понимается как спор о *dikh*. Менелай<sup>51</sup> в первых анапестах парода именуется *mégaV ántídikoV*, «великий борец в споре за *dikh*». Эсхил выбирает слово, которое впоследствии будет обозначать сторону на суде, чаще ответчика, но также и истца<sup>52</sup>. О нарушении *dikh* говорит и сравнение Атридов с коршунами, потерявшими своих птенцов. На тех, кто разорил гнездо, преступив запретные пределы (*parabâsin*), боги – Аполлон, Пан или сам Зевс – посылают «позднокарающую Эринию»<sup>53</sup>. Здесь Эсхил, как до него Архилох, распространяет действие *dikh* на все существующее: не только люди, но и птицы находятся в ведении богов и *dikh*. Эта последняя – не только судебная процедура в человеческой общине, но универсальный закон, действующий независимо от субъектов его применения. Когда происходит преступление, то против преступников (*parabâsi*) боги – кем бы они ни были – посылают Эринию, несущую наказание. Однако это наказание не обязательно происходит в момент совершения преступления, оно может быть отложенным, но всё равно оно неотвратимо. Совершенное преступление

не искупается даже жертвами и возлияниями перед алтарями богов<sup>54</sup>. Такими Эриниями для Париса и Трои становятся по воле Зевса-гостеприимного сами Атриды<sup>55</sup>. Итак, анапесты корифея говорят о преступлении Париса и только о нем. Об Атридах говорится лишь то, что они посланы Зевсом-гостеприимным. Они – орудия в руках Зевса, карающего Париса за преступление против гостеприимства. Но в тех же анапестах звучит и другой мотив. Зевс посылает Атридов «из-за многомужней жены»<sup>56</sup>, обрушившая бедствия и на троянцев, и на греков. Женщина, побывавшая у разных мужчин, как последняя цель праведной войны – здесь есть над чем задуматься. Из-за неё греки и троянцы вступили в смертный бой друг с другом. Эти мотивы будут постепенно звучать все сильнее и сильнее в «Агамемноне».

Сама песнь хора, появляющегося на сцене, посвящена началу похода греков против Трои. Однако в ней уже говорится не о Парисе, но об Агамемноне и его деяниях. Эта песнь состоит из трех частей: в первой поется о знамении и пророчестве Калханта<sup>57</sup>, во второй содержится знаменитый гимн Зевсу<sup>58</sup>, третья повествует о жертвоприношении Ифигении<sup>59</sup>. Всю песнь можно назвать рассказом о преступлении Агамемнона. В чем заключается это преступление. В том, что Агамемнон развязал войну против Трои. Такой ответ кажется противоречащим тому, что мы уже знаем. За преступление Париса Зевс посылает на Трою Атридов как Эриний мести, а дело Эриний – уничтожить как виновника преступления, так и его общину. Это, действительно, так. Однако для поэта то, что Атриды самым фактом своего похода выполняют волю Зевса, мстящего за поругание гостевой трапезы, не снимает с них ответственности за свои деяния<sup>60</sup>. На самом деле, Зевс не уполномочил Агамемнона и Менелая осуществлять его кару: Зевс не Яхве, а Агамемнон – не Моисей, послушно исполняющий полученное в результате личного свидания и выраженное *expressis verbis* повеление божества. Зевс мог бы покарать Париса и Трою по-другому. Наказание могло наступить и спустя несколько поколений, Зевс мог его отложить. Атриды ставят перед собой, главным образом, другие цели, хотя предлогом исполнения воли Зевса они при этом пользуются<sup>61</sup>. Сами они желали лишь любой ценой вернуть «жену многих мужей», завязать «войну, отмщающую за жену»<sup>62</sup>. Они развязали войну, цель которой была, с греческой точки зрения, ничтожной<sup>63</sup>. Таким образом, война, преследующая, по видимости, справедливые цели, на самом деле таковой не была. Здесь есть сходство с идейным конфликтом в «Семерых против Фив». И там Полиник идет «справедливой» войной на Фивы. Его действительно несправедливо изгнали, и он хочет изгнать изгнавших его. Его действие с точки зрения «взаимной справедливости» полностью оправдано. Но то, что этой «справедливой» войной он приведет в свое отечество чужое войско, что его родной город будет разрушен, а алтари отцовских богов осквернены, говорит против такой справедливости. Однако в «Агамемноне» путь к такой войне лежит еще и через новое преступление, через жертву Ифигении. Иногда считают, что эта жертва была необходимой. Раз Зевс предписал отомстить Парису, а Артемида – принести в жертву дочь царя, то жертвоприношение Ифигении было необходимым. На самом деле все это не так. Решение о войне против Трои за «женщину многих мужей» и решение принести в жертву Ифигению зависят только от самого царя<sup>64</sup>. В его решении воля Зевса не играет никакой роли, он приносит в жертву дочь, боясь не гнева Зевса, но отступления от задуманного

им военного предприятия. Он не хочет быть *lipónauV* и *xummaciáV ómartón*<sup>65</sup>, и ради войны соглашается «осквернить (*miaínwn*) отцовские руки потоками» девической крови<sup>66</sup>, «выдыхает нечестивый ветер френа»<sup>67</sup>, «отваживается на всё»<sup>68</sup>. Конечно, для него злом является и то, и другое. Однако он делает свой выбор, решив отплыть в землю Тевкров любой ценой, даже ценой жизни родной дочери. Хор смотрит на это как на преступление, совершенное царем по его собственной воле<sup>69</sup> и которое, как и преступление Париса, чревато возмездием. Поверив пророку, хотя он и не был обязан этого делать<sup>70</sup>, Агамемнон должен испытать на себе все последствия этого.

Перед рассказом о том, как Агамемнон совершил само преступление, хор поет знаменитый гимн Зевсу, как бы задним числом предупреждая царя о последствиях его деяния. Пророчества Калханта относительно экспедиции благоприятны, Троя будет взята, но в туманных и загадочных речах пророка слышится также весть о каком-то возможном бедствии для царского дома, бедствии, связанном с Артемидой. Хор поет о том, кто такой Зевс и что значит его правление для смертных. Теология Зевса, выраженная в этих строках<sup>71</sup>, балансирует между традиционными представлениями поэтической традиции и новым, более абстрактным взглядом, постепенно набиравшим силу у мыслителей, современников Эсхила. Ксенофан и Гераклит, если оставить в стороне Анаксимандра и Парменида, все еще активно пользуясь унаследованными лексическими средствами, создают учения, в которых верховное божество перерастает знакомую по эпосу фигуру Зевсу. Так далеко, как они, Эсхил не идет, оставаясь народным поэтом, а не создателем своего собственного учения. Но опыт этих мыслителей не прошел для Эсхила даром, к своему Зевсу он пришел через сомнение и размышление<sup>72</sup>. Зевс уже не исчерпывается своим именем<sup>73</sup>, то есть законным и унаследованным положением в традиции, но может быть кем угодно, его подлинная сущность, говоря более поздним языком, ускользает от однозначного соответствия своему традиционному имени. Но – и здесь отличие Эсхила от «доксократиков» – самое подходящее имя для верховного божества все же «Зевс». Почему? Поэт отвечает так: «не могу ни с чем его сравнить, взвесив всё, кроме как с Зевсом, если на самом деле нужно сбросить напрасное бремя мысли»<sup>74</sup>. Новые концепции божества для Эсхила – «напрасное бремя мысли», может быть, они и убедительны, но они оставляют человека один на один с его собственными исканиями, не создают общезначимой нормы. Зевс традиции, Зевс, одолевший Урана и Крона и правящий теперь миром<sup>75</sup>, в отличие от нового божества философов, осуществляет в мире нравственную общезначимую норму, которой регулируется жизнь смертных. Именно в этом, а не только в «гносеологических» сомнениях поэта относительно обоснованности новых теологий, коренится традиционализм Эсхила.

Какова основная функция его Зевса? Он «путеводитель смертных к разумению»<sup>76</sup>, которое опять-таки не абстрактное познание, но знание законов человеческой жизни. Главное установление Зевса – это «научиться (учеба, научение, урок, познание, понимание, знание) через страдание» (*ράρει μάρον*)<sup>77</sup>. Что это значит? На первый взгляд, здесь всего лишь повторение старой эпической формулы о том, что «глупец узнает претерпев»<sup>78</sup>, дурак учится на своих собственных ошибках и *post factum*. Но у Эсхила речь идет совсем не о дураках. Проблема рассматривается в нравственном и юридическом аспекте. Любое

преступное деяние завершается карой, приносящей преступнику страдание. Это закон Зевса, известный всем смертным. Но люди забывают о нем, по собственной воле не хотят (*ἄkonteV*) ограничить себя (*swfroneîn*)<sup>79</sup>. Тогда страдание и против воли учит их тому, как надо было поступать. Это понимание, к которому приходят против своей воли и через тяжкие страдания, дается Зевсом или Дикой. Дика здесь не только объективный закон, устанавливающий корреляцию между *drōma* и *ράζοV*, она еще и причина понимания (*μάζοV*), которое становится здесь основной целью всего трагического действия<sup>80</sup>. В отличие от психологической трактовки Аристотеля, у которого целью трагедии выступает катарсис как очищение души от страстей, у Эсхила цель трагедии заключается в познании, вырастающем из опыта трагического претерпевания.

От Клитемстры хор узнает о падении Трои, о том, что в эту ночь Ахейцы завладели городом Приама. Это событие требует осмысления, и хор, начав анапестами корифея, поет второй стасим, пытаясь понять и высказать причины и следствия этого события. Первый виновник «всегубительного несчастья»<sup>81</sup> троянцев – Парис, оскорбивший Зевса Гостеприимного «кражами женщины»<sup>82</sup>, который не сразу, но лишь по прошествии десяти лет свершил свое, давно задуманное наказание. Теперь, когда Троя пала, уже никто из смертных не может сказать, что боги устаивают своей заботой тех, кто попирает неприкосновенное, кто не *eûsebήV*. Но и преступление Париса имело свои причины, его преступающее дику высокомерие<sup>83</sup>, его богатства и его неразумие. Беды настигают тех, чей дух не довольствуется малым, жаждет иметь больше, чем нужно, и в итоге становится дерзким и высокомерным. Но даже богатство, по Эсхилу, не может защитить того, кто растоптал «великий алтарь Дики». Однако, наказание происходит не автоматически, сам преступник обрекает себя на крах. Это происходит благодаря *peiqō*, действующему изнутри убеждению, самообольщению, самообману. Парис поддался своей страсти, дал ей себя убедить и совершил по этой причине похищение Елены, обрекая тем самым себя и свой город на неминуемую гибель. В конечном счете, именно решение самого человека становится причиной, определяющей его судьбу. Когда поступок совершен, внутренняя логика развития событий уже определена. И здесь уже не помогут даже молитвы богам: Дика всё равно настигает человека, даже если он просит богов об избавлении<sup>84</sup>.

Но хор не останавливается на выяснении причин преступления Париса. Похищение Елены вызывает ответное действие со стороны Менелая и Агамемнона. Однако в изображении хора перед нами предстают не герои, всеми силами защищающие Зевесову правду. Атриды развязывают войну, в которой гибнет цвет Ахейской земли. Несмотря на то, что формально Агамемнон и Менелай защищают дику<sup>85</sup>, народ не с ними, но против них. Атриды своим походом убили много людей, боги не оставляют этого без внимания и «черные Эринии со временем лишат жизни того, кто счастлив без дики»<sup>86</sup>. Таким образом, не только Парис, но и Атриды, ответившие на его преступление походом против Трои, оказываются под ударом божественной справедливости. Причиной этого для хора служит их удача, везение, счастье, построенное на костях прочих Ахейцев. Преизбыток счастья и связанная с этим слава Атридов становятся поводом для тревоги.

Итак, второй стасим начинался с выяснения причин падения Трои, но закончился обсуждением действий Атридов. Парис нарушил Дику, обесчестил гостевую трапезу, пошел против Зевса гостеприимного, за что на него обрушился

гнев последнего, и Зевсом были посланы против Париса и его города Атриды, защитники Дики. Но они, в свою очередь, преступают её, обрекая на смерть «ради чужой жены»<sup>87</sup> множество ни в чем не повинных людей. Есть почти прямой параллелизм между действием богов, о котором речь шла в первой строфе, и действием богов в строфе последней: в первой «боги не удостаивают тех, кто пограл красу неприкосновенного»<sup>88</sup>, в последней «боги не оставляют без внимания тех, кто многих сгубил»<sup>89</sup>. Деяние Париса и деяния Атридов уравновешиваются перед богами общей неправдой совершенной и тем и другими. Парис пошел против Зевса гостеприимного, Атриды начали войну, в которой погибли многие невинные жизни. И то, и другое влечет за собой гнев богов, «удар Зевеса» или «перун Зевеса».

После этой песни хора на сцене появляется вестник с сообщением о взятии Трои и о состоявшемся возвращении Агамемнона<sup>90</sup>. В отличие от хора, понимающего неоднозначность деяний царя, вестник видит в них лишь свидетельство успеха. Агамемнон для него – это победитель, несущий свет в ночи<sup>91</sup>, свершивший все, что должно было свершиться в отпущение преступлений Париса. Миссия царя заключалась для него в том, чтобы «разрушить Троию мотыгой Зевса, вершащего праведное воздаяние» (*Diòv dikhfórou*)<sup>92</sup>. За совершение этого подвига царя должно признать счастливым (*eùdaimwn*)<sup>93</sup>, наиболее достойным почестей (*òxiótatov tiesqai*)<sup>94</sup>. Вестник видит лишь то, что царь исполнил *dikh*, что его коснулась «милость Зевса»<sup>95</sup> и что он должен быть за это прославляем. Для Париса и Трои преступное деяние (*dròma*) теперь, – после расплаты за похищение Елены, после уничтожения Трои, – уравновешено страданием (*páqov*)<sup>96</sup>. Но несмотря на то, что возмездие, постигшее Париса полностью оправдано, в словах вестника открывается и другая картина: действительно, Агамемнон отомстил Парису, став для того Зевсовой Эринией, но совершая месть, царь сам преступил *dikh*, разрушив алтари и святилища богов<sup>97</sup> и уничтожив «семья всей земли». Для вестника это лишь исполнение наказания, предназначенного Парису, но на самом деле Агамемнон совершил преступление, эквивалентное поступку троянского царевича. Разрушение алтарей есть такое же преступление, за которое должно последовать наказание. К тому же, реальным мотивом для Ахейцев была нажива, пусть даже часть от неё получат боги Эллады<sup>98</sup>.

Есть еще один важный момент в речи вестника. Став разрушителем Трои, царь – во всяком случае, в глазах вестника – стал «счастливым мужем», «самым достойным почестей». Для поэта и для его аудитории такие эпитеты однозначно связывались с ожиданием действия «зависти богов», которая должна была уничтожить непомерно большое счастье человека. Однако Эсхил включает «зависть богов» в несколько иной контекст: для него Агамемнон будет наказан не за свое счастье, но за совершенные преступления. Великое счастье влечет за собой беду и катастрофу не по своей великости, но потому, что достижение такого счастья не обходится без преступлений.

Еще одно обстоятельство говорит нам о том, что за преступления, совершенные Ахейцами под Троей, над ними навис гнев богов, что божественное возмездие не оставляет без внимания деяний греческого войска и его предводителей. Речь идет о судьбе Менелая. Рассказ о ней<sup>99</sup> может показаться излишним в композиции трагедии, если не понять причин, заставивших поэта включить его в речь вестника. На самом деле, этот рассказ является предвестием катастрофы

самого Агамемнона. До него речь вестника пронизана оптимизмом, уверенностью в том, что «все хорошо, что хорошо кончается». Достигший вершин человеческого счастья великий царь Агамемнон с победою возвращается в свой родной город. Однако несчастье, постигшее его брата, говорит нам о том, что не все так прекрасно на самом деле, как это могло бы показаться. Хотя 649 строка испорчена, все же можно сказать, что тема гнева богов на Ахейцев в ней присутствует<sup>100</sup>.

Хор, отвечающий своею песнью на речь вестника, содержит несколько важных для нас тем. Во-первых, еще раз повторяется то, что вина Париса лежит в бесчестии, нанесенном очагу Менелая и хранящему этот очаг Зевсу. Брак Париса стал горем для Трои, а его свадебная песня – многоскорбным напевом. За вину троянского царевича вынужден нести кару весь древний город Приама. Парис по воле бога был выкормлен своим родным городом для того, чтобы стать ему «жрецом Беды». Во-вторых, размышляя о судьбе Трое, хор обращается к теме «зависти богов», одной из ключевых тем архаической греческой этики. Когда Елена пришла в Трою, то, на первый взгляд, это было большим счастьем для города. Она принесла свою красоту и свои сокровища, а с ними вместе еще и богатства бывшего мужа. Но Эриния, по воле Зевса гостеприимного, положила горький конец этому, такому прекрасному на первых порах браку. Что же было причиной этому? Нет ли здесь мести богов за переход за пределы среднего человеческого счастья? Не превысила ли Троя отведенную ей меру богатства, мощи и славы? Не слишком ли много наслаждений выпало на долю Париса?

Эсхил отвергает такое объяснение, причем делает это осознанно, прекрасно понимая, что здесь он выступает против общепринятого учения, что он пока останется одиноким на этом пути. Причина лежит не в зависти богов, но в том, что «нечестивое дело рождает за собой множество зла, которое точь-в-точь как его родитель». Причиной несчастий является преступление, совершенное по собственному почину, сознательно, вменяемо. Изобилие, богатство, счастье, если они выпали на долю праведника, будут всегда приносить только благо. Напротив, древняя Дерзость рождает в порочных людях Дерзость молодую, дерзость, с которой нельзя ни сражаться, ни бороться, ни смягчить жертвоприношениями. Это уже новая черная Беда, похожая на своих родителей. Здесь Эсхил описывает феномен сопряженности нового преступления со старым. Причина такой связи вполне рациональна: преступление прошлое рождает чувство безнаказанности, Дерзость, которая служит причиной нового преступления, за которым неминуемо последует Беда, то есть возмездие, осуществляемое Дикой. Сама Дика остается в закопченных хижинах, чтит честную жизнь, а разукрашенные золотом дворцы, возведенные на пороке и преступлении, покидает, вступает лишь в дома благочестивые, презирая славную похвалами мощь богатства.

Приветствие хора Агамемнону также затрагивает тему *dikh*, причем она раскрывается внутри противопоставления «видимости» (*dokeîn*) и действительного положения дел. «Многие смертные предпочитают видимость (*tò dokein eivai*), преступив *dikh*». Хор заводит об этом речь, поскольку не хочет ни преувеличить, ни преуменьшить значение успешного возвращения Агамемнона домой. Он противопоставляет себя тем, кто притворно печалится и притворно радуются. На мой взгляд, нет ничего невероятного в том, что Эсхил применяет здесь для своей драмы язык и мысли парменидовской поэмы, перенося их в бо-

лее понятный для него контекст человеческих отношений. Притворство, лживость, «видимость» в этих отношениях нарушают правильный порядок. *Dikh*, таким образом, здесь выражает существующее, действительное положение вещей, которое может быть искажено человеческим мнением и «видимостью». Онтология Парменида становится здесь средством описания человеческого праксиса.

*Dikh* появляется в анапестах хора еще один раз, в форме наречия *dika...wV*, противопоставленного «несвоевременности», *àkairwV*. Речь идет о правильном порядке человеческого времени, о своевременности, которая зависит не от успеха, но от попадания в точку. Мир человеческих деяний упорядочен не только в пространстве, но и во времени.

Теперь на сцену выходит сам Агамемнон. Царь уверен в том, что его деяния под Троей – исполнение божественной справедливости. Он называет богов *metaítioi*, «соучастниками» в его возвращении и в том, что он совершил справедливое возмездие над городом Приама. Как и в «Илиаде», война под Троей рисуется царю как судебный процесс, устроенный богами, услышавшими безгласные судебные жалобы (*dikai oûk àpò gl' ósshV*). Но в отличие от Гомера, который изображает Зевса единственным судьей в судебной тяжбе между греками и троянцами, Эсхил представляет судебный процесс как божественное голосование, в котором боги бросают все псэфы в сосуд для осуждения Трои, тогда как вторая урна остается пустой. Троя погибла, ибо боги услышали «безгласные обвинения» и бросили человекоубийственный жребий в кровавую урну.

Но благодаря богам, он не знает, что они уготовили ему самому. *Dikh*, которую боги осуществляют в мире, не обойдет и его. Отсюда трагическая ирония в его словах благодарности богам, «пославшим меня и приведшим обратно». Царь думал, что он выполняет божественную волю, и действительно её исполнил, но при этом он не получает за это полной амнистии, не освобождается от ответственности за то, что он совершил. А совершил он убийство родной дочери и кровавую бойню под Троей. Действительно, на троянцев легла вина Париса, и они вряд ли, по Эсхилу, могут негодовать на свою судьбу и богов. Но наслаждение жестокостью, понизывающее речь Агамемнона, так же не может остаться неотомщенным. Боги действительно послали его на Трою и привели обратно, но не так, как это кажется самому Агамемнону. Он, будучи смертным, ошибается, не понимая законов божественного мира, и должен будет понести за это наказание. Агамемнон на самом деле привел в исполнение приговор богов, но это отнюдь не значит, что палач – сам не преступник.

Тема *dikh* звучит и в словах Клитемнестры. Рассказав о своих страданиях, о своей любви к мужу, о судьбе сына, отправленного в Фокиду, она просит Агамемнона ступить на расстеленные для него пурпурные ковры, по которым его, не чаявшего вернуться и не ведающего своей судьбы, во дворец должна повести Дика, чтобы там мысль Клитемнестры, её решение, не побежденное сном, исполнило с божьей помощью все предначертанное. Для неё судьба Агамемнона предрешена: он убийца её дочери, он должен понести возмездие за совершенное преступление, его во дворец должна повести Дика, чтобы там он принял смерть. Но один момент очень важен здесь для её замысла: Агамемнон должен войти во дворец, ступая по пурпурным коврам. Эти ковры у греков всегда предназначались богам. Она хочет, чтобы Агамемнон презрел *eûsèbeia*, оказался *òbristhV*, чтобы он при-

своил себе те *tímai*, которые принадлежат богам и только им. Она хочет, чтобы его смерть была не просто делом рук людей, но божественной карой.

Агамемнону не нравится это предложение, он видит в этом свойственную женщинам изнеженность, варварский обычай, способный вызвать зависть и богов, и людей. Он хочет, чтобы его почитали как человека, а не как бога, хочет сохранить здравый рассудок, который является величайшим даром богов. Но в итоге поддается на уговоры Клитемнестры и дает уговорить себя пойти по пурпуру во дворец. Клитемнестра завершает их диалог молитвой к Зевсу-совершителю, чтобы он исполнил её молитвы, чтобы он совершил то, что сам собирался совершить. Она верит в правоту того, что она делает, верит, что её месть санкционирована Зевсом и что Зевс исполнит её желания. Это действительно так, пролитая кровь Ифигении, преступления под Троей – все это запускает механизм божественного правосудия, осуществляемого в греческой идеологии Зевсом. Но дело на этом не закончится и продолжение воспоследует.

Эпизод с Кассандрой не содержит эксплицитного упоминания *díkh*, тем не менее, он является одним из ключевых моментов в выяснении её сущности. Нестройные речи троянской пророчицы снимают последнюю завесу с происходящего: в них впервые открывается самое раннее преступление, тяготеющее над домом Атридов. Пресловутый Фиестов пир, убийство Атреем, отцом Агамемнона, своих племянников для угощения брата является начальной точкой трагического действия. Именно это преступление запускает механизм последующих преступлений. Эсхил говорит почти о физическом присутствии убиенных детей в доме Атридов, Кассандра своими безумно-пророческими очами видит их, в их руках их собственные внутренности, которыми попочевали их отца. Они не только видны, запах этого убийства, смрадная вонь трупов наполняет дом Агамемнона, «ненавистный богам». Несмотря на все свое счастье, выразившееся в удачном военном походе, Агамемнон обречен «умерев вместе с другими умершими, заплатить пению за другие смерти». Здесь, однако, встает вопрос, не уничтожает ли все это личную ответственность Агамемнона. Действительно, если судьба героя определяется не им самим, но прошлым его рода, деяниями и преступлениями его отца, если главным действующим лицом оказывается пресловутый трагический рок, определяющий независимо от воли человека его судьбу, то о личной вине и личной ответственности у Эсхила говорить нельзя.

Однако никакого рока здесь не существует и Эсхил всем этим хочет сказать совсем другое. Главным действующим лицом в убийстве Агамемнона выступает Клитемнестра, которая мстит мужу за убийство дочери, во-первых, и за измену с Кассандрой, во-вторых. Дела самого Агамемнона таковы, что они побуждают его жену взяться за свою секиру. То, что эта львица уже повязалась с волком (Эгисф), не имеет особого отношения к её замыслу. Выражаясь предельно ясно: даже если бы не было никакого преступления Атрея, а Агамемнон бы совершил все то, что он совершил, его участь была бы такая же: он был бы убит Клитемнестрой. Именно в этой новой расстановке акцентов концепция Эсхила отличается от традиционной версии, в которой главным действующим лицом был Эгисф, мстящий за преступление Атрея. Так обстоит дело у Гомера.

В традиционной версии мы не выходим за пределы родового сознания, тогда как у Эсхила родовое проклятие оказывается лишь второстепенным моментом, фактически рудиментом, отодвинутым на второй план по сравнению с мо-

ментами личными. Память о родовой «этике» еще очень сильна, она закреплена в изначальном сюжете, с которым приходится считаться поэту V века, но определяющими факторами уже оказываются другие. Поэтому помимо убийства Ифигении для Эсхила не менее важна и резня под Троей, санкционированная Агамемноном как предводителем греческого войска, осквернение храмов богов, за которое он лично несет ответственность. Эти дополнительные моменты, гораздо слабее связанные с изначальным сюжетом, нужны поэту, чтобы показать новое в своем представлении о вине ахейского вождя.

Убийство совершено, на сцене Клитемнестра. Она рассказывает хору о том, что случилось, объясняя и оправдывая то, что свершилось, то, что совершила её десница. Во-первых, она, оправдывая себя, защищает право на обман врагов: против врагов – пусть даже они кажутся друзьями – можно расставлять коварные сети. Во-вторых, убийство Агамемнона, совершенное ею, справедливо, десница Клитемнестры – «праведный творец». В-третьих, Агамемнон сам наполнил свою чашу проклятым злом, он является виновником скверны (*miasmátwn*)<sup>101</sup> и должен за это заплатить. Клитемнестра трактует убийство мужа как жертву, которую она принесла исполняющей приговор (*tél eioV*) Дике своей дочери, Ате и Эринии. Но хор не принимает её якобы разумных доводов, её уверенности в своей правоте. Для хора – это не справедливая месть за убийство дочери, это проявление высокомерной претензии на мудрость (*megal ómhtiv*), безумные слова (*perifrona*), вырастающие из охваченного безумием сердца (*frñn épimainetai*). Хор знает, что по закону Зевса самой Клитемнестре предстоит, лишившись друзей, заплатить ударом за удар<sup>102</sup>. Но и для хора, и для Клитемнестры за непосредственно действующими лицами стоит «трижды жирный и тяжкогневный» демон дома Атридов. Особенно важна эта фигура для Клитемнестры: она говорит хору, что она на самом деле – не жена Агамемнона, а принявший её облик мстительный демон, мстящий Атрею за его чудовищную трапезу. Она заявляет, что, убив мужа, она заключила с демоном дома своего рода договор: проливая ранее кровь отомщена, и ему нечего больше делать здесь. Демон должен уйти, перекинуться на другие роды. Но хор поет, что ничего не кончено здесь, восстанет мститель за отца, черный Арес еще напьется родственной крови. Надеждам Клитемнестры, пусть она и хочет теперь быть умеренной, не суждено сбыться: закон «содеявшему претерпеть» пребывает у трона Зевса.

В конце трагедии на сцену выходит Эгисф, сын Фиеста, любовник Клитемнестры. Он радуется «благосклонному сиянию дня, принесшего справедливое воздаяние», сын заплатил за отцовское коварство, проклятие Фиеста над родом Плисфена свершилось. Он с гордостью заявляет о себе как о зачинщике убийства, которого вернула на родину Дика, чтобы сын Атрея оказался в её сетях. Хор не пытается доказать, что Эгисф не прав, он лишь обвиняет сына Фиеста, предоставившему нанести роковой удар Клитемнестре, в трусости и предупреждает, что ему придется пасть от руки Ореста. Вдобавок, хор видит основной мотив убийства не в мщении за отца, но в желании Эгисфа стать тираном, что подтверждает и сам Эгисф. Ссора хора, представляющего аргосских старцев, и Эгисфа доходит до того, что стороны хватаются за оружие, но Клитемнестра вмешивается и пытается их примирить. Она не хочет новой крови, нового зла, она верит, что все может закончиться хорошо, что все уже закончилось и над домом Пелопидов проклятия больше не висит.

## «Хоэфоры»

Вторая трагедия трилогии открывается темой мести. Сын Агамемнона Орест, вернувшийся в Аргос, просит Зевса: «О Зевс, дай мне отплатить (teísasqai) за смерть отца, стань моим союзником по воле своей»<sup>103</sup>. В пародии хора пленниц тема воздаяния продолжается, развиваясь и переплетаясь с размышлениями о dikh. Пленницы посланы Клитемнестрой на могилу Агамемнона после грозных ночных видений, они несут возлияния, «немилую милость, отводящую зло». Но сами не верят в то, что их возлияния могут стать орудием очищения (lútron) павшей на землю крови. Клитемнестра, совершившая преступление, а теперь пытающаяся умиловать Агамемнона возлияниями, для хора предстает как dósqeoV guná, «безбожная женщина»<sup>104</sup>. Таким образом, в её преступлении подчеркивается, прежде всего, оскорбление богов и божественной правды, что характерно для Эсхила, связывавшего, как мы видели, понятия справедливости (dikaiosúnh) и благочестия (eúsébeia). Хор убежден в том, что нынешнее благополучие убийц Агамемнона долго не продлится и Клитемнестру настигнет dikh, ведь «весы Дики надзирают быстрые за теми, кто во свете дня, и в сумраке страданья полнятся, а тех содержит Ночь без единого проблеска»<sup>105</sup>. Здесь стоит отметить целый ряд интересных моментов. Во-первых, атрибутом Дики становятся весы. До «Хоэфор», насколько я могу судить, этого образа в связи с dikh не встречается. Скорее всего, мы имеем дело с переносом этого образа от Зевса, взвешивавшего на своих весах мойры героев, к Дике как его спутнице, помощнице, вершителя его воли на земле. При этом значительно изменяется представление о взвешивании человеческой судьбы: если для Гомера вес героя не определялся ничем кроме написанного ему на роду, то весы, принадлежащие Правде, взвешивают участь героя в соответствии с совершенным или, напротив, несовершенным преступлением. Во-вторых, действие dikh уже не ограничивается миром живых. Возможно, под влиянием каких-то орфических или пифагорейских учений Эсхил проводит деление на три мира, приблизительно соответствующем, по верному замечанию Томсона<sup>106</sup>, христианскому (католическому) делению на Рай, Чистилище и Преисподнюю, и утверждает действие Дики во всех трех мирах. Дика быстро настигает виновного в нашем мире, обрекает на долговременные страдания в Чистилище и покрывает мраком Ночи тех, кто заслужил Ад.

Содержание dikh определяется здесь как «отмщение за убийство», «ответное убийство» (ántapokteínein) или в более общем виде как «воздаяние врагу злом за зло» (tòn écqron ántameíbesqai kakoîV)<sup>107</sup>. Электра спрашивает у хора, можно ли молиться богам, желая ответного убийства, на что получает утвердительный ответ. В своей большой молитве она уже ни в чем не сомневается, жаждет справедливой смерти для убийц и молится об этом Гермесу, вышним богам, Земле и несущей победу Дике<sup>108</sup>. Уже после встречи с Орестом Электра молится Власти, Дике и Зевсу величайшему<sup>109</sup>. Сам Орест, окончательно разрешая все сомнения, говорит о прямом приказании Аполлона совершить акт ответного убийства (ántapokteínai), без чего самому Оресту грозит страшная месть Эриний<sup>110</sup>. Хор в коммозе поет о том, что «великие Мойры по воле Зевса совершат то, куда идет tò díkaion» и что «Дика, творя должное, кричит громким голосом: «За кровавый удар кровавым ударом пусть заплатит»<sup>111</sup>.

Здесь важно отметить, что Мойры выступают здесь не как высшая сила, действующая по своей воле, но как исполнители воли Зевса, которая, в свою очередь, действует по справедливости, следует Дике. Дика описывается здесь как *prássousa toûfeil ómenon*, «совершающая должное». Речь, конечно, не идет о «должном» в современном философском (кантианском) смысле. Мысль Эсхила вполне конкретна: Дика взыскивает долги, заставляет должника заплатить тою же монетой. *dikh* как «совершение должного» в этом смысле становится одним из основных традиционных определений справедливости, с которым будет полемизировать Платон в первой книге «Государства»<sup>112</sup>.

Интересным сближением *dikh* и *pómoV* кажется мне песнь хора в коммесе 400–404: «Обычный порядок таков: убийственный капли, пролитые на землю, зывают о новой крови. Ведь гибель зовет Эринию от прежде погибших, приводящую за несчастьем другое несчастье». Коммос заканчивается молитвой к блаженным подземным богам, чтобы они по правде судили в этом деле, чтобы, как говорит Орест, «Арес столкнулся с Аресом, а Дика – с Дикой», то есть, чтобы суд богов сравнил и оценил правду Агамемнона и Клитемнестры в их противостоянии. Важно отметить, что в архаическом мышлении, представленном песнями хора, Электры и Ореста в коммесе, нет какого-то единственного божественного агента, вершащего правду. В их плачах появляются Зевс, Дика, Земля, блаженные подземные боги, Мойры, судьба (*tò mórsimon*). Единая концепция о неотвратимости воздаяния за пролитую кровь проявляется в разных аспектах, в зависимости от конкретного преломления этой темы, в зависимости от деталей и обстоятельств, которые в данный момент вытаскивает перед поэтическим взором Эсхила.

Важным моментом в раскрытии темы *dikh* оказывается стасим 585–651. В нем хор начинает петь о разных чудовищах, которые порождает земля, о чудовищах, таящихся в море, и о страшных небесных явлениях, пугающих все живое. Но еще страшнее оказывается «переступающая границы мысль мужчины» и «живущие в женской душе на все дерзающие похоти», ведущие смертных к гибели. После примеров, иллюстрирующих гибельность женской похоти, хор поет о Дике, действием которой острый меч пронзает душу злодея/злодейки, преступившего/ей вопреки *qémiv* Зевсово благочестие (*sébaV*). Хотя Дику и топчут, но её корень – под защитой. Еще до преступления против Дики Айсса начинает точить свой меч, а после преступления славная и с глубоким френом Эриния посылает дитя отомстить за скверну<sup>113</sup>. Итак, началом зла оказывается внутреннее состояние человека, преступная мысль мужа или преступающая все границы, готовая на все похоть женщины. Зло попирает Правду, но не в состоянии уничтожить его основу (*puqmñn*). То, что Дика будет отомщена или восстановлена, предreshено еще до совершения преступления, это иллюстрирует образ Айссы. Божественным агентом, ответственным за восстановление Дики, выступает Эриния.

В последней песни хора тема *dikh* звучит как исполнение божественного приговора над совершившими преступление. Дика настигла детей Приама, она же по воле богов в лице Ореста и Пилада пришла в дом Агамемнона покарать обоих носителей скверны убийства царя. Дика, дочь Зевса, коснулась руки Ореста, убившего мать и Эгисфа, дыша на них погубительным гневом. После убийства можно узреть свет, дом избавлен от великой узды и поднимается из руин.

Очаг избавлен всякой скверны очистительными снадобьями, изгоняющими несчастье, и все видится в счастливом свете<sup>114</sup>. Хор, насыщенный, как показал Томсон, многочисленными аллюзиями Элевсинских таинств, полон счастливой уверенности в окончательном разрешении трагического конфликта: зло в лице двух носителей скверны повержено, дика свершилась, как она свершилась и над домом Приама, повеление Аполлона исполнено, свет воссиял, дом Агамемнона поднялся из руин, Аргос освобожден от тирании двух змей.

Но для трагической мысли Эсхила такого простого решения уже недостаточно. Орест исполнил свой долг перед Эриниями отца, но теперь перед ним – псы его матери, которые по тому же закону возмездия должны покарать и его. Совершенная им дика не отменяет новой дики, которая имеет те же права, что и та, во имя которой он обагрил свой меч материнской кровью. Кровавое наказание, следующее за преступлением, для традиционного греческого мировоззрения есть в свою очередь новое преступление, которое требует и новой *poínó*. Последняя трагедия трилогии показывает возможность нового решения этой мучительной правовой проблемы архаического греческого мировоззрения.

#### «Эвмениды»

Хотя вряд ли можно до конца выразить сложное и неоднозначное содержание трагедий «Орестей» на сухом и абстрактном языке анализа, все же можно сказать, что первая трагедия трилогии в основном посвящена феноменологии и этиологии преступления, вскрывая его подлинные причины, коренящиеся, прежде всего, в выборе самого человека. Не отказываясь полностью от традиционных учений, Эсхил пытается соединить с ними свое понимание ответственности самого преступника. Вторая трагедия продемонстрировала, как одно преступление рождает наказание, которое в свою очередь оборачивается преступлением. В последней драме трилогии Эсхил пытается убедить своего слушателя в том, что есть все же выход из этого заколдованного круга. Стоит отметить, что если в случае первых двух трагедий их содержание диктовалось традиционным сюжетом, то в последнем случае, по замечанию грамматика Аристофана, ни у кого больше не встречается подобной обработки сюжета этого сказания. Таким образом, в «Эвменидах» Эсхил наиболее свободно и творчески выражает свою мысль.

Как известно, содержание этой трагедии тесно связано с политической борьбой в Афинах середины пятого века и реформой Ареопага. Эсхил однозначно высказывается за сохранение этого архаического института правосудия и в новых демократических Афинах. Платон в «Законах» идет по стопам Эсхила, когда делает Ареопаг высшим судебным органом для самых тяжких преступлений. Но, тем не менее, не стоит сводить содержание «Эвменид», а тем более всей «Орестей» к политическим баталиям того времени. Мысль Эсхила имеет намного более общий характер и затрагивает самые глубокие пласты греческого духа.

Начинается трагедия в дельфийском святилище Аполлона, который очистил Ореста от скверны убийства и дал ему возможность бежать, усыпив на время преследующих его Эриний. Призрак Клитемнестры будит Эриний от сна. Проснувшись и не найдя Ореста, они начинают выяснять отношения с Аполлоном. Эта полемика между Эриниями и Аполлоном будет происходить почти на всем протяжении трагедии, позволяя сторонам ясно сформулировать их точки зрения на проблему виновности/невиновности Ореста.

Для Эриний Аполлон, принявший Ореста в своем храме и давший ему очищение, оказывается представителем нового поколения богов, которое осуществляет свою власть, не взирая на «дику»<sup>115</sup>. Они обвиняют Аполлона в том, что он, будучи новым богом, демонстрирует свою власть над старыми богинями, вопреки закону богов уничтожает полагающиеся им древние почести, давая смертному преимущество над ними. Тем более, что этот смертный матереубийца и «безбожник». Это все идет в разрез со справедливостью. Случай Ореста, таким образом, выражает конфликт между новыми богами и богами древними, между новой и древней справедливостью.

Аполлон в ответ указывает на древний и садистический характер правосудия Эриний: «твое место, где судят отсечением головы, выкалыванием глаз, оскотлением, увечьями и побиванием камнями». Для Аполлона старинное правосудие выглядит жестоким и его носители, ужасные Эринии, должны занимать свое место в пещере вместе со львами, а не в Дельфийском храме. Право и правда Эриний заключается в том, что они должны преследовать убийцу матери, тогда как Клитемнестра, убившая мужа, не подлежит их суду. Она не связана кровью с убитым ею<sup>116</sup>. Аполлон, напротив, считает, что такая правда ведет к разрушению освященного Зевсом и Герой института брака и любви. Супружеское ложе, говорит Аполлон, охраняется Дикой. Он требует от Эриний равного преследования и в том, и в другом случае. Пока этого нет, пока нет одинакового правосудия в том и другом случае, Эринии не имеют права преследовать Ореста. Окончательное решение Аполлон оставляет за Афиной и её судом.

Аполлон представляет в этом споре новое правовое сознание, которое требует при рассмотрении дел об убийстве равной ответственности убийцы, не взирая на кровные отношения. Эринии, напротив, осуществляют свое старинное правосудие лишь в случае преступлений против кровных родственников. Это два принципа, которые сами по себе не могут придти к компромиссу, поэтому Аполлон говорит об Эриниях только с ненавистью и отвращением, а они видят в его действиях оскорбление божественного закона, существовавшего издревле<sup>117</sup>. Однако для Эсхила обе эти правды достойны почитания, их нужно объединить и примирить. Соединение этих принципов станет делом Афины, на суд которой Аполлон посылает Ореста и отправляется сам. Эринии тоже идут в Афины. Они жаждут погубить Ореста, чтобы каждый преступник против богов, странников и родителей знал, что наказание неотвратимо. Наказание Эринии связывают с фигурой Аида, «исправителя смертных», на френе которого записаны все их деяния. Как впоследствии у Платона, здесь последним прибежищем правосудия оказывается уже правосудие загробное.

В Афинах Орест, припав к статуе богини, молит её прийти и принести ему окончательное освобождение. Эринии, окружив его, говорят, что ни Аполлон, ни Афина ему помочь не смогут, и поют великолепный и страшный «вяжущий гимн». В гимне Эринии оправдывают свое назначение, свою зависимость от божественного закона и Мойры<sup>118</sup>, предопределившей их к преследованию преступлений против родной крови. Они поют о том, что их функции делают их противными богам, хотя именно они берут на себя божественное правосудие. Они не представляют угрозы тому, чьи руки чисты, но лишь тем, кто запятнан преступлением. Одним словом, они являются неотъемлемой частью древнего порядка, и их права должны быть соблюдены.

Появляется Афина, Эринии и Орест ей представляются. Несмотря на опасность прогневать Эриний и вызвать тем самым беды в Аттике Афина учреждает суд, который должен вынести окончательное решение. Перед судебным агонем Эриний поют еще один гимн, самый важный в содержательном отношении. Они провозглашают свою философию права, которую, несмотря на их предстоящее поражение в агоне, Эсхил вовсе не отвергает, но принимает в качестве необходимой составляющей подлинной справедливости и политического устройства. В силу важности этого текста стоит привести его целиком (490–565):

«Строфа 1. Нынче гибель от новых законов-уставов, коли одолеет правда («дика») и пагуба этого матереубийцы. Ведь дело сие всех людей к легкости рук приучит. И много страданий от собственных чад родителей ждет в скором времени. Антистрофа 1. И гнев надзирающих за смертными Эриний-менад за эти дела не придет. Я поущу всякую гибель. И один будет спрашивать у другого, – жалуясь на беды, которые он терпит от своих ближних, – как прекратить или уменьшить страдания, но все лекарства, что советует он, несчастный, будут напрасны. Строфа 2. И пусть никто, бедствием сраженный, не зовет нас, выкликая сию речь: О Дика! О троны Эриний! Этим жалобным стоном отец или недавно отстрадавшая родительница, пожалуй, застонет, когда падает Правды дом. Антистрофа 2. Порой в устрашении – благо, и нужно, чтобы страх надзирал за сердцами (умами, *frenôn*). Пользу приносит мыслить здраво силой нужды. Кто в сердце своем ничего не боится, – город ли, смертный ли, – разве сможет Правду почитать? Строфа 3. Жизнь без власти не хвали, под властью деспота не хвали. Бог во всем силу дал середине; за одним, за другим он по-разному присматривает. Говорю соразмерное слово: дерзость – это воистину чадо нечестия, а вот от здравья сердец (умов, *frenôn*) – всем любезное и весьма желанное счастье-достаток. Антистрофа 3. На все тебе говорю: чти Правды алтарь, и ради выгоды безбожной ногой его не бесчесть. Ведь будет кара. Конец – делу венец. Вдобавок, кто родителей и предназначенные гостям места домов должным образом чтит, будет сам почтен. Строфа 4. Человек справедливый, творя это по своей воле без принуждения, не будет без счастья. Никогда на него не сможет обрушиться никакой погибели. А тот, кто этому вопреки дерзает, переступая, тащить на борт к себе всякую всячину без правды, насильно, со временем он спустит парус<sup>119</sup>, когда настигает буря и ломаются реи. Антистрофа 4. Зовет он ничего не слышащих среди необорной бури. И бог смеется над пылким мужем, узрев, что тот больше не хвастается, обессилив в беспросветном несчастье и перестав рваться выше. И свое долгое прежнее счастье разбив об утес Правды, он погиб неоплаканный, безвестный».

Хотя Аполлон, как мы видели, весьма негативно относился к правосудию Эриний, позиция Эсхила другая. Как видно из речи Афины в 690 sq., за исключением конкретного случая с Орестом в остальном философия права, высказанная Эриниями, разделяется поэтом. В её основе лежит представление о необходимости страха для поддержания морального и легального порядка. В случае его отсутствия никто, – ни город, ни индивид, – не почитают Дикю. Страх должен быть в сердце или «френах» человека, делая невозможным безнравственный или незаконный поступок. Отрицательная мотивация берет здесь верх над попыткой положительно мотивировать человека к соблюдению Правды. Но важно то, что речь вообще идет о мотивации, о внутреннем мире человека.

Здоровый внутренний мир, здравые «френес», оказываются причиной счастья. Причиной дерзости-гюбрис, напротив, является нечестие, присущее человеку. Эсхил еще раз, как и в «Агамемноне», говорит об определяющей роли внутреннего состояния человека в совершении им поступков. Эсхил подчеркивает важность того, чтобы справедливое действие проистекало не из обстоятельств, но из выбора самого человека. Поэтому можно сказать, что тема ответственности играет важную роль в трагической поэзии афинского драматурга.

Решение главной коллизии «Орестей» должно произойти на заседании городского суда. Судебный агон происходит между Эриниями, Орестом и Аполлоном, который и заставил Ореста убить мать. На аргумент Эриний отвечает вначале Орест, затем Аполлон. Орест не отрицает убийство матери, но считает его справедливым, поскольку на Клитемнестре две скверны: она убила мужа и его отца. Эринии отводят это рассуждение, указывая на кровную связь Ореста с матерью и отсутствие такой связи между нею и Агамемноном. Тогда в дело вступает Аполлон, говорит о том, что он выступает здесь, как и во всем остальном, глашатаем воли Зевса, и приводит два главных аргумента. В первом он говорит о том, что, убив царя, Клитемнестра покусилась на человека, имеющего данный Зевсом скипетр. Это политический аргумент. Второй аргумент Аполлона решающий. Бог указывает, что никакой кровной связи между матерью и её ребенком нет, что единственным настоящим родителем является отец. Мать чужда своему ребенку, будучи только почвой, носящей и питающей его. В подтверждение Аполлон указывает на стоящую рядом Афину, которая родилась от Зевса без всякого участия матери. Рассуждения Аполлона полностью элиминируют, так сказать, биологический аспект, оставляя лишь момент политический. Афина присоединяется к Аполлону и заявляет о том, что она во всем, кроме брака<sup>120</sup>, предпочитает мужские функции, поэтому свой жребий отдает Оресту.

Перед вынесением приговора Афина обращается к заседателям, призывая честно и согласно клятве вынести свой вердикт. Она указывает на то, что этот суд, который она сейчас учреждает, станет опорой города, что он будет внушать почтение и страх, без которого, как говорилось в речи Эриний, не может быть нормальной политической и моральной жизни. Афина против того, чтобы полностью выбросить страх за пределы города. За Эриниями она повторяет и то, что одинаково плохи как анархия, так и деспотия. Она гордо заявляет, что такого учреждения нет ни у Скифов, ни в Пелопоннесе. Происходит подсчет голосов, количество жребиев оказывается равным, и все решает дополнительный жребий, принадлежащий Афине. Орест оправдан, он произносит речь, в которой обещает нерушимый союз между Аргосом и Афинами и уходит. Но действие трагедии не закончилось, хотя правда Зевса, Аполлона и Ореста, казалось, возторжествовала. Однако Эсхил вовсе не собирался упразднить старинные основы нравственности. Хотя они утратили свое решающее и формальное легальное значение, поэт хочет, чтобы они в религиозной форме оставались значимым моментом жизни полиса. Этому посвящен торжественный финал трагедии, в котором Афина уговаривает Эриний не гневаться на город, не уничтожать его благополучия, не ввергать его в пучину гражданской войны. Эринии после долгих уговоров соглашаются на её предложения и, став благосклонными богинями, Эвменидами, при свете факелов отправляются в свои новые жилища, где им обещаны жертвоприношения и прочие почести.

Так заканчивается грандиозная трилогия Эсхила, последняя великая попытка в рамках архаической греческой культуры разрешить вопросы морали и права на путях религиозно-мифологической мысли. Главными чертами эсхиловой концепции справедливости оказались тесная связь проблемы «дики» с внутренним миром человека, вырастающая из этого проблема отношения предопределения и человеческой свободы выбора, ясное понимание нового этапа общественного сознания, принимающего уже легальные и политические формы, независимые или не так зависимые от отношений клановых, сохранение при этом основ старинной морали, которая перемещается в особую сферу религиозной жизни.

<sup>1</sup> P. 3–4: *kai tôn áfneōn kai pol ucrúswn édrónwn fúl akeV.*

<sup>2</sup> P. 9: *kai pol ucrósou stratiãV.*

<sup>3</sup> P. 45, 52–53.

<sup>4</sup> P. 73.

<sup>5</sup> P. 101–114.

<sup>6</sup> P. 93–100: *dol ómh̄tin d' ápátan qeod̄ tiv̄ an̄h̄r qnatòV òl úxei; tiv̄ ó kraipn̄ō̄ podi phd̄h̄matoV eùpeteòV an̄á:sswn; fil̄ ófrwn̄ gár <poti>sainousa tò pr̄wton̄ par̄ógei brotòn eiV árkuav̄ "Ata, tóqen̄ oúk êstin̄ óp̄er̄ qnatòn òl úxanta fugeîn.*

<sup>7</sup> P. 361–362: *ó d' eòqòV òV ñkousen, oð̄ xuneiv̄ dól̄ on "El̄ l̄ hnoV andròV oðdè̄ tôn qeón̄ fqónon.*

<sup>8</sup> P. 353–354: *ñrxen̄ mén, ô̄ déspoina, toð̄ pantòV kakoù̄ faneiv̄ òl̄ ástwr̄ ñ̄ kakoV̄ daímwn̄ poqén.*

<sup>9</sup> P. 472–473: *ô̄ stugnè̄ daímon, óV̄ ár'̄ ÷yeusaV̄ frenón̄ PèrsaV̄.*

<sup>10</sup> P. 724: *ô̄d'̄ êcei'̄ gnómh̄V dé poū tiv̄ daimónwn̄ xun̄h̄yato.*

<sup>11</sup> P. 515–516: *ô̄ duspónh̄te daímon, óV̄ ÷gan̄ baròV̄ podoīn̄ ên̄h̄l̄ oū pantì̄ Persikō̄ génei.*

<sup>12</sup> P. 911–912: *óV̄ òmofrónwV̄ daímwn̄ ênébh̄ Persón̄ geneō̄. Также см. 942–943.*

<sup>13</sup> P. 739–741: *feù, taceiá̄ g'̄ ñ̄l̄ qe crhsmón̄ pr̄x̄iV̄, êV̄ dè̄ paíd'̄ êmòn̄ ZeùV̄ ápéskh̄yen̄ tel̄ eut̄h̄n̄ qesfátwn̄p̄ êgò̄ dé̄ poū diá̄ makroù̄ crónoū tád'̄ h̄coun̄ êktel̄ eut̄h̄sein̄ qeod̄V̄:*

<sup>14</sup> P. 73: *pol̄ uóndroū d'̄ "Asiav̄ qoúrioV̄ ár̄cwn̄.*

<sup>15</sup> P. 718, 754.

<sup>16</sup> P. 744.

<sup>17</sup> P. 831.

<sup>18</sup> P. 820.

<sup>19</sup> P. 767: *fréneV̄ gár̄ aútòV̄ qumòn̄ òakostrófoun.* В рукописях эта характеристика относится ко второму правителю Азии, сыну Меда. Вест предлагает поместить эту строку после 777 стиха, наиболее правдоподобна версия Пейджа, помещающего этот стих после 769.

<sup>20</sup> P. 768–772: *trítóV̄ d'̄ áp'̄ aútòV̄ Kð̄roV̄, eùdaímwn̄ an̄h̄r, ár̄xaV̄ êqh̄kē pásin̄ eir̄h̄nh̄n̄ fil̄ oiV̄p̄ Ludón̄ dè̄ l̄ aòn̄ kaī Frugón̄ êkt̄h̄sato, 'Iwnián̄ tē pásan̄ ñ̄l̄ asen̄ bíq̄. qeod̄V̄ gár̄ oúk̄ ñ̄cq̄h̄ren, óV̄ eúfrwn̄ êfu.*

- <sup>21</sup> P. 72: zugòn òmfibal òn aùcèni póntou.  
<sup>22</sup> P. 723: kaì tód' èxépraxen, éste Bósporon kl ñsai mégan;  
<sup>23</sup> P. 744–750: paĩV d' èmòv táδ' οὐ kateidòV ñnusen néφ qράσειφ  
 òstiV El l ñsponton íròn doùl on òv desmómasin  
 ñl pise scήsein réonta, Bósporon póon qeοùρ  
 kaì póron meterróqmize, kaì pédaiv sfurhl átoiV  
 peribal òn pol l ñn kél euqon ñnusen pol l ô stratô.  
 qñhtòV ín qeòn te pántwn ðet', οὐκ εὐboul ía,  
 kaì PoseidònoV kratήsein.
- <sup>24</sup> P. 753–758: taùtá toi kakoiv òmil òn àndrásin didásketai  
 qóuriοV XérxhVρ l égousi d' òV sò mèn mégan téknoiV  
 pl oúton èktήσω xùn aicmḗ, tòn d' ànandriaV ùpo  
 èndon aicmázekin, patrôpon d' òl bon οὐδèn aùxákein.  
 toiód' èx àndròn òneidh pol l ákiV kl ùwn kakôn  
 tήnd' èboùl eusen kél euqon kaì stráteum' èf' 'El l óda.

<sup>25</sup> P. 824–826: mhde tiv

ùperfronḗsav tòn parónta daímōna  
 òl l wn èrasqeiV òl bon èkcéV mégan.

<sup>26</sup> P. 742: áll', òtan speúdv tiv aùtòV, cò qeòV sunóptetai.

<sup>27</sup> P. 532–534: ò Zeù basil eù, nūn <gòr> Persōn  
 tōn megal aúcwv kaì pol uádrwn  
 stratiōn òl ésav.

<sup>28</sup> P. 827–828: ZeúV toi kol astḗV tōn ùperkómprwn ágan  
 fronhmátwn èpestin, eúqunoV baróV.

<sup>29</sup> P. 813–815: toigàr kakōV drásanteV οὐκ èl ássona  
 páscousi, tà dè mēl l ousi, kouδέpw kakōn  
 krhpiV ùpestin, áll' èt' èkpidóetai.

<sup>30</sup> P. 821–822: ùbriV gàr èxanqòs' èkárpsen stácvn  
 áthV, òqen pógkl auton èxamô qérov.

<sup>31</sup> dikV d' ó daímwn kórtá nin prostél l etai eürgein tekoúsV mhtrì pol émiōn dóru. Издате-  
 ли предпочитают Dikh d' ómaímwn, единокровная Дика, однако ómaímwn для Эсхила – тер-  
 мин очень конкретный, предполагающий действительное кровное родство, и возможность  
 его аллегорического применения для меня сомнительна. Меланипп и Дика никоим об-  
 разом не могут быть названы ómaímōnev. Это видел уже Димитрий Триклиний: *ἀνάξιον*  
*ἔστιν, οἴμαι, τοῦ ποιοῦ τοῦ τῆν δίκην εἰπεῖν τοῦ Μελανίπρου ὀμαίμωναφ διὸ ἄμαρτάνουσιν οἱ*  
*γράφοντεσ δίκην δ' ὀμαίμων.* То, что ó daímwn в 415 должен оказаться ἄrhV из 414, совер-  
 шенно не обязательно: Арес в 414 не представляет собой действительного божества, но,  
 как часто было в греческой поэзии, он здесь – лишь олицетворение битвы. Поэтому его  
 упоминание в 414 не ведет к отождествлению с ó daímwn в 415.

<sup>32</sup> Supp. 37–39: prín pote l éktrwn, òn QémiV eürgei,  
 sfeterixámōni patradél feian

tήnd' àkékóntwn èpibḗnai. Преступление сыновей Эгипта складывается  
 из двух моментов: во-первых, они желают присвоить себе дочерей брата их собственного  
 отца (sfeterixámōni patradel feian); во-вторых, они хотят осуществить это без согласия  
 на то их кузин (àkékóntwn). Первый момент запрещен qémiV, второй есть преступление,  
 главным образом, против díkh, ибо именно эта последняя находится в оппозиции к силе-  
 насилию, применяемой сыновьями Эгипта.

<sup>33</sup> Supp. 9–10: àsebḗ t' òvotazómēnai <diánoian>.

<sup>34</sup> Supp. 26: ZeùV í oikofól ax ósíwn àndrwn.

<sup>35</sup> Supp. 225.

<sup>36</sup> Supp. 22–36.

<sup>37</sup> Supp. 30: èsmòn ùbristḗn.

<sup>38</sup> Supp. 79.

<sup>39</sup> Supp. 91–92.

<sup>40</sup> Supp. 92–95.

<sup>41</sup> Supp. 104.

<sup>42</sup> Supp. 96–99: *ióptei d' èl pídwñ*  
*áf' úyipúrgwn panól eiV*  
*brotoúV, bian d' oútin' èxopl ízei.*

<sup>43</sup> Supp. 227–228.

<sup>44</sup> Supp. 100–103.

<sup>45</sup> Supp. 108–109: *du sparaboúl oisi fresín,*  
*kai diónoian mainól in*  
*kéntron ècwn òfukton.*

<sup>46</sup> Supp. 168–174: *kai tót' oú dikaíoiV*  
*ZeùV ènéxetai yógoiV,*  
*tòn tãV boúV*  
*paíd' átimósaV, tòn autóV*  
*pot' èktisen gónw,*  
*nñn ècwn pal întropon*  
*òyin èn l itaîsin;*

<sup>47</sup> Supp. 228–231: *oúde mh' n' Áidou qanòn*  
*fúgv mataíwn aitiaV, próxav tóde.*  
*kòkei dikózei tòmpl akhímaq', óV l ógoV,*  
*ZeùV ál l óV èn kamóusin ústátaV dikaV.*

<sup>48</sup> Уже в первой строке трагедии хор Данаид обращается к *ZeùV àfiktwr.*

<sup>49</sup> Supp. 701–709: *xénoisi t' eúxumból ouV,*  
*prìn èxopl ízein ~Arh,*  
*dikaV áter phmátwn didoien.*  
*qeoùV d', oí gōn ècousin. aiei*  
*tíoien ègcwríoiv patróaiV*  
*dafnhfóroiV bouqútoisi timaîV.*  
*tò gōr tekóntwn sēbaV*  
*triton tód' èn qesmioiV*  
*DikaV gégraptai megistotímou.*

<sup>50</sup> But whatever view we take of Aeschylus' notion of justice, we are not likely to dispute the paramount importance of justice in his work, and especially in the *Oresteia*. *Lloyd-Jones H. The Guilt of Agamemnon. The Classical Quarterly*, 12, 2, 1962, p. 187.

<sup>51</sup> *ántídikoV* относится, в первую очередь, к Менелая, но также и к Агамемнону, и к двум братьям вместе. См. комментарий Томсона ad loc.

<sup>52</sup> См. LSJ ad voc. В 451 говорится о защищающих *díkh* Атридах, *prodíkoisi 'AtréidaiV.*

<sup>53</sup> Ag. 58–59: *ústerópoinoV 'ErinóV.*

<sup>54</sup> Ag. 69–71. Как замечает Томсон в своем комментарии, здесь говорится не только о жертвах, которые приносил Парис: имеются в виду и жертвоприношение, принесенное Агамемноном в Авлиде, и те жертвоприношения, которые по приказу Клитемнестры в данный момент происходят в Аргосе. Соответственно, мы имеем здесь намек на два других преступления, образующих центр трагического действия «Орестей»: преступление Агамемнона, принесшего в жертву дочь, и преступление Клитемнестры, которая собирается убить своего мужа. И в том, и в другом, и в третьем случае наказание неотвратимо.

<sup>55</sup> Ср. *pémpei parabōsin 'Erinón (59) ~ 'AtréwV paídaV í pémpai xénioV ZeùV (60–62).*

<sup>56</sup> Ag. 62: *pol uónoroV ámfí gunaikóV.*

<sup>57</sup> Ag. 104–159.

<sup>58</sup> Ag. 160–183.

<sup>59</sup> Ag. 184–257.

<sup>60</sup> Как правильно отмечает А. Пиотровский (Эсхил, Трагедии. М., 1937, стр. XIX), «... Эсхил неустанно подчеркивает значение вины в человеческой судьбе».

<sup>61</sup> См. Ag. 525–526 (в речи вестника), 811–813 (слова самого Агамемнона).

<sup>62</sup> Ag. 225–226.

<sup>63</sup> Hdt.I 4, 4–8: τὸ μὲν nun ἀρπάζειν gunaίκαV ἀνδρῶν ἀδικῶν νομίζειν ἔργονεῖναι, τὸ δὲ ἀρπασείσων σπουδῆν ποιήσασθαι τιμωρεῖν ὀνοήτων, τὸ δὲ μῆδμεῖαν ὄρην ἔσειν ἀρπασείσων swfrónwn: δῆλ α γὼρ δὴ ὅτι, εἰ μὴ αὐταὶ ἐβοῦλ onto, ο ὑκἀνήρπαζοντο. Хотя это якобы мнение Персов, Геродот, очевидно, его полностью разделяет.

<sup>64</sup> Как правильно пишет Томсон, оспаривая противоположную точку зрения Пэйджа, It is hard to see how Aeschylus could have made it more plain that this crime (жертвоприношение Ифигении – Д.Б.) was committed voluntarily. См. также его убедительную критику тезисов Пэйджа о том, что Зевс уполномочил Атридов выступить против Трои, и что жертвоприношение Ифигении совершено по прямому распоряжению Артемиды.

<sup>65</sup> Ag. 212–213.

<sup>66</sup> Ag. 209.

<sup>67</sup> Ag. 219

<sup>68</sup> Ag. 221.

<sup>69</sup> То, что Агамемнон ἀνάγκαV ἔδου l ἐπαδνον, говорит лишь о том, что царь перестал сомневаться, сделал свой выбор. Необходимость, о которой здесь речь, не имеет отношения к необходимости «физиков». Об этом говорит продолжение строфы: царь «дышит нечестивым ветром своего френа», он «пошел на вседержостное дело», он «дерзнул принести в жертву дочь».

<sup>70</sup> См. комментарий Томсона ad loc., который приводит Soph. O.T. 499–501 и II. XXIV, 220–2 с предостережениями против слишком большого доверия к пророкам. Сам Эсхил намекает на это: μάντιν οὔτινα υέγων (Ag. 186).

<sup>71</sup> Ag. 162–182.

<sup>72</sup> Ag. 164: πάντ' ἐπίστασμένοV.

<sup>73</sup> Ag. 160–162: ΖεῦV, ὄστιV ποτ' ἐστίν, εἰ τὸδ' αὐτῷ φίλ on κεκλ ἡμένῳ, τοῦτό nin προσεπέρω.

<sup>74</sup> Ag. 163–166: οὐκ ἔσω proseikásai πάντ' ἐπίστασμένοV pl ἢν ΔιόV, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ frontídoV ἄσσοV срῆ bal ein ἐτῆτόμωV.

<sup>75</sup> Ag. 168–175.

<sup>76</sup> Ag. 176–177.

<sup>77</sup> Ag. 177–178.

<sup>78</sup> См. Hes. Op. 218: παρὼν δέ τε νήπιοV ἔγνω и комментарий Томсона ad loc.

<sup>79</sup> Ag. 180–181: καὶ par' ἄκονταV ἦλ τε swfroneín.

<sup>80</sup> Ag. 250–251: Δικα δὲ τοῖV μὲν παροῦσιν μαρεῖν ἐπιρρέπει.

<sup>81</sup> Ag. 361: ἄθῃV panal óτου.

<sup>82</sup> Ag. 362, 402.

<sup>83</sup> Ag. 375: pneóntwn meizon ἢ dikaiówV.

<sup>84</sup> Ag. 397–398. Принимаю чтение Томсона: τὸν d' ἐπίστροфон τὼν fṓta Dika kaqairei.

<sup>85</sup> Ag. 451: prodíkoiv 'Atreidaiv.

<sup>86</sup> Ag. 461–465.

<sup>87</sup> Ag. 447–448.

<sup>88</sup> Ag. 369–372.

<sup>89</sup> Ag. 461–462.

<sup>90</sup> Ag. 503–680.

<sup>91</sup> Ag. 523–524.

<sup>92</sup> Ag. 525–526.

<sup>93</sup> Ag. 530.

<sup>94</sup> Ag. 531.

<sup>95</sup> Ag. 581–582: cáriV DióV.

<sup>96</sup> Ag. 533–535.

<sup>97</sup> Зальцманн и Томсон удаляют 527, поскольку она почти идентична Pers. 811, где призрак Дария с ужасом рассказывает о том, что Персы сделали в Греции и предвещает им за их *ûbriV* гибель. It is inconceivable that Aeschylus before this audience, or any Greek at any time, could have put this statement as a proud boast in the mouth of a religious herald (Thomson ad loc.). На самом деле, в этом нет никакой необходимости: войско греков, опьяненное победой и националистическим духом, считая себя исполнителями приговора Зевса, уничтожило алтари и статуи богов в Трое в гордом сознании своей правоты и вражды к чужим богам. Для самого поэта и его аудитории этот стих, подтверждая мрачное предчувствие Клитемнестры, означал неизбежную кару против тех, кто это совершил. Как мы помним из разбора предшествующих трагедий, *eûsêbeia* для Эсхила тесно связана с *dikh*. Хотя вестник без сомнения religious, его religion не совпадает с религией поэта.

<sup>98</sup> Ag. 574, 578–579.

<sup>99</sup> Ag. 617–680.

<sup>100</sup> См. комментарий Томсона adloc. и 635 буря, вызванная гневом богов (*daimônwn kótō*). Смысл 649 схолиаст определяет так: *êx òrgñV qeōn gegonóta*.

<sup>101</sup> Ag. 1420.

<sup>102</sup> Ag. 1426–1430.

<sup>103</sup> Cho. 18–19: *ô Zeû, dôV me teisasqai móron patrôV, genoû dê súmmacoV qél wn êmoi*.

<sup>104</sup> Cho. 46, также 525.

<sup>105</sup> Cho. 61–65: *ρόρη d' ἐπίσκοπεῖ δικάσ τὰ τεῖα τοῖν μὲν ἐν φάει, τὰ δ' ἐν μεταίτιμῳ σκότου μένει χρονίζοντ' ἄχθ βρούειν, τοῦν δ' ἄκρατοῦ ἔχει νόχ*.

<sup>106</sup> Ad loc.

<sup>107</sup> Cho. 120–123.

<sup>108</sup> Cho. 147–148: *ἡμῖν δὲ pompòV ἴσσι τῶν ἐσσι ὦν ἄνω, σὺν θεοῖσι καὶ γῆ καὶ δίκῃ νικηφόρῳ*.

<sup>109</sup> Cho. 244–245: *Κράτοῦ τε καὶ Δίκῃ σὺν τῷ τρίτῳ πάντων μεγίστῳ Ζηνὶ suggestenoítō moi*.

<sup>110</sup> Cho. 269 sqq.

<sup>111</sup> Cho. 306–314: *ὄλι δ' ὠ μέγ' αἰ Μοῖραι, Διόγεν τῆδε tel eutôn, ἧ τὸ δίκαιον metabainei. ἄντ' μὲν ἐσqròV gl ôsshV ἐσqrà gl ôssa tel eisqw: τοῦfeil ômenon prássousa Dikh még' áutei: ánt' δὲ pl ἡγῆV foníaV fonían pl ἡγῆν tinétw. drásanta paqéin, trigérwn mûqoV tóde fwneí.*

<sup>112</sup> Resp. 331 e3–4: *“Oti, ἦ δ' ὄV, τὸ τὰ ὀfeil ômena êkástw ἀποδιδοίαι dikaión êsti: τοῦτο l êgwn dokei êmoige kal ôV l êgein.*

<sup>113</sup> Cho. 639–651: *τὸ δ' ὄgci pl eumônwn xífoV dĩantaían ôxupeukêV oûtâ, dia “DikaV” τὸ mḥ qémiV” l ôx pédoi patouménaV, τὸ pân DiòV sébaV parekbántaV oûqemistôV. DikaV d' êreídetai puqmḥp̄ procal kêvei d' Aísa fasganourgóV ῥ téknon d' êpeisfêrei dómoiV aímátwn pal aítérwn tínein mósoV crónw kl utâ bussófrwn ‘ErinóV.*

<sup>114</sup> Cho. 934–941: *êmol e mên dika PriamidaiV crónw, barúdikov poinár êmol e d' êV dómōn tòn ‘AgamémnonoV dipl oûV l éwn, dipl oûV “ArhV. êl ace d' êV τὸ pân ó puqóchrhstoV fugòV qeóqen eû fradaísin ôrnḥménōV. Cho. 946–952: êmol e d' ô mēlei kruptadiou mácaV dol iófrwn poinár êqige d' ên máca ceròV êtḥtumoV DiòV kóra” Dikan dé nin prosagoreúomen broto “tucónteV kal ôV” òl êqriōn pnéous' ên êcqróiv kótōn. Cho. 965–972.*

<sup>115</sup> Eu. 162–163: *toiaúta drōsin oí neóteroi qeoi, kratóunteV τὸ pân dikaV pl éon.*

<sup>116</sup> Eu. 212: *οὐκ ἄν génoiç' ômáimov aúqénthV fónoV.*

<sup>117</sup> Eu. 171–172: *parâ nômon qeōn brótea tíwn, pal aigenéiv dê moiraV fqísaV.*

<sup>118</sup> Eu. 334–335: *τοῦτο gôr l ácoV dĩantaía Moír' êpékl wsen êmpédwV êcein; 392: qesmōn tòn moirokrántōn êk qeōn.*

<sup>119</sup> Eu. 554–555: *καθήσειν l aífōv, sein Segel muss er reffen Wil.*

<sup>120</sup> T.e. она не собирается брать себе жену.

## Pythagoras musicus. De musica disciplina inter artes liberales septem posita<sup>1</sup>

В сборнике писем и государственных актов, собранных Аврелием Кассиодором (Cassiodori Senatoris Variae II, 40), приведено письмо короля остготов Теодориха к Северину Боэцию. В нем, упоминая заслуги последнего, он, в частности, пишет: «Translationibus enim tuis Pythagoras musicus, Ptolemaeus astronomus leguntur Itali» (I, 45)<sup>2</sup>. Нам, привычно связывающим имя Пифагора совсем с другими сферами интеллектуальной деятельности, – геометрией и философией, такая профессиональная атрибуция может показаться несколько необычной. Более того, в отношении к последней античный мыслитель исторически выступает в роли «отца», придумавшего, как считается, само слово «философия» и ставшего, фактически, первым философом.

На самом же деле связь имени Пифагора в равной степени как со сферой музыкального, так и с уже указанными дисциплинами была зафиксирована еще его непосредственными последователями в рамках пифагорейской школы. Заслуга, приписываемая легендарному философу<sup>3</sup>, состоит в открытии математически выраженных музыкальных интервальных отношений. Не имея возможности зафиксировать и измерить абсолютную высоту звучащего тона, Пифагор решил задачу с помощью высчитывания отношений параметров одного звучащего тела к другому. Иначе говоря: определив не *абсолютную*, но *относительную* величину любого интервала.

По легенде, в качестве «измерительных приборов» выступили кузнечные молоты, разный вес которых позволял при ударе по наковальне производить звуки различной высоты. Однако последующие эксперименты использовали в качестве звучащего тела струну, натянутую на деревянный остов (т.н. монохорд или канон). Так, например, интервальными числами стали отношение половины струны к её целому (отношение 2 к 1) или девяти частей струны к восьми и т.п. Полученные в результате этих опытов численные обозначения позволили выстроить систему музыкальных тонов или, иначе говоря, «разметить» звуковой поток.

Данное открытие вряд ли может показаться чем-то фундаментальным и сравнимым, допустим, с доказательством известной теоремы. Однако открытый Пифагором способ измерения звуковых явлений позволил создать линейную проекцию звуковых феноменов, составивших систему музыкальных тонов и в перспективе – представить по своему существу временные явления посредством пространственной (а значит, потенциально наглядной) схемы. Для музыки как дисциплины это послужило отправным пунктом теории и самих оснований музыки.

На мировоззренческом уровне эти усилия следовали в общем русле познания окружающей действительности. И, как бы это ни казалось удивительным и даже парадоксальным, исследование природы столь непостоянного (как счи-

тал, например, Леонардо да Винчи) феномена, как звук нашло в нем строгие правила, которые позволили структурировать и математически описать мир временных явлений. Безусловность законов музыкальной гармонии оказалась настолько очевидной, что позволила создать дисциплину<sup>4</sup> по своей строгости не уступающую другим наукам о числе.

Связь музыки и философии, замыкаясь на фигуре Пифагора, являющегося «изобретателем» и той, и другой, оказывается родством генетическим. В этом же контексте родство между Музыкой и Философией точнее формулировать в контексте дисциплинарных отношений, то есть рассматривающих названных субъектов не как практики, а как науки. Так, наука о звучащем имела не только один исток с философией, но и основание, в качестве которого выступал поиск единого порядка универсума, и обоснование, обеспеченное математическим аппаратом. Таким образом, наука о музыке, гармоника, исследовала звуковую природу мира не саму по себе, но как отражение всеобщих космических законов, управляющих всей природой. В этом смысле, она являлась не столько наукой о звуке, сколько о находимом в звучащем числе.

На фоне сказанного становится понятным место музыки в ряду свободных искусств, причем в наиболее «привилегированном» списке т.н. «четырепутья» (quadrivium).

Устойчивая связь имени Пифагора с музыкой и закрепила за ним в средневековой и далее в ренессансной музыкальной науке определение «музыканта» (musicus). Этот факт нашел самое непосредственное отражение и в иконографии греческого философа, традиционно изображавшегося со своими атрибутами: молотами, колоколами или монохордом – теми инструментами, которые, согласно разным версиям легенды, помогли высчитать интервальные отношения. Даже в эпоху Зрелого Ренессанса Рафаэль в «Афинской школе» выделил Пифагора табличкой с графическим представлением одного из доказательств его гармонической теории, что демонстрирует устойчивость сложившейся атрибуции.

Присутствие имени Пифагора в музыкально-теоретических трактатах или текстах различных песенных жанров неизменно сопровождается признанием его в качестве одного из легендарных основателей музыки. Так, например, в конце XIV века композитор Жан Сюзе (Johannes Susay) в своей балладе ставит Пифагора в один ряд с мифическим музыкантом Орфеем и библейским Иувалом:

*Пифагор, Ювал и Орфей  
Были праотцами мелодии.  
По Писаниям, они были преискусны  
в её [мелодии] сладости и в гармонии<sup>5</sup>.*

Антуан Бюнуа (Antoine Busnois), французский композитор второй половины XV века, мотет «In hydraulis» (1467) начинается следующими строчками:

*Некогда Пифагор, удивившись  
мелодичности звучащих молотков,  
исходящей от неравенства их веса,  
вторя им на водяном органе  
открыл мусическую сущность<sup>6</sup>.*

Возвращаясь к цитате из письма Теодориха и термину «musicus» необходимо отметить, что последний надо понимать исключительно в контексте античной науки о музыке. «Musicus» – ни в коем случае не исполнитель звучащей музыки (*мелург*), но тот, кто «приобрел знание о музыке веским суждением разума – не рабским трудом, но властью созерцания»<sup>7</sup>. Отечественный музыковед Ю.Н. Холопов сделал попытку ввести особый термин, который мог хотя бы приблизиться к этому значению античного «musicus» – музософ.

Античная теоретическая парадигма заложила столь прочный фундамент не только для науки о музыке, но и представлений о её природе, что исторические связи музыки и философии на протяжении всей истории западноевропейской культуры не потеряли своей глубины. Ни одно другое искусство не могло оспорить это привилегированное положение и занять место более близкое к философии, чем музыка. Пожалуй, первую удачную попытку пересмотра такого положения дел смог реализовать только Ренессанс, в лице Леонардо да Винчи обосновав натурфилософскую природу изобразительного искусства и роли художника как естествоиспытателя.

Закономерно спросить: почему? Что принципиально отличает музыку от всех других искусств, будь то временные или пространственные, изобразительные или неизобразительные, что позволило ей создать свою собственную теорию раньше всех других искусств?

Ответ, в действительности, вполне очевиден: музыка, а правильнее говорить «наука о музыке» или, по-гречески, «гармоника», смогла состояться как строгая система в рамках пифагорейской картины мира. Её строгость определялась числом, положенным в основание этой науки и даже более того – в основание самого феномена музыки. Такая трактовка может вызвать встречные вопросы: а как быть с системой пропорций в скульптуре? Разве не может быть таким же строгим использование числа в архитектуре?

Различие лежит не в частности числу (это свойство всего сущего), не в потенциальной возможности измерения, но, прежде всего, в «непрактическом» характере античной науки о музыке (гармоники). Гармоника состоялась как теоретическая дисциплина, не имеющая отношение к прикладному, ремесленному знанию. Гармоника создавалась пифагорейцами (корректней всё-таки говорить о вкладе всей школы, нежели одного её основателя) как одна из наук о мире, и в этом смысле она есть наука философская. Боэций в «Наставлении к музыке», пишет, что философия «изучает бесконечные вещи так, как если бы они были конечными и вещам бесконечным кладет некоторый предел» (II, 3)<sup>8</sup>.

В ряд наук о «бесконечном» встроена и музыка, поскольку она стремится «овладеть знанием количества соотносенного с другим в некотором отношении»<sup>9</sup>. Никакой другой из видов деятельности, которые формируют мир искусств, не имел подобного музыке уровня вовлеченности в философский дискурс. Практическое же приложение знания в лучшем случае имело вторичный и не вполне очевидный характер – о воздействии законов гармонии на музыкальную практику нет ясных данных.

Вторым немаловажным моментом явилась уже указанная безусловность и очевидность перевода звуковых феноменов на язык арифметики, исключающая любое субъективное суждение. Звуки, входящие в интервал октавы воспринимаются как один и тот же. Математически же он принимает вид 2:1 – отношения,

которое впервые отлично от самождественности отношения 1:1, но при этом сохраняет акустическое качество «инобытия единицы». Пропорции же в пластических видах искусства, так или иначе, регулируются скорее догматически.

Гармоника, включенная в систему наук о числе, обладала онтологическим содержанием во многом только в рамках пифагорейской системы мира. Уже на протяжении античной истории она стала приобретать статичность, воплощаясь в концепции «гармонии сфер» (*harmonia mundi*) или «трех музык» – мировой, человеческой и инструментальной (*mundana, humana, instrumentalis*). Критика её Аристотелем в трактате «О небе» явно показывает, что несмотря на непрекаемость математического фундамента (а иначе быть не могло), первая часть триады (*mundana*) в качестве концепта уже не имела серьёзного мировоззренческого веса. Едва ли не последним серьёзным обращением к идее небесной музыки оказался труд И. Кеплера «*Harmonia Mundi*» (1619), после чего концепт окончательно становится предметом археологического интереса.

Еще одна составляющая триады – *instrumentalis* окончательно обособляется в эпоху Каролингского возрождения, когда вопросы практической музыки стали все чаще ставиться обособленно от философской, теологической и метафизической проблематики. На этом пути наиболее важной и значительной вехой можно назвать реформу Гвидо Аретинского, окончательно тематизировавшего музыкальную практику в качестве самостоятельного дискурса. В рамках этого вектора разговор о музыке начинает смыкаться не с метафизическими концептами, а с прикладными науками, прежде всего филологией. Формула «*sicut in grammatica*» становится одним из методологических базисов средневековой науки о музыке.

Понятие же о человеческой музыке (*humana*) оказалось в философско-историческом смысле наиболее перспективным и, пусть со значительными корректировками, но сохраняет актуальность и по сей день. Данное представление отталкивалось от очевидного факта о необъяснимой силе воздействия музыки на человеческую природу. Этот факт в античной традиции реализовался в концепции этосной природы звучащей структуры (именно структуры – потому что вне структуры этоса нет, но есть только шум). Обоснование этой идеи, несмотря на её популярность, исчерпывалось либо апелляцией к авторитету (пифагорейцы), либо к очевидным бытовым примерам, которые были подвергнуты критике Секстом Эмпириком.

Довольно любопытное объяснение этой идеи было выдвинуто в «Проблемах» (Псевдо-Аристотель), где родство мелоса и человеческой природы определялось единством их динамической природы. Средние века переносят тему воздействия музыки в свое историческое и культурное время, то повторяя античные легенды, то подбирая примеры из собственных источников. На рубеже Нового времени идея этоса растворилась в интересе к аффективной природе музыки. По меткому замечанию З. Денеш, завершилось движение от этоса к аффекту. Теперь именно аффект, экспрессивная сторона музыки есть то, что попадает под пристальные взоры философов. Аффект и экспрессия отесняют число в качестве базиса самой сущности музыкального. Попытки Ж.-Ф. Рамо (1683–1764) создать музыкальную теорию даже не математическую, но лишь опирающуюся на логические и натурфилософские основания, породила вал критики со стороны просвещенцев. Самым, наверное, показательным в еще более позднее время

стала философская концепция Шопенгауэра, с одной стороны, возводящего музыку на место уникального явления, с другой – определяющей её уникальность как проводника «мировой воли» через отказ от рационального начала. Пожалуй, дальше от исходной точки уйти невозможно.

Итак, нахождение музыки, а точнее – науки о музыке, среди комплекса семи свободных искусств определялось общими представлениями о содержательной и формальной стороне этой науки. Объектом изучения её стал звук, звучащее тело, которое с формальной точки зрения оказалось возможным описать с помощью математического метода. Любопытно отметить, что верификация полученных результатов этого описания лежит в равной степени в сфере аудиально данного восприятия. Возможно, именно тот факт, что строгость математической конструкции в гармонике «подтверждалась» суждением слуха, и сыграл решающую роль в формировании представлений о всеобщности гармонических отношений, изучаемых гармоникой, и одновременно – и в самой универсальности термина «гармония», сохранившейся до нашего дня.

---

<sup>1</sup> Пифагор-музыкант. О науке музыки, размещенной среди семи свободных искусств (лат.). Статья выполнена при поддержке РФФИ: проект №18-012-00227.

<sup>2</sup> «Жители Италии, [благодаря] твоим переводам, считают Пифагора музыкантом, а Птолемея – астрономом».

<sup>3</sup> В действительности, никаких текстовых свидетельств в отношении авторства этого изобретения нет. Вполне возможно, что пифагорейская традиция позже приписала основателю школы находки его учеников. Из дошедших до нас отрывков можно назвать лишь несколько имен, достоверно работавших над вопросами музыкального синтаксиса. Это Архит, Филолай и др.

<sup>4</sup> В античной традиции она получила название «Гармоника».

<sup>5</sup> *Pictagoras, Jabol et Orpheüs  
Furent premier pere de melodie;  
Selont le scripture, molt pourveüs  
Furent de sa douçor et armonie.*

<sup>6</sup> *In hydraulis quondam Pithagora  
Admirante melos phtongitates  
Malleorum secus is (secutus?) aequora  
Per ponderum inaequalitates  
Adinvenit musae quidditates.*

<sup>7</sup> «Is vero est musicus qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit», – Liber primus, XXXIV. Цит. по: *Бозций А.М.С. Основы музыки / Подготовка текста, перевод и комментарий С.Н. Лебедева. М., 2012. С. 65.*

<sup>8</sup> «cum igitur haec ita sint infinita, tamen quasi de rebus finitis philosophia pertractat, inque rebus infinitis reperit aliquid terminatum».

<sup>9</sup> «[discretæ quantitates] ad aliquid vero relatae musica probatur obtinere peritiam».

## Инженер и власть в птолемеевском Египте

В шести километрах южнее Фаюмского оазиса в Египте находится об- ласть Хавара, где расположена сделанная из необожженного кирпича пирами- да, созданная в период XII династии для фараона Аменемхета III. Уильям Мэ- тью Флиндерс Питри<sup>1</sup> проводил там археологические исследования в надежде отыскать в самой пирамиде усыпальницу фараона, а обнаружил у её основания древнеегипетский некрополь. Картонажи находившихся там мумий содержа- ли многочисленные папирусы, ныне известные как Папирусы Питри (Petrie Papyri<sup>2</sup>), содержавшие различные тексты и, в частности, записи первой и вто- рой песен гомеровской Илиады, относящиеся к I и II векам. В другом некропо- ле, севернее пирамиды, британскому археологу удалось найти 146 знаменитых «фаюмских портретов», относящихся к римскому периоду. Один из картонажей мумий, обнаруженных в 1888 г. при раскопках Фаюма, был сделан из много- численных папирусов, которые содержали различные документы на греческом языке, относившиеся к III в. до н.э.

Значительный объем папирусной документации птолемеевского време- ни, который сейчас имеется в распоряжении историков, добыт в результате разворачивания картонажей мумий. Мумификация – древняя египетская тра- диция. После завоевания Египта в подражание местным и греки стали пре- вращать в мумии тела своих умерших, однако, немного изменив старую тех- нологию. Вместо бинтов и погребальных пелен они использовали ненужные исписанные папирусы, «оборотки», обклеивая ими усопшего слой за слоем, на манер папье-маше. Существует большое число греческих папирусов, добы- тых не только с размотанных человеческих мумий, но и с мумий крокодилов. Разумеется, для такой цели требовалось много папирусов, и достать их можно было либо на специальных пунктах реутилизации писчего материала – «пун- ктах сбора макулатуры», либо в государственных архивах. Как раз из таких источников добыты интересующие нас папирусы Флиндерса Питри. Около пятидесяти из этих текстов имели то или иное отношение к некоему Клеону. Эти текстовые памятники содержали либо письма (как приватные, так и делов- ые) к нему или от него, либо официальные документы, в которых встречается его имя.

Один из снятых с мумии папирусов содержал такое письмо<sup>3</sup>:

«...ты считал для себя вопросом чести, чтобы я была рядом с тобой. Я бы пришла, бросив всё. Сейчас же я пребываю в безмерном страхе. Как же это могло случится с тобой и с нами? Царские охотники, явившиеся с утра пораньше ([οἱ γ]άρ κυνηγοὶ οἱ πρῶτ[οι] παραγεγόμενοι), те самые, что [до этого] были у тебя, со- общили мне, что царь, придя на озеро, остался тобой недоволен [πικρ[ῶ]ς σοὶ ἐχρήσατο]... и я переживаю (λυποῦμαι[1])».

Далее можно разобрать лишь отдельные слова.

В этом письме нет ни имени отправителя, ни имени адресата. Однако, изучение других фрагментов, взятых с той же мумии, выявило, что все они принадлежали одному и тому же куску папируса, и тексты на них написаны одной рукой. К тому же на этих фрагментах дважды встречается Μητροδόρα Κλέων χαίρειν, а значит перед нами письмо Метродоры к Клеону.

Из той информации в найденных папирусах, которая связана с Клеоном, можно узнать, что он прибыл с первой волной греческой технической интеллигенции, эмигрировавшей в Египет с тем, чтобы под началом Птолемея строить новое эллинистическое общество, и делать это в качестве специалиста высокого уровня по дренажным и мелиорационным работам. Недовольный царь, фигурирующий в письме – это Птолемей II. Он, действительно, являлся в 253 г. до н.э. с задачей инспекции работ на озеро (εἰς τὴν λίμνην). Озеро это в древности называли Меридово (ныне – Карун). Согласно сведениям Геродота, Диодора Сицилийского, Страбона, Клавдия Птолемея и Плиния Старшего, этот водоём – результат устроительной деятельности фараона Аменемхета III – являлся настоящим гидротехническим сооружением и даже одним из чудес света. В те времена размеры Фаюмского оазиса в несколько раз превышали нынешние, а необычное плодородие его земли специально отмечает Страбон.

Нам не известно, откуда и когда Клеон приехал в Египет. В текстах упоминание о нем встречается впервые примерно в 262 г., и тут мы застаем Клеона средних лет с женой Метродорой и двумя взрослыми детьми Филонидом и Поликратом. Сведения о Клеоне содержатся в документах, которые относятся по времени к последним годам его пребывания на должности архитектора (ἀρχιτέκτων). Пост, занимаемый Клеоном, был очень высоким. Он предполагал подчинение непосредственно диоикету, который фактически исполнял должность министра финансов и всего внутреннего хозяйства при царе Птолемее II Филадельфе. Словом διοικητής<sup>4</sup> в птолемеевском Египте называли первое лицо после царя, подразумеваемая при этом как раз Аполлония. Он и назначил Клеона на должность архитектора, хотя возможно, это было сделано по решению самого царя<sup>5</sup>. Эта должность предполагала бóльшую сферу ответственности, чем в наше время. Мы бы сейчас это назвали должностью главного инженера, или начальника службы капитального строительства, или уполномоченного по царской программе развития в Фаюмском округе. Положение Клеона было достаточно высоким для того, чтобы он мог напрямую обращаться к царю со своими частными просьбами, связанными с его семьей. Так, например, в письме неизвестного человека к Клеону<sup>6</sup> мы встречаем имя Филонида, «которому можно войти к царю ... замечательное покрытое драгоценными камнями, а также ваза в виде тритона и другие дары». В другом письме<sup>7</sup> его второй сын, Поликрат, обращается к нему с просьбой устроить встречу с царем с целью своего трудоустройства: «...я часто писал к тебе, чтобы ты приехал сюда и представил меня [царю], чтобы освободить меня от нынешнего [моего] безделия. И сейчас, если возможно, и если ничто из работ тебе не препятствует, постарайся прийти на празднества в честь Арсинои. Убежден, что если ты будешь рядом, то я легче устроюсь у царя». И то, и другое письмо написано в Александрии, где и положено было проживать чиновнику с тем статусом, что у Клеона. Однако деловое задание требовало присутствия инженера на месте выполнения работ, в Арсеиноитском номе, в

Фаюме. Поэтому Клеон поселился там на время со своей супругой Метродорой в городе Крокодилополе<sup>8</sup>.

Зоной ответственности Клеона были не только весь Арсеноитский ном, но и некоторые прилегающие территории, не только подвоз материалов (например, камня), но и утверждение выполненного строительства. У него был заместитель Феодор, впоследствии занявший его должность. Оклад Клеона, согласно расчетам современных экспертов, составлял примерно 5000 драм в год, что примерно в 50 раз больше, чем годовое жалование квалифицированного рабочего, трудящегося каждый день в году.

Содержание, виды, характер и особенности оплаты работ по осушению загрязненной почвы, очистке каналов и поддержке работоспособности шлюзовых систем в египетских оазисах в эллинистическое время являлись предметом особого интереса исследователей в первые два десятилетия XX века<sup>9</sup>. Отечественные исследователи особо занимались египетской организацией работы больших масс трудящихся. Если накануне октябрьской революции 1917 г. это, без сомнения, было связано с популярностью общественных теорий, основанных на объективной исторической роли трудящихся масс, то для работ послереволюционного периода, прежде всего, для трудов Михаила Ростовцева, значимым фоном являлись национализация фабрик и заводов в России, политика «военного коммунизма» и план ГОЭЛРО<sup>10</sup>. К общественным работам относится натуральная повинность, *corvée*, заключающая в том, что египетское население было вынуждено отработать определенное число дней в году на плотинах и каналах<sup>11</sup>. В птолемеевское время натуральная повинность применялась правительством лишь для масштабных периодических работ по очистке каналов от ила и песка<sup>12</sup>. Из одного письма инженера Клеона (P.Petr. 2.4, 11) известно, что в экстренных случаях власти могли прибегать к насильственному привлечению населения для срочной починки канала, однако, оплачивая эту работу. К числу недостатков натуральной повинности относятся, прежде всего, неквалифицированный труд, незаинтересованность работников и невозможность увеличивать продолжительность дней такой «барщины» без риска навредить личному хозяйству привлеченных работников. Поэтому для решения задач, требующих участия большой рабочей силы, широко применялся наемный труд. Он был двух видов. Первый – это т.н. хозяйственный способ, при котором обслуживание ирригационных систем и сооружений производится собственными силами самой обслуживающей организации<sup>13</sup>, которой в нашем случае руководил Клеон. Второй – с помощью привлечения подрядных организаций. На оплату дорогостоящих орудий и самого труда подрядчиков значительные денежные суммы проходили через Клеона. Власти охотно выделяли средства на заключение контрактов с подрядными организациями, поскольку они осуществляли работу быстро и экономно, а также, поскольку тендерная конкуренция на заключение государственного контракта понижала подрядную цену<sup>14</sup>.

Особенно богат архив Клеона документами, связанными с сооружением и эксплуатацией ирригационных систем в Арсеноитском номе. Фаюмская долина<sup>15</sup> находилась в 43 км от Нила<sup>16</sup>, чуть дальше аллювиальной области, и поэтому для её орошения фараоны XII династии создали комплекс сооружений для перенаправления нильских вод. И после затопления ими территории и отсту-

пления воды каналы постоянно нуждались в чистке от ила. Клеон должен был сам нанимать бригады, тягловый скот, инвентарь. На него давило начальство<sup>17</sup>:

«Феодор Диотиму желает здравствовать. Пожалуйста, напиши как можно быстрее Андростфену и номарху, чтобы они послали нам, как они это делали раньше, разрешение на заказ всего тяглового скота, поскольку река [Нил] добралась до всех дамб, и их нужно укрепить».

«Александр Клеону желает здравствовать. В результате наводнения канал, который мы прокопали в прошлом году, заполнился илом. Поэтому, пожалуйста, снизь солевой налог на жителей Керкесиса... чтобы работы по углублению дна были выполнены и территория не затоплялась...».

Столь насущные задачи по поддержке арсеоитского нома, т.е. территории фаюмского оазиса в хорошей форме диктовались видами верховного начальства на эту местность. Лагиды, а именно Птолемей II Филадельф, заселили эту землю клерухами<sup>18</sup>. Иначе говоря, грекам, которые иммигрировали в Египет, были там выделены наделы с той целью, чтобы они там выращивали оливки и виноград<sup>19</sup>, которые были необходимы во всё большем количестве для потребления растущими массами греческих переселенцев. Добиться же роста производительности планировалось экстенсивными методами. А именно, новым жителям клеры (наделы земли) выделялись бóльшего размера, чем обычно. Причем, таким образом, чтобы часть выделенного клера была плодородна и представляла ту землю оазиса, которая издревле подвергалась систематическому орошению и чистке после наводнения, тогда как другую часть составляла новая земля, на которую еще только предстояло распространить прежнюю ирригационную систему, или где надлежало создать подобную систему нового образца.

Более того, для решения винной продовольственной программы было создано специальное образцово-показательное сельскохозяйственное предприятие, флагман отрасли. На северо-востоке Фаюмской долины Птолемей пожаловал 2750 га земли (1/36 всей плодородной земли оазиса Эль-Фаюм)<sup>20</sup> диойкету Аполлонию, одному из своих самых приближенных чиновников<sup>21</sup>. Такое пожалование называлось *δωρεά* или *δωρεάι*. Важно, что эти земельные *δωρεάι* рассматривались царями не как собственность, пусть временная, того, кому были дарованы, а как царская персональная собственность (*γῆ βασιλική*)<sup>22</sup>. Наряду с этим, филадельфийским имением, Аполлонию принадлежало еще имение в Мемфисе<sup>23</sup>. Министр финансов (как часто именуют Аполлонию) не будет собственноручно управлять столь удаленным имением (280 км), поэтому он нанимает в качестве менеджера<sup>24</sup> оборотистого грека, выходца из Малой Азии, по имени Зенон, у которого ответственно и аккуратно ведется не только хозяйство, но и делопроизводство, о чем может свидетельствовать его архив<sup>25</sup>, насчитывающий почти 2000 документов. Чего мы только не знаем по прочтении этих документов! И прежде всего они дают нам понимание, как функционировало это хозяйство в мельчайших деталях.

Хотя в некоторых исследованиях отмечаются «экспериментальный» характер филадельфийского хозяйства Аполлонию, применяемые в нем «научно-рациональные» методы<sup>26</sup>, а также активное расширение культивируемых зон в этом хозяйстве, широкое применение новых железных орудий труда и интенсивное финансирование египетской хоры, тем не менее, имеются работы, в которых доказывается, что за теми инновациями, которые старательно вводили

птолемеевские чиновники, стояло плохо скрываемое «стремление обогатиться за счет людских и природных ресурсов долины Нила»<sup>27</sup>. Эффективно развивать хозяйство огромного имения Аполлоний собирался не только по наказу партии и правительства, но и в силу персонального интереса. Агенты Аполлония требовали у Клеона заняться благоустройством своего парка винных инноваций, разумеется, в ущерб всем остальным областям Фаюмской долины<sup>28</sup>. Об этом свидетельствуют письма<sup>29</sup> к Клеону 257–255 гг., обнаруженные в его архиве:

«Панакестр Клеону. Мы просили тебя выслать бригаду для реконструкции поворотных пунктов канала. Но ты пренебрег нашей просьбой в пользу [работ по] маленькому озеру. ...Если ты не отреагируешь, мы будем писать Аполлонию и скажем, что только его одного земля остается без ирригации, при том что мы обеспечили [тебя] всем необходимым».

«Клеона приветствуют бригады каменотесов. С нами плохо обращаются. Все то, о чем мы договаривались с Аполлонием, к нам не поступило. ...Если рабочие узнают, что к ним ничего не поступило, мы отдадим в заклад свои инструменты».

Карьера Клеона закончится всего через несколько лет после того, как были написаны эти письма. Примерно в 252 г. царь приезжает с инспекцией в Арсенитский ном. Между тем, как мы знаем из документов Клеонова архива, работы по осушению района Птолемаиды не были завершены из-за нехватки судов для перевозки камней. В этой ситуации ему следовало бы в спешном порядке перебросить на этот фронт работ средства с других участков ввиду приближения высочайшей проверки, но он этого не сделал<sup>30</sup>, что не могло не вызвать недовольство власти. Сразу нашлись кое-какие недостатки в бухгалтерских бумагах Клеона о расходовании бюджетных средств<sup>31</sup>. Клеон потерял расположение царя к своей персоне. Именно в этот момент он нуждается в поддержке близкого человека, своей жены, и пишет ей письмо с просьбой приехать к нему, а в ответ получает то самое письмо с изложением истории о том, как к ней заявили царские охотники, и о том, что они поведали ей о недовольстве Птолемея её мужем. К этому же времени можно отнести письмо старшего сына, Филонида, к отцу с настойчивой просьбой подать в отставку, или, по крайней мере, взять отпуск, чтобы побыть с ним и с семьей<sup>32</sup>. Просьба об отпуске была удовлетворена, о чем мы знаем из циркуляра<sup>33</sup> одного высокого чина в область, где работал Клеон: «...я оставляю Феодора, помощника архитектора, ответственным за дамбы и шлюзы, а также за земляные работы по строительству дамб в номе...»<sup>34</sup>. Очевидно, что до этого распоряжения Клеон был руководителем Феодора в должности архитектора. На основании текстов папирусов P.S.I. 383; P. Petrie 2,42a и 3,43,1 Ростовцев считает, что Аполлоний находился на должности диоикета в последний год царствования Птолемея II Филадельфа, но уже не исполнял эту должность в первый год правления следующего царя, Птолемея III Эвергета. Последний из упомянутых документов представляет собой сообщение всем властям фаюмской области о том, что отныне главным инженером нома вместо Клеона является Феодор, который, согласно документам, будет служить в должности главного архитектора в течение 15 лет, следующих за 252 годом<sup>35</sup>.

Из всей истории с Клеоном можно сделать некоторые практические и культурологические выводы как для власть предержащих, так и для тех, кто им служит, а так же и для тех, кто изучает отношения между и первыми и вторыми

в далекой исторической перспективе. Первые должны заинтересовать тех, кто исполняет инновационные проекты, приносящие значительные дивиденды, если хотят добиться успеха в реализации своих, зачастую корыстных, целей. Вторые не должны питать ложных надежд, будучи приближенными к властям, ибо, сколько не рассыпай перед ними бисер, они всё равно тебя растопчут, созданную твоим трудом работу осквернят и испортят, а имя твое испохабят и оклеветают. Последние же должны внимательно разбираться с источниками, не полагаться только лишь на содержание одного добытого текста, а сравнивать множество находок, аккуратно сопоставляя имена и данные, и только на этом основании реконструировать последовательность событий, делать из них выводы, формируя, таким образом, культурную память, основанную на надежных источниках.

## Литература

### *Источники*

1. *Mahaffy J.* The Flinders Petrie Papyri, with Transcriptions, Commentaries and Index // Cambridge Library Collection – Egyptology. Vol. I (1891), Vol. II (1893), Vol. III (1905).
2. *Witkowski S.* Epistulae Privatae Graecae quae in papyris aetatis Lagidarum servantur. Leipzig, 1906.

### *Исследовательская литература*

1. *Eïne A.* Птолемаида и её место в государственной системе птолемеевского Египта // ВДИ. 1970. № 1. С. 19–31.
2. *Зельин К.* Исследования по истории земельных отношений в Египте II–I вв. до н.э. М., 1960.
3. *Крюгер О.* Сельскохозяйственное производство в эллинистическом Египте. Зерновые культуры // Известия государственной академии истории материальной культуры имени Н.Я. Марра. Вып.108. М.; Л., 1935. С.7–114.
4. *Левек П.* Эллинистический мир. М., 1989.
5. *Литвиненко Ю.* Птолемеевский Египет и Северное Причерноморье в 3 в. до н.э.: К вопросу о контактах // ВДИ. 1991. № 1. С. 12–26.
6. *Литвиненко Ю.* Греческие колонисты и тайны египетского земледелия: По данным папирусов Зенона // ВДИ. 1994. № 2. С. 119–123.
7. *Литвиненко Ю.* О «колониальном» сельском хозяйстве в птолемеевском Египте // ВДИ. 1996. № 4. С. 17–28.
8. *Литвиненко Ю.* Птолемеевский Египет Ростовцева: К публикации русского оригинала главы М.И. Ростовцева для «Кембриджской древней истории» // ВДИ. 1999. № 4. С. 180–188.
9. *Пикус Н.* Ирригационная система в номе по Р. Tebt. 703 // Древний Восток. Вып. 1. М. 1975. С. 181–183.
10. *Пикус Н.* Царские земледельцы (непосредственные производители) и ремесленники в Египте 3-го в. до н.э.: Исследование социально-экономических отношений. М., 1972.
11. *Пригоровский Г.* Большое поместье в Египте в эпоху эллинизма // Новый Восток. 1925. № 10/11. С. 233–256.
12. *Хайнен Х.* Эллинистический Египет в трудах М. И. Ростовцева // ВДИ. 1992. № 2. С. 163–179.
13. *Хвостов М.* Общественные работы в эллинистическом Египте // Сборник статей в честь В. П. Бузескула. Харьков, 1914. С. 423–437.
14. *Bouché-Leclercq A.* L'ingénieur Cléon // Revue des Études Grecques. 1908. № 21. P. 121–152.

15. *Clarysse W.* Tebtynis and Soknopaiou Nesos: The Papyrological Documentation through the Centuries // S. Lippert – M. Schentuleit. Tebtynis und Soknopaiou Nesos. Leben im römerzeitlichen Fajum. Akten des Internationalen Symposiums vom 11. bis 13. Dezember 2003 in Sommerhausen bei Würzburg. Wiesbaden, 2005. P. 19–27.

16. *Lewis N.* Greeks in Ptolemaic Egypt. Oxford, 1986. P. 37–45.

17. Milano in Egitto. Gli scavi di Achille Vogliano nel Fayum. Catalogo della mostra (Milano, 17 maggio – 15 dicembre 2017). Nomos Edizioni, 2017.

18. *Orrioux Cl.* Les papyrus de Zenon, l'horizon d'un Grec en Egypte au IIe siècle avant J.-C. Paris: Éditions Macula, 1983.

19. *Orrioux Cl.* Zénon de Caunos, parépidèmos, et le destin grec. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

20. *Préaux C.* L'économie royale des Lagides. Bruxelles, 1939.

21. *Rostovtzeff M.* A large estate in Egypt in the third century B.C., a study in economic history. Madison, 1922.

---

<sup>1</sup> William Matthew Flinders Petrie (1853–1942).

<sup>2</sup> Вся сумма папирусов Питри поделена между Тринити-колледжем в Дублине, лондонской Британской библиотекой и Бодлеанской библиотекой в Оксфорде.

<sup>3</sup> P.Petr. 3.42H8f. В издании [Witkowski, 1906] это письмо идет под номером 6 (далее – Witk, 6).

<sup>4</sup> Само название данной должности свидетельствует в пользу того, что весь Египет рассматривался в качестве домашнего хозяйства Птолемея [Falivene, 2011, p. 525–526]. О двойкетах см.: Falivene, 2011; Hagedorn, 1985; Polyb. XXVII, 13; Cic. Pro C. Rabirio Postumo, 28.

<sup>5</sup> Rostovtzeff, 1922, p. 18.

<sup>6</sup> P.Petr. 2.16 = Witk, 4. Это письмо может принадлежать неизвестному нам третьему сыну Клеона или его родственнику. Возможно, его написал управляющий Клеона [Witkowski, 1906, p. 8]. По-видимому, письмо адресовано Клеону. В нем упоминается 20 и 21-й года правления Птолемея Филадельфа, а значит, оно датируется 265 г. до н.э. В нем обсуждаются те же темы, что и письмах Witk, 2, 3, 5, что выявлено у [Witkowski, 1906, p. 8].

<sup>7</sup> P.Petr. 2.11, 1 = Witk, 3. В отличие от прежнего это письмо сохранилось полностью. Оно издано: *Mahaffy J.P.* The Flinders Petrie papyri: with transcriptions, commentaries and index. Dublin: Academy House, 1891–1905, 2. 11, 1. С комментариями издано у *Wilamowitz-Moellendorf*. Griechisches Lesebuch I. 396 sq. Тот же Виламовиц опубликовал это письмо в книге «Reden und Vorträge» на с. 251.

<sup>8</sup> Крокоδείλων πόλις, «город Гадов». Так еще Птолемей I назвал этот город по имени местного божества – Собека / Себека (Σοῦχος / Σεῦχος), бога с головой крокодила. По всей видимости, храм этого божества описывает Геродот как лабиринт, расположенный выше Меридова озера, вблизи Крокодилополя. На этот лабиринт, согласно Геродоту, затрачено труда и средств больше, чем на все сооружения, созданные эллинами. Он превосходит своими размерами даже самое великое творение Египта – пирамиды (II, 147–148). Итальянские археологи обнаружили храм этого бога-крокодила в Тебтунисе (егип. Tr-dbn. О топониме «Тебтунис» см. [Clarysse W., 2005, p. 20]), где был обнаружен целый некрополь из крокодилов, малая часть которых, размером самых малых, представлена в Археологическом миланском музее (Civico museo archeologico di Milano) [«Milano in Egitto», 2017, 66]. Птолемей II Филадельф переименовал Крокодилополь в Арсино в честь своей сестры и супруги Арсино II.

<sup>9</sup> Хвостов, 1914; Rostovtzeff, 1922.

<sup>10</sup> Литвиненко, 1999, с. 183.

<sup>11</sup> В римское время эта повинность сводилась к пяти дням в году и касалась всего населения, а не только земледельцев (Хвостов, 1914, с. 425–426).

- <sup>12</sup> Хвостов, 1914, с. 427.
- <sup>13</sup> Мы бы сейчас сказали «управляющей компании».
- <sup>14</sup> Хвостов, 1914, с. 433.
- <sup>15</sup> Размеры оазиса Эль-Фаюм оцениваются в 1270—1700 км<sup>2</sup>, из них на 1000 км<sup>2</sup> (10<sup>5</sup> га) ведётся сельскохозяйственная деятельность.
- <sup>16</sup> Это кратчайшее расстояние от Меридова озера до Нила для перемещения пешком.
- <sup>17</sup> Письма P.Petr. 2.9 (1) и P.Petr. 2.4 (11).
- <sup>18</sup> Левик, 1989, с. 90–92.
- <sup>19</sup> Литвиненко, 1994, с. 121.
- <sup>20</sup> Площадь старого кампуса МГУ ~170 га (1805 м × 939 м), т.е. имение Аполлония было примерно в 16 раз больше территории Московского университета до 2005 года.
- <sup>21</sup> Наподобие того, как обширная территория Сколково была передана предпринимчивым приближенным в качестве площадки для инновационных прорывов вселенского масштаба. Площадь Сколково = 6,18 км<sup>2</sup>, т.е. размеры имения Аполлония в четыре раза превышали размеры Сколково.
- <sup>22</sup> Rostovtzeff, 1922, p. 48.
- <sup>23</sup> Rostovtzeff, 1922, p. 42.
- <sup>24</sup> Rostovtzeff, 1922, p. 47.
- <sup>25</sup> Так и именуемый ныне «архивом Зенона».
- <sup>26</sup> Литвиненко, 1994, с. 122.
- <sup>27</sup> Литвиненко, 1994, с. 122.
- <sup>28</sup> Как если бы на каком-то факультете начальство для своих нужд создало бы очередь не понятно, зачем нужный отдел, а потом требовало бы у инженерно-технического персонала приоритетного обслуживания этого отдела в ущерб остальным подразделениям.
- <sup>29</sup> P.Petr. 2.13(5) и P.Petr. 2.13(1)
- <sup>30</sup> Не стал делать того, что проф. В.И. Маркин называл авралом и штурмовщиной.
- <sup>31</sup> О чем есть фрагментарные указания в папирусах.
- <sup>32</sup> P.Petr. 2.13(19) = P. Lond. 945.
- <sup>33</sup> P.Petr. 2.42(a)
- <sup>34</sup> [Κλέ]ανδρος οἰκο[νό]μοις, νομάρχ[αις,] βασιλικῶς γραμματεῦσι, φυλακί[ται]ς, μυριαρούροις, κωμάρχ[αις] κωμογραμματεῦσι χαίρειν. ἀπολελοίπαμεν Θεόδωρον τὸν ὑπαρχιτέκτονα πρὸς τῆι φυλακῆι τῶν χωμάτων καὶ ταῖς ἀφέσεις ἐντειλάμενοι αὐτῶι καὶ τὴν ἀνα[βολὴν τῶν ἐ]ν [τῶι νομῶι χωμάτ]ων [Mahaffy 1893:138; Rostovtzeff 1922:47].
- <sup>35</sup> Rostovtzeff, 1922, p. 17–18.

## Герберт как соединительное звено между ранним и зрелым Средневековьем

Герберт, или Герберт Орильякский (Аврилакский), Сильвестр II (лат. Gerbertus Auriliacensis [Aureliacus], фр. Gerbert de Aurillac; Sylvester II), родился ок. 945 г. близ Орияка и умер 12 мая 1003 г. в Риме. Французский ученый и философ, выдающийся церковный и государственный деятель, реформатор европейского образования, наиболее влиятельный из учителей своего времени, Герберт, по словам хрониста Рихера Реймского, – «человек великого ума и одаренный удивительным красноречием, который..., как ясный светильник, разливал свет на всю Галлию» («Hist. lib. quat.», 43).

Будучи выходцем из незнатной семьи, Герберт становится монахом бенедиктинского аббатства Св. Геральда в Орияке (Сен-Жеро, Monasterium Sancti Geraldii Auriliacensis), где и получает первоначальное образование. Однако в 967 г. совершивший в это аббатство паломничество барселонский граф Боррель II (947–992/993) забрал его с собой в Испанскую марку (Каталонию), и Герберт продолжил изучение свободных искусств, – прежде всего квадривиума, – под руководством Гаттона, епископа Викского (957–971/972), в монастыре Санта-Мария де Риполь (Monasterium Sanctae Mariae Rivipollensis, Каталония), став в то же время одним из первых европейцев, познакомившихся с достижениями арабской науки и культуры (влияние коей особенно сильно ощущалось в Испанской марке благодаря непосредственному соседству с Кордовским халифатом). В 970 г. он вместе с Боррелем и Гаттоном приехал в Рим, где – как знаток математики – был представлен папе Иоанну XIII (965–972) и императору Оттону I Великому (962–973). В 972 г. Герберт вместе с архидиаконом Геранном отправился в Реймс, дабы учиться у него диалектике в местной кафедральной школе Св. Ремигия. Вскоре Реймский архиепископ Адальберон (969–989) назначил Герберта главой этой школы (scholasticus), и тот, находясь на указанном посту, провел в ней значительные преобразования (в частности, существенно расширив библиотеку). В декабре 980 г. в Равенне под председательством императора Оттона II (973–983) и в присутствии архиепископа Адальберона и Адсона, аббата Мутьё (Monasterium, Савойя), состоялся диспут по вопросу о разделении философии, на который Герберт был вызван Отриком, магистром кафедральной школы Магдебурга: вследствие неверной информации, Отрик обвинял Герберта в том, что тот якобы подчинял – в рамках своей системы классификации знания – физику математике как вид роду. Доказав, что в действительности он рассматривает физику как науку равную математике и, тем самым, одержав победу, Герберт, «богато одаренный императором и увенчанный славою» («Hist. lib. quat.», 65), возвратился в Реймс.

Став в 982 г. по указу Оттона II аббатом основанного в 614 г. св. Колумбаном монастыря Боббио (Эмилия), Герберт обогатил его библиотеку, но, – проявив полную неопытность в политическом и экономическом управлении и потому

восстановив против себя как монахов, так и местных феодалов, – уже в 983 г. возвратился в Реймс, где вместе с архиепископом Адальбероном способствовал переходу королевской власти во Францию от Каролингов (751–987) к Капетингам (987–1328), присутствуя в мае 987 г. на съезде в Санлисе и участвуя в том же году в коронации Гуго Капета (987–996). Несмотря на то, что Адальберон перед смертью в январе 989 г. назначил Герберта своим преемником, ему – по протекции Гуго Капета – наследовал Арнульф (внебрачный сын короля Лотаря, 954–986); и только в 991 г. Герберт избирается архиепископом Реймским, хотя и не утверждается в этом сане папским Престолом в лице Иоанна XV (985–996) и Григория V (996–999), которые считали смещение Арнульфа синодом Галльской Церкви незаконным. Характерно, что исповедание, произнесенное Гербертом при поставлении его в архиепископы, – в коем он, помимо прочего, говорит о своей вере в воплощенного Сына Божия, Который принял от Пречистой Матери истинное человеческое тело (и истинно этим телом страдал, умер и воскрес), о том, что Бог Ветхого и Нового Заветов один и тот же, что сатана не есть первоначальное злое начало (но существо, сделавшееся злым), что, хотя и в ином виде, воскреснет это нынешнее человеческое тело (а не какое другое), а также о дозволенности брака и ядения мяса, – косвенно свидетельствует о распространенности в то время в Западной Европе гностико-манихейских настроений. В 996 г. в Павии происходит знакомство Герберта с коронованным в феврале того же года шестнадцатилетним императором Оттоном III («*Mirum Mundi*», 996–1002), ко двору коего в Магдебург он и переезжает в апреле 997 г. (чему способствовала также и смерть в октябре 996 г. Гуго Капета). Как ближайший советник императора и глава придворного интеллектуального кружка Герберт сопровождает Оттона III во время похода в Италию, где последний сначала способствует его произведению Григорием V в сан архиепископа Равенны (25.04.998), а по смерти Григория V и избранию Римским папой под именем Сильвестра II (02.04.999).

Находясь во главе Римской Церкви, Герберт боролся против таких её пороков, как nepotism и симония, отстаивал celibat духовенства. Кроме того, он утвердил своего прежнего соперника Арнульфа в сане архиепископа Реймского, основал архиепископство в Эстергоме, а также в Гнезно, где в качестве первого архиепископа им был поставлен брат св. Адальберта Пражского, погибшего мученической смертью от рук язычников-пруссов. В роковом 1000 г. в связи с указанным предоставлением Польской Церкви независимости от Магдебургской митрополии к его мощам, – которые, будучи выкупленными у пруссов польским князем Болеславом I Храбрым (992–1025), покоились в соборе Гнезно, – Оттон III, бывший близким другом св. Адальберта, совершил специальное полюдничество (попутно провозгласив Болеслава «братом и помощником империи»). 27 марта того же 1000 г. Герберт даровал королевский титул крестителю Венгрии Стефану (Иштвану) I Святому (997–1038) в знак принятия его страны в христианский мир (*Christianitas*). (Немногим позднее, в 1007–1008 гг., вдохновляясь его миссионерскими идеями, св. Бруно Кверфуртский старался наладить религиозные контакты еще и с киевским князем Владимиром I Святославичем (978–1015) и даже с печенегами). Мысля себя продолжателем дела Сильвестра I (314–335), Понтифика при императоре Константине I Великом (306–337), – о чем свидетельствует и неслучайный выбор папского имени, – Герберт не только

проповедовал возрождение Церкви в её былой чистоте и единстве, но и выступал за тесное гармоническое сотрудничество духовной власти с властью светской, представленной «Новым Константином» – Оттоном III, который, в свою очередь, – благодаря молодости, специфике генеалогии (родству одновременно и с западным, и с византийским императорскими домами) и присущему романтическому мистицизму, сопровождавшемуся глубокой религиозной экзальтацией (в числе других его наставников был, например, отшельник св. Ромуальд Камальдолийский), – ставил перед собой цель восстановления единства Римской империи и ввиду ожидаемого в 1000 г. начала апокалиптических событий видел в своем лице последнего её главу. (Интересно, что при этом Оттон III не признавал подлинность так называемого «Константинова дара»: *Donatio Constantini*). Однако планам этим не суждено было сбыться, в частности, вследствие скорой смерти Оттона III 23 января 1002 г. на руках у Герберта, также скончавшегося уже в следующем году и похороненного в Латеранской базилике Св. Иоанна Крестителя в Риме (*Sacrosancta Lateranensis Ecclesia Sancti Johannis Baptistae*). В 1853 г. – в ознаменование 850-летия со дня смерти Герберта – ему был поставлен памятник в Орияке.

К первостепенным заслугам Герберта – как главы Реймской школы и своеобразного соединительного звена между ранним и зрелым Средневековьем – следует отнести его деятельность, направленную на возрождение в христианской Европе традиций античного образования, имеющих преимущественное отношение к изучению свободных искусств как необходимых компонентов философии, или «знания вещей божественных и человеческих (*rerum divinarum et humanarum scientia*)». При этом, – помимо весьма вероятной возможности использования толкований Ремигия Осерского («*De duabus quaestionibus*»), также преподававшего в свое время в Реймсе (893 – 900), – главными систематическими источниками для него служат комментарий Макробия к Цицероновскому «Сну Сципиона» («*Commentarium in Somnium Scipionis*», ок. 435–445) и «О бракосочетании Филологии и Меркурия» («*De nuptiis Philologiae et Mercurii*», до 439 или 476/79) Марциана Капеллы. Так, та часть предложенной Гербертом школьной программы изучения наук тривиума, что была посвящена риторике, опиралась на тексты Теренция, Вергилия, Горация, Сенеки, Персия, Квинтилиана, Лукана, Стация и Ювенала (знанием греческого языка, однако, Герберт не обладал). В рамках же диалектического образования именно им впервые был полностью сформирован и предложен для исследования корпус так называемой «старой логики» (*logica vetus*), включавший в себя «Категории» («*Categoriae*», или «*Praedicamenta*») и «Об истолковании» («*De interpretatione*») Аристотеля, «Топику» («*Topica*») Цицерона (с комментариями к ней Боэция), «Введение в “Категории” Аристотеля» («*Isagoge*», или «*Porphirii de quinque vocibus in Categorias Aristotelis Introductio*») Порфирия в переводе Мария Викторина и Боэция (с комментариями последнего), а также ряд собственных логических трудов Боэция: «Введение в категорические силлогизмы» («*Introductio ad categoricos syllogismos*», или «*Antepaedicamenta*»), «О гипотетических силлогизмах» («*De syllogismo hypothetico*»), «О топических различиях» («*De differentiis topicis*»), «О делении» («*De divisione*»).

Что же касается наук квадриума, которым Герберт уделял особое внимание, то их изучение, – по его собственному сообщению в письме от 983 г., – велось,

прежде всего, с опорой на соответствующие «Наставления» («*Institutiones*», ок. 505–510) Боэция: в арифметике, геометрии, астрономии и музыке, причем на последние им, вероятно, были составлены специальные схолии; очевидно также, что Герберту была хорошо известна математика Евклида («*Elementa geometriae*») и Никомаха из Герасы («*Introductio arithmetica*»). В связи с этим особый интерес заслуживает применение им в педагогике весьма специфического аллегоризма, примером чему может служить следующее высказывание: «Король есть выражение большого числа, в то время как есть люди, по своей незначительности вовсе не представляющие собой воплощения какого-либо числа». Но, более того, по всей видимости, именно Герберт первым из представителей латинского Запада осознал необходимость ознакомления с арабской ученостью и, как следствие, положил начало внедрению её элементов в европейскую науку: с его именем, в частности, связывается факт первого описания и использования в христианской Европе арабских цифр (правда, от 1 до 9, т.е. за исключением нуля, смысл коего, видимо, остался Герберту не понятен); имеющие указания и на предпринятый им перевод одного из сочинений аль-Кинди, которым, вероятно, мог быть трактат «О разуме» («*De intellectu*»).

К собственным научным работам Герберта относятся: посвященное вопросам прикладной геометрии «Послание Адельбольду о причине различия площадей в равнобедренном треугольнике, исследованном геометрическим и арифметическим методами» («*Epistola ad Adelboldum de causa diversitatis arearum in trigono aequilatero, geometricè arithmeticè expenso*»), в котором среди прочего утверждается, что корень из 3-х равен  $26/15$ , или  $12/7$ , а корень из 2-х равен  $17/12$ . (В ответ на это «Послание» Адельбольд, в свою очередь, написал трактат «О правиле нахождения объема сферы» («*De ratione inveniendi crassitudinem sphaerae*»), где при исчислении числа  $\pi$  получает ответ, равный  $22/7$ ). Далее следует «Книжица о разделении чисел» («*Libellus de numerorum divisione*»), повествующая о правилах умножения и деления, а также о единицах измерения, таких, например, как палец (т.е. дюйм, *digitus*), унция (*uncia*,  $1/12$  стопы), палец (ладонь, *palmus*,  $1/4$  стопы), стопа (т.е. фут, *pes*,  $1/5$  пасса), пасс (двойной шаг, *passus*), мера (шест, *pertica*), стадий (*stadia*, 125 пассов, 625 стоп), гальская миля (*leugae*, или *leuvae*) и др. Авторство Герберта приписывается к тому же и сочинению «О геометрии» («*De geometria*»), в котором подвергаются рассмотрению точки, линии (перпендикулярные и параллельные), углы, поверхности, плоские фигуры (треугольники, многоугольники, круги), говорится о правилах их измерений и существующих для этого мерах, о доказательствах теорем (включая теорему Пифагора) и уделяется специальное внимание практическому применению геометрического знания: например, при измерении высот (с помощью приборов, а именно астролябии и гороскопа, отбрасываемой тени и зеркала), плоскостей (поверхностей вод и полей), диаметра Земли (со ссылкой на опыты Эратосфена в Египте).

При этом теоретическое знание дисциплин квадривиума подкрепляется у Герберта работой по изобретению и конструированию – в научных и, что имело для него принципиальное значение, в образовательных целях – специальных инструментов и наглядных пособий. Так, для занятий по арифметике и геометрии им (видимо, по арабским образцам) была изготовлена – предоставлявшая возможность производить операции сложения, вычитания, умножения

и деления – счетная доска абак, снабженная особой инструкцией по применению: «Правило счета на абак» («Regula de abaco computi», или «Regulae de numerorum abaci rationibus»). Судя по описанию, абак Герберта состоял из доски, разделенной на 27 прямоугольных частей в виду использования для счета девяти цифр (1 – 9), каждой из которых соответствовали три сектора: С (centum) – для сотен, D (decem) – для десятков и S, или M, (singularis seu monad) – для единичных чисел; а также из передвигающихся по доске порядка 1000 фигурок. Для изучения астрономии Герберт в качестве моделей звездного неба соорудил несколько подвижных механических глобусов (отобразивших созвездия, орбиты планет, эклиптику и т.д.), один из которых описал в «Послании к Константину, монаху Флэри, об устройстве сферы» («Epistola ad Constantinum monachum Floriacensem de sphaera constructione», или «De sphaera»); во время своего пребывания в Магдебурге он изготовил прибор для измерения высоты полярной звезды (horologium), вероятно, идентичный астролябии, описанной в принадлежащей ему «Книге об астролябии» («Liber de astrolabia»), где, в частности, излагается и учение о семи климатических поясах (climata), по всей видимости, заимствованное из «Естественной истории» («Historia naturalis») Плиния Старшего или из «О бракосочетании...» Марциана Капеллы: «Хотя астрономия едва доступна человеческому пониманию, однако, он сделал её к всеобщему удивлению удобопонятною с помощью некоторых инструментов» («Hist. lib. quat.», 50). И, наконец, ради наглядности в постижении музыки Гербертом был создан монохорд – прибор для изучения колебания струн. Кроме того, ему приписывается конструирование музыкальных инструментов (органов) и часов (солнечных или механических).

К числу наиболее известных учеников Герберта в Реймской школе, ставших затем его последователями, относятся: знаток свободных искусств Аббон из Флэри («Quaestiones grammaticales»); богослов и философ Фульберт Шартрский; сын Гуго Капета, французский король Роберт II (996–1031); хронист Рихер Реймский, автор «Истории в четырех книгах» («Historiarum libri quattuor», 991–998), охватывающих период с 888 по 989 г. Позднее имя Герберта было в особенном почете у мыслителей Шартрской школы: его сочинения, например, служат одним из источников для посвященного квадривиуму раздела «Гептатейхона» («Heptateuchon»: «Семикнижия», 1135–1141) Теодорика Шартрского.

После завершения преподавательской деятельности в Реймсе Герберт создает для Оттона III свой единственный собственно философский трактат – «О разумном и о пользующемся разумом» («De rationali et ratione uti», 997–998), где исследует обнаруживаемое им противоречие между стандартным определением «разумное [существо есть то, которое] пользуется разумом (rationale ratione utitur)» и правилом аристотелевской формальной логики, согласно которому в высказывании объем сказуемого (предиката) всегда должен быть шире объема соответствующего ему подлежащего (субъекта). Действительно, в анализируемом Гербертом примере указанный закон не выполняется: ведь разумных существ всегда больше, чем существ, пользующихся разумом (во сне, например, когда люди не пользуются разумом, они не перестают при этом быть разумными существами), и, следовательно, объем подлежащего данного высказывания включает в себе как часть объем его сказуемого. Для разрешения указанного противоречия Герберт использует формулируемую им классификацию

актов, распадающихся на необходимые и ненужные (*necessarius et non necessarius*), и потенций, подразделяющихся на те, которые могут актуализироваться, и те, которые не могут актуализироваться (*quae actu esse possit et quae actu esse non possit*): так, например, животное, являясь человеком в возможности, никогда не является им в действительности. Отсюда следует проводимое им различие между двумя значениями выражения «разумное существо»: 1) собственным, имеющим отношение к вечному, необходимо и всецело актуальному божественному Разуму, для которого «быть разумным» и «пользоваться разумом» – одно и то же; и 2) привходящим, относящемся к пребывающему во времени и потенциально способному к пользованию разумом человеку, для которого актуализация этой потенции есть явление случайное и непостоянное.

Помимо сказанного, перу Герберта принадлежит богословский трактат «О теле и крови Господних» («*De corpore et sanguine Domini*»), опирающийся как на авторитет патристики в лице Илария Пиктавийского, Василия Великого, Амвросия Медиоланского, Иеронима Стридонского, Августина, Кирилла Александрийского, Фульгенция Руспийского и др., так и на более поздние сочинения идентичной тематики: например, на полностью одобряемую Гербертом «Книгу о теле и крови Господних» («*Liber de corpore et sanguine Domini*», 831, 844) Пасхазия Радберта (при этом в трактате содержится и ссылка на Иоанна Скота (Эриугену), хотя и без прямого упоминания его имени). Характерно, что, по мысли Герберта, – считавшего, что там где не хватает слов, преуспевает вера («*Esse quantum fides proficit, ubi sermo deficit*»), – освященные Св. Дары не перевариваются, подобно прочей пище, но являются нетленным духовным питанием для внутреннего человека и составляют зародыш будущего тела воскресения. Далее следуют: «Слово о наставлении епископам» («*Sermo de informatione episcoporum*»), в котором епископы, разделяющие с ап. Петром заботу о Христовой пастве («*Quas oves non solum tunc beatus suscepit apostolus, sed et nobiscum eas accepit, et cum illo eas suscipimus omnes*»), ставятся выше королей («*Sublimitas episcopalis nullis poterit comparationibus aequari. Si regum compares infulas et principum diademata, longe erit inferius, quasi plumbi metallum ad auri fulgorem compares*»); 224 послания («*Epistolae*»), самое обширное из которых адресовано Аделаиде (987–996), жене Гуго Капета, и суффраганам епархии Реймса («*Dominae et gloriosae Adelaidi reginae semper Augustae Gerbertus, gratia Domini Remorum episcopus, et omnibus suis confratribus et coepiscopis Remorum dioeceseos, bene valere in Christo*»); а также целый ряд стихотворений: «Эпиграмма на портрет Боэция» («*Epigramma, quod sic se habet inscriptum ad imaginem Voetii*»), эпитафии королю франков Лотарю, герцогу Фридриху, императору Оттону («*Epitaphium regis Francorum Lotharii*», «*Epitaphium ducis Friderici*», «*Epitaphium Ottonis imperatoris*»), а также автору «Компендиума “Моралий” св. Григория» («*Compendium Moraliu Sancti Gregorii*») Адальберту Мецкому («*Epitaphium Adalberti scholastici*»).

В историю, однако, Герберт вошел еще и как один из самых известных – наряду с Михаилом Скотом, Альбертом Великим, Роджером Бэконом – средневековых мудрецов, которые с помощью нечистой силы приобрели и активно применяли свои колдовские способности. Так, например, уже во втор. пол. XI в. Бенно из Оснабрюка обвинял его в совершении жертвоприношений дьяволу («*Gesta Romanae Ecclesiae contra Hildebrandum*», II, 4–8): по его словам, сатана обещал Герберту, что он не умрет, пока не отслужит мессу в Иерусалиме, и тот чувствовал

себя в безопасности, не посещая Святую Землю, – однако ему отрезали язык и руку и он умер, как только отслужил мессу в римской базилике Св. Креста в Иерусалиме (Basilica Sanctae Crucis in Hierusalem): согласно более поздней версии, Герберт сам перед смертью, из чувства раскаянья, велел отрубить себе по очереди все конечности. В сходном образе предстает он и в хронике английского историка Уильяма Малмсберийского «Деяния английских королей» («De gestis regum Anglorum», II, 167–169), посвященной сыну Генриха I (1100–1135) – графу Роберту Глостерскому (1122–1147). Хотя Уильям и оговаривается, что «люди имеют обыкновение подрывать славу ученых, обвиняя человека, выдающегося в каком-либо искусстве, в сговоре с дьяволом», он утверждает тут же, что именно «при содействии дьявола Герберт жадно ловил свою фортуна, так что ничего, что однажды замыслил, не оставлял невыполненным». «Из отвращения ли к монастырской жизни, или одержимый жаждой славы, он бежал ночью в Испанию, намереваясь выучиться у сарацин главным образом астрологии и другим наукам подобного рода», и «там он узнал, что предвещает пение и полет птиц; там постиг искусство вызывания теней умерших; там, короче говоря, овладел всем тем, что, вредное оно или полезное, может возбуждать человеческое любопытство...». Затем, украв у обучавшего его сарацина книгу, содержавшую все его знания, и спасаясь от погони, Герберт устремился из Испании обратно и, когда вышел к морю, «заклинаниями призвав дьявола.., поклялся, что будет всегда в его власти, если он защитит его от того, кто снова гнался за ним, и переправит через море. Это и было сделано». В качестве конкретных примеров действия колдовских сил Герберта Уильям приводит случай отыскания им ставших предметом его алчности сокровищ, некогда спрятанных евреями, «которые он открыл в груде развалин с помощью некромантии»; другой пример повествует о том, что Герберт, разгадав загадку статуи, стоявшей на Марсовом поле близ Рима, нашел сокровища Октавиана (Августа), а именно «огромный дворец с золотыми стенами и золотыми потолками»: однако в этом случае «беспредельная алчность осталась неутоленной».

О том, что Герберт «процветал благодаря своей призрачной удаче», сообщает во втор. пол. XII в. в трактате «О забавах придворных» («De nugis curialium», IV, 12) и Уолтер Мап. Кроме того, Герберту (также как и Альберту Великому, и Роджеру Бэкону) традиционно приписывали изготовление отвечающей на предлагаемые вопросы искусственной головы (терафима); он подозревался также в связях с суккубом. О его демонических способностях упоминается в том числе у Виктора Гюго («Вельф, властелин Осбора»: «Welf, castellan d'Osbor», 1869) и у М.А. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» (1920–40), когда Воланд объясняет причину своего прибытия в Москву: «Тут в государственной библиотеке обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века. Так вот требуется, чтобы я их разобрал. Я единственный в мире специалист».

## Литература

1. Бубнов Н.М. Арифметическая самостоятельность европейской культуры. К., 1908.
2. Бубнов Н.М. Подлинное сочинение Герберта об абаке. К., 1911.
3. Бубнов Н.М. Сборник писем Герберта как исторический источник. Т. 1–3. СПб., 1888–1890 [Bubnov N. De exemplari epistolarum Gerbertinarum ejusque auctoritate historica. St.Petersburg, 1888–90].

4. *Вильям Малмсберийский*. История английских королей. Кн. II. С. 167–169 / Пер. Т.И. Кузнецовой // Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков / Под ред. М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспарова. М., 1972. Т. II. С. 388–402.
5. *Горовой А.* Герберт, или Папа Сильвестр II. К., 1886.
6. *Грегоровиус Ф.* История города Рима в Средние века (от V до XVI столетия). М., 2008. Кн. VI, гл. 5–7. С. 484–536.
7. *Надлер В.К.* Император Оттон Третий и его время. Харьков, 1865.
8. Письма Герберга // *Рихер Реймский*. История. М., 1997. С. 209–212.
9. *Поньон Э.* Повседневная жизнь Европы в тысячном году. М., 1999. С. 227–242.
10. *Рихер Реймский*. История. М., 1997; Четыре книги истории, 42–65 // Антология педагогической мысли христианского Средневековья: В 2 т. / Сост. В.Г. Безрогов, О.И. Варьяш. М., 1994. Т. II. С. 373–382.
11. *Шафф Ф.* История Христианской Церкви. Т. IV: Средневековое христианство. От Григория I до Григория VII, 590 г. – 1073 г. по Р.Х. СПб., 2008. Гл. XIV, §179: Герберт (Сильвестр II). С. 479–482.

Т.А. Сеглина

## О живописи в трактатах Франсиско де Оланда и Филипе де Гевара

Современная российская наука располагает сравнительно небольшими сведениями о трактатах, посвященных живописному искусству эпохи Ренессанса в Испании. Во многом это связано с тем, что трактаты Испании содержат множество технических инструкций и исторических сведений о различных школах и произведениях, отчего у исследователей складывается впечатление, что эти сочинения не представляют собой теоретической ценности. Х.Э. Мелеро также отмечает, что многие труды, посвящённые живописи испанского Ренессанса, долгое время оставались неизданными, поэтому нельзя сказать точно, насколько они были известны художникам и писателям того времени и как они повлияли на живопись современную и последующую на теоретическом и практическом уровнях<sup>1</sup>. Остаётся неясной их роль. Однако, на мой взгляд, испанские трактаты заслуживают того, чтобы стать предметом изучения как в качестве вспомогательного источника при исследовании живописи и культуры Испании, так и в качестве самостоятельной области.

Первым важным трактатом стал «De pintura antigua» («Об античной живописи») 1548 года. Не смотря на то, что работа была написана на португальском языке, исследователи сходятся во мнении, что она имеет непосредственное отношение и к Испании, в том числе в виду своеобразного единства двух стран, достигнутого Филиппом II в 1580 году. Автор трактата – Франсиско де Оланда (1517–1585) – был придворным художником, архитектором и скульптором. Находясь на службе у португальского короля Жоао III он считался одной из наиболее важных фигур испанского Ренессанса, да и сам себя в трактате называет испанцем<sup>2</sup>.

Франсиско де Оланда родился в Лиссабоне, в детстве был пажом в доме инфанта дона Фернандо. Его отец Антонио де Оланда был придворным иллюстратором<sup>3</sup>, именно от него художник получил свои первые знания. В 20 лет Франсиско начинает выполнять иллюстрации к манускриптам. В 1537 году приезжает в Вальядолид, а затем перебирается в Барселону, где в то время находился император Карл V (1500–1558). С 1538 по 1547 год проходит обучение в Италии, там художник создаёт ряд рисунков, посвященных итальянской античности<sup>4</sup>, в настоящее время хранящиеся в Эскориале (Real Monasterio de El Escorial). Был знаком с Пармиджанино, Джамболонья и Микеланджело, Лактанцио Толемеем (комментатором Витрувия), Валерио де Висенсой, Диего Сапатай, иллюстратором Хулио Македонским и другими важными деятелями искусства того времени.

Изначально трактат «De pintura antigua» был написан на португальском, позднее он был переведён на испанский язык Мануэлем Динизом<sup>5</sup> (Денисом) в 1563 году. Произведение можно разделить на три части. Первая, теоретическая, состоит из 44 глав, в которых поднимаются такие темы, как: происхождение жи-

вописи и её определение, формирование и образ идеального художника, роль церкви в сохранении живописной традиции, науки, необходимые для занятия живописью, идея живописи и её могущество, роль света и тени, перспектива в живописи и другие. Здесь рассматриваются основы живописной техники, ведётся речь о рисунке и человеческой фигуре. Ф.Х. Санчес Кантон также отмечает, что «...первая часть представляет своего рода уловку для оправдания второй»<sup>6</sup>.

Подобно многим итальянским сочинениям того периода, вторая часть работы имеет форму «сократических» диалогов. Такая форма, вероятно, была обусловлена не только традицией, но и дидактическим назначением произведения. Однако диалоги Франсиско де Оланда, по свидетельствам некоторых исследователей, отличаются гибкостью и естественностью языка. Ф.Х. Санчес Кантон пишет, что они в отличие от классических образцов, «обладают всей непринуждённостью и обаянием услышанного разговора»<sup>7</sup>. Участниками диалогов стали Дон Хулио де Македония (знаменитый иллюминатор), Баччо Бандиннели (флорентийский скульптор 1500–1560), Перино дель Вага (флорентийский художник 1500–1547), Бастиан Венециано (фра Себастьяно дель Пьомбо 1485–1547), Валерио Висенсиа, Якопо Мелегино (архитектор), Лактанцио Толемеи: «...от них я перенял плод и учение..., наслаждался беседой с ними о множестве ясных и благородных вещей как древних, так и современных»<sup>8</sup>. Однако основным протагонистом «Диалогов» является Микеланджело. Именно его Оланда более всего ценит<sup>9</sup> и от его лица высказывает главные идеи.

Третья часть работы представляет собой список «знаменитых современных художников» и, по мнению М.В. Санс, может быть интерпретирован как набросок психологической теории художественного творчества. Список разбит на пять частей: «Знаменитые иллюстраторы», «Знаменитые скульпторы по мрамору», «Знаменитые современные архитекторы», «Знаменитые резчики по меди (граверы)», «Знаменитые резчики по сердолику».

Трактат Франсиско де Оланда начинается с размышлений о происхождении живописи. По его мнению, живопись происходит от Бога, который является первым и главным художником мира, и произведения которого «содержат все примеры и всё содержание этого искусства»<sup>10</sup>. Франсиско де Оланда говорит о том, что началами всякой живописи (в том числе и божественной) являются свет и тень. Чтобы обосновать своё мнение, Оланда обращается к Книге Бытия «...как сказал Бог “Да будет свет” и были созданы белила для этой картины: и свет был назван день, и тень была названа ночь»<sup>11</sup>.

Франсиско де Оланда называет живопись главным источником всех искусств и ремёсел, одни из которых «реки, рождающиеся от неё, такие как скульптура и архитектура; другие – такие, как технические ремёсла, её ручьи»<sup>12</sup>. Он пишет: «...иногда я начинаю думать и представлять, что для людей нет другого искусства, кроме живописи или рисунка ... вы поймёте, что всё, что вы делаете в жизни, даже не зная того, представляет собой рисование этого мира. ...Так, при порождении или произведении новых форм и фигур, как например, надевании разных костюмов, возведении и захвате пространства нарисованными зданиями и домами, обрабатывании поля и вспахивании земли новыми штрихами, плавании по морям с парусами и сражении и размещении войск, а также в захоронениях и погребениях и во всех других наших действиях [происходит рисование]<sup>13</sup>».

Теоретик выделяет также три заповеди живописи: замысел, или идея, пропорция, или геометрия, приличие, или благопристойность<sup>14</sup>. Замысел, или идея, живописи представляет собой «изображение в мысли художника перед его внутренним взором в величайшей тишине и таинственности». Ссылаясь на философов, Оланда говорит, что первым, кто создал Бог, были идеи творений, которые тот «позже воплотил в своём высочайшем понимании»<sup>15</sup>. Здесь очевидна связь с платоновской традицией.

Интересно, что Франсиско де Оланда выделяет среди других искусств литературу, или поэзию. Он называет живопись и литературу «подлинными сестрами», которые были отделены друг от друга и несовершенны одна без другой<sup>16</sup>. В ответ на слова поэтов, назвавших живопись немой поэзией, автор трактата говорит, что поэзия ещё больше нема, добавляя: «я, обладая малой изобретательностью, как ученик мастера, не имеющего языка, всё же вижу большее могущество в живописи, чем в поэзии, так как она обладает большей силой и пылом, и сильнее способна взволновать дух, затронуть душу радостью и счастьем, грустью и печалью с большим красноречием»<sup>17</sup>. Важно отметить, что размышления, изложенные в трактате, могут считаться зачатками идеи синтеза искусств.

В произведении Франсиско де Оланда также присутствует критика. Автор резко негативно высказывается о тех художниках, которые в своём творчестве обращаются к средневековому искусству. Критике в его работе подвергается и живопись фламандских примитивистов, почитаемая наиболее благочестивой «из той, что имела место в Италии и так сильно укоренённая на Иберийском полуострове во время жизни предыдущего поколения»<sup>18</sup>. Он рассматривает её, как менее рациональную и гармоничную, не пользующуюся соответствующими пропорциями и симметрией. Например, в разговоре между Витторией Колонной и Микеланджело:

Виттория Колонна<sup>19</sup>: «Мне бы очень хотелось знать... что такое фламандская живопись, кому она доставляет удовольствие, так как мне она кажется более благочестивой, чем итальянская».

Микеланджело: «Фламандская живопись... обыкновенно доставляет удовольствие тому, кто набожен, больше чем какая-либо живопись Италии, которая никогда не заставит его пролить слезу, в то время как фламандская вынудит пролить много слёз. Так случается не из-за силы и кротости этой живописи, а из-за кротости кого-то, кто благочестив. Женщинам она покажется хорошей, особенно очень старым и очень молодым, а также монахам. ...Во Фландрии изображают такие вещи, которые обманывают поверхностный взор, или вещи, которые радуют Вас, или те, о которых нельзя сказать плохого, такие как святые и пророки. ...(То), что они изображают, хотя и кажется хорошим для некоторых глаз, в действительности, сделано без цели и без искусства, без симметрии и пропорции ... и главное, без какой-либо сути и энергии. ...Я говорю так плохо о фламандской живописи, потому что она вся плоха. ...Только те работы, которые написаны в Италии, мы можем назвать почти истинной живописью; и потому всю хорошую живопись мы зовём итальянской»<sup>20</sup>.

Восхваляя заслуги итальянских художников, Оланда излагает ряд идей, касающихся влияния происхождения и окружения на развитие художественного стиля у различных народов и в различные эпохи: «Сколько стран и земель

освещают солнце и луна, [но] нигде так не пишется, как в Италии, это практически невозможно сделать нигде, кроме Италии. ...Вы узнаете, что в Италии хорошо рисуется по многим причинам, а за её пределами не рисуется также по многим причинам. Во-первых, [человеческая] природа итальянцев ученейшая до предела, и своей изобретательностью они обладают от рождения ... нужно родиться в стране, являющейся матерью и хранительницей всех наук и дисциплин, среди стольких реликвий древних мастеров...»<sup>21</sup>. Следует отметить, что во всех диалогах прослеживается некоторая «одержимость» Оланда итальянской живописью: «И если случится великое чудо, и кому-то удастся рисовать хорошо, то, хотя это произошло не потому, что он подражал Италии, можно сказать, что он всего лишь писал, как итальянец. Таким образом, итальянской зовётся не вся живопись, созданная в Италии, но всякая хорошая живопись... будь она создана во Фландрии или в Испании»<sup>22</sup>.

Что касается таланта, то, по мнению Франсиско де Оланда, любой, кто хочет заниматься живописью, должен иметь редкую природную склонность, а также «пламя таланта в отце или матери». Не каждый человек может научиться живописи: «...если бы какая-то наука или искусство для своего совершенства имели необходимость быть полученными от рождения и происхождения, это, без сомнения, была бы живопись»<sup>23</sup>. Но одной только склонности недостаточно для того, чтобы стать мастером.

Франсиско де Оланда в нескольких главах рассказывает о науках, «полезных для художника». Латинский и греческий язык необходимы ему, «чтобы понимать и любить сокровища искусства, скрытые в книгах, ...без которых ... он не сможет подняться к высокому храму живописи и оттуда черпать естественную философию, как совершенный философ...»<sup>24</sup>. Теология научит художника «созидать и созерцать в произведениях истину в её высших помыслах, и ...не изображать вещей, противоречащих христианству и христианской религии»<sup>25</sup>. Настоящий мастер также должен знать историю мира (так как «действие живописи состоит в воспроизведении... времён уже прошедших»), все поэтические мифы («потому что под их остроумным вымыслом скрыты разум и истина, и чтобы получить множество цветов и плодов из садов и гор муз»<sup>26</sup>), космографию («чтобы знать описания земель и моря»), астрологию и движение небесных тел, геометрию, математику и перспективу. Иметь знания о строении лица и скульптуре («потому что не только скульптура есть часть живописи, но также как не может быть скульптором тот, кто не умеет рисовать, так и живописец не сможет достичь совершенства своего искусства без овладения мастерством скульптуры»<sup>27</sup>).

Итогом размышлений Франсиско де Оланда становится вывод о том, что художник не должен имитировать творчество других мастеров, ему следует учиться у природы и у «благородной Древности». Идея подражания природе характерна для итальянской ренессансной традиции. У Оланды она выглядит следующим образом: «Только живопись, которую я так почитаю, будет подражать чему-то из того, что с большой заботой и мудростью создал бессмертный Бог, из того, что он создал, придумал и нарисовал подобным своему создателю ...прекрасна и божественна та картина, которая наиболее похожа и лучше всего подражает любому произведению бессмертного Бога»<sup>28</sup>. Т.е. фундамент теории подражания у Оланды составляет познание объективной красоты природы, однако это подражание как бы «неполное» (или «лживое»), чтобы произведе-

ние мастера не могло обмануть. От лица Микеланджело Франсиско де Оланда утверждает: «Когда великий художник (какие появляются очень редко) творит произведение, которое кажется фальшивым и лживым, то такая лживость очень правдива; и если бы он [художник] сделал картину более правдивой, то это был бы обман»<sup>29</sup>.

Интересны и рассуждения Франсиско де Оланда о роли, которую сыграла церковь в истории живописи. О ней он пишет следующее: «Святая Мать Церковь, освящённая Святым духом, в значительной степени благоприятствует и сохраняет духовную живопись, как совершенную книгу истории прошлого и как память о том, что должно случиться, как необходимейшее созерцание деяний божественных и людских»<sup>30</sup>.

Другим ключевым произведением, посвященным рассмотрению живописного искусства стал «Comentarios de la pintura» («Комментарии к живописи») Филипе де Гевара (1500–1563). Манускрипт был написан в 1560 году, но долгое время считался утерянным, пока не был издан Антонио Понсом, секретарём Королевской Академии Изящных искусств Сан Фернандо, в 1788 году. В 1948 году произведение было переиздано Рафаэлем Бенетом, но так и не было изучено. По мнению, М.В. Санс данный трактат является важнейшим сочинением автора. По всей видимости, Филипе де Гевара написал множество поэтических и прозаических сочинений, которые не дошли до нашего времени. Х. Альенде Салазар характеризует его следующим образом: «...друг и покровитель мудрецов своего времени, автор трактатов свободного духа, историк, нумизмат, археолог, коллекционер с изысканным вкусом...»<sup>31</sup>. М.В. Санс называет Гевару одним «из неподдельно искренних дарований Ренессанса»<sup>32</sup>.

Гевара принадлежал к семье покровителей искусства, которые могли служить одним из примеров взаимосвязей, существовавших между Испанией и Нидерландами в XV–XVI веках. Многие из членов семьи были связаны с двором. Так, его отец, Диего де Гевара, служил у Филипе Прекрасного, Маргариты Австрийской и Карла V в качестве дипломата.

Произведение можно условно разделить на четыре части. Часть первая – вступление, в котором содержится обращение к Филиппу II. В этой части автор рассказывает о создании работы, о ценности, которую древние правители придавали искусству, о причине, которая побудила Гевару обратиться к монарху. Такое обращение вполне типично для произведений того времени и берет свое начало из античных времён<sup>33</sup>. Вторая часть, или Рассуждение о живописи, содержит основные идеи автора относительно живописного искусства, его концепцию подражания и описание различных техник (настенная живопись, живопись на холсте, создание шпалер, витражная техника, энкаустика) и жанров (гротеск). Третья часть состоит из биографий греческих и римских художников. Четвёртая представляет собой заключение работы, где Гевара затрагивает различные темы, такие как расцвет, угасание и ценность античного искусства.

Филипе де Гевара, как и Франсиско де Оланда, пытается в своём трактате дать определение живописи: «...живопись – это изображение того, что есть или может быть, как люди, здания, растения и другие вещи...»<sup>34</sup>. Далее автор трактата уточняет, что «...живопись есть подражание; если она не будет подражать, а только случайно и бессмысленно смешивать цвета, её бы стали считать средством для развлечения (существующим ради шутки)...»<sup>35</sup>.

Относительно происхождения живописи Филипе де Гевара говорит, что древние люди не оставили точного и определённого объяснения её появления. Автор пишет: «Плиний в своей естественной истории приписывает эту честь египтянам..., говоря, что живопись была изобретена ими за шесть миллионов лет до того, как греки начали ею пользоваться»<sup>36</sup>. Единственное, о чём известно точно – началами живописи у древних были свет и тень.

Филипе де Гевара создаёт теорию двух видов подражания. Первый вид «... когда мы подражаем, чему хотим, при помощи разума и мастерства (рук). Это есть искусство рисовать, что мы называем живописью... другой – только при помощи разума, когда только ум подражает какой-то вещи»<sup>37</sup>. Первый вид, по мнению Гевары, более совершенный, когда «вместе с разумом руки показывают подобие вещей, находящихся в воображении» или «которые замыслены в идее»<sup>38</sup>. Второй вид необходим для того, чтобы «...судить хорошо или плохо о вещах, уже нарисованных, и чтобы отдать приказ привести в действие фантазии, которые замыслены только в уме, рукам и ногам»<sup>39</sup>.

Рассуждая о способности подражания, Филипе де Гевара приходит к выводу, что она «...дана, как правило, от природы; ...подражание ума было бы необходимо для того, чтобы судить о чём-то, что нарисовано. Ясно, что никто хорошо не рассудит о лошади или быке, если не будет хорошо представлять, какими должны быть лошадь или бык, чьё подобие показывается в картине»<sup>40</sup>.

Интересна идея Гевары, связанная с влиянием склада характера (или темперамента) художника на его живопись. Данная идея связана с теорией греческой медицины о существовании четырёх типов характера (холерического, флегматического, меланхолического и сангвинического), в соответствии с определённым анатомическим устройством человека, зависящим от пропорции смешения четырёх видов жидкостей в организме (кровь, желчь, чёрная желчь, флегма). У Гевары мы находим следующее размышление: «...произведения художников и скульпторов отвечают, по большей части, природным установлениям и аффектам своих создателей. Для примера возьмём двух художников, одинаково сведущих в анатомии, человеческом теле или теле животных; один из них – холерик, а второй – флегматик, оба из них владеют мастерством и рисуют лошадь; очевидно получится, что лошадь холерика будет изображена неистовой и стремительной; и наоборот, лошадь флегматика будет кроткой и ласковой»<sup>41</sup>. Гевара также приводит свои соображения относительно живописи меланхолика: он «из-за своей природной склонности, рисуя ангелов и святых, будет изображать ужасы и страдания, вообразимые только им самим»<sup>42</sup>. Схожие мысли встречаются и у Вазари в «Жизнеописаниях»: он утверждал, что индивидуальность художника отражается в его произведении, и через него можно увидеть его темперамент.

Филипе де Гевара поднимает вопрос о влиянии вкусов заказчиков на живопись: «*воображаемое подражание* («imitacion imaginaria») заказчиков<sup>43</sup> сильно повлияло на то, какие посредственные сегодня художники в мире; ... они не заботятся о том, чтобы достичь большего совершенства в подражании природным вещам и в искусстве рисунка, видя, что, вложив мало труда и мастерства, обретают многих поклонников и заказчиков»<sup>44</sup>. Более того, Гевара говорит, что каждый из нас ответственен за то, каким будет наше искусство: «...наши плохие суждения и понимание вызывают и внушают безразличие (небрежность) мастерам...»<sup>45</sup>.

Однако, по мнению автора, творчество художника находится в зависимости не только от его темперамента и «общественного мнения». «Существует другая вещь, которая наносит вред *воображаемому подражанию* картины. Это привычка, которую вызывает у людей продолжительное созерцание каких-то конкретных вещей или вещей, принадлежащих какому-то народу и не принадлежащих другому»<sup>46</sup>. Поясняя свои размышления, Гевара приводит пример с немецким художником, который «в своей фантазии никогда не столкнётся с испанской лошадию, хотя однажды видел её. Причина этого состоит в привычке видеть всегда лошадей немецких – грубых и с сильными ногами»<sup>47</sup>. Также он пишет и о венецианских мастерах, которые «желая вести разговор о наготе какой-то женщины..., изображают её полной и необыкновенно мясистой. А всё потому, что этот народ вынашивает мнение, согласно которому, ни одна женщина не является совершенно прекрасной, если только она не обладает полнотой...»<sup>48</sup>. Данные рассуждения можно интерпретировать двояко. С одной стороны, они свидетельствуют о том, что для Гевары совершенное «подражание природе» означает подражание идеям природы, а не конкретным её проявлениям. С другой – в его трактате обозначена тема влияния на творчество национальной культуры или тема национального искусства.

Рассуждая о формировании художника, Филиппе де Гевара приходит к выводу, что важен не только талант, полученный человеком от природы, но и практика. Те, к кому «природа не была столь благосклонна»<sup>49</sup>, также могут развить своё мастерство. Следует отметить, что идея о том, что отсутствие таланта можно восполнить упражнениями в живописи, отлична от идей итальянского Ренессанса. К тому же, каждому хорошему художнику необходимо знание изящных искусств и «уроков древних наук, таких как история и поэзия, которые не только служат для того, чтобы рисовать вещи с благопристойностью, о которой просит каждый, но и для того, чтобы изображать обычаи (привычки) и другие обстоятельства в зависимости от народа или привычек человека. ...Они служат ещё для того, чтобы лучше показывать движение и разнообразие духов, и быть способным воспринимать великое могущество и наиболее фантастические идеи восхитительных вещей, которые мы находим у древних изображёнными и размещёнными перед глазами...»<sup>50</sup>. Он приводит в пример Фидия с его статуей Зевса и Зевксиса с изображением Елены Прекрасной, которые для выполнения своих работ использовали описания «Илиады» Гомера. Обращаясь к современным художникам, Гевара упоминает Рафаэля из Урбино и Микеланджело, в работах которых «светятся уроки и изучение античности...»<sup>51</sup>.

А. Гарсия отмечает, что в произведении «...чувствуется глубокое восхищение, которое Филиппе де Гевара испытывал по отношению к греко-латинской культуре»<sup>52</sup>. И действительно, большую часть работы занимает обращение к античным мастерам или цитаты из работ античных теоретиков, таких как Витрувий, Люциан, Филострат. Больше всего Филиппе де Гевара обращается в своём сочинении к Плинию Старшему, что может объясняться тем, что «Естественная история»<sup>53</sup> была фундаментальным и едва ли не единственным источником для изучения античной живописи.

Гевара развивает также идею цикличного развертывания и преемственности рождения, цветения и угасания искусства. Согласно его мнению, в античности живопись достигла своего апогея и при императоре Веспасиане перешла в фазу

угасания. Только стараниями Рогира ван дер Вейдена, Яна ван Эйка, Рафаэля и Микеланджело живопись смогла возродиться. Несомненно, эта идея присутствует во многих работах мастеров итальянского Ренессанса. Однако она также содержит в себе и уникальный элемент: Гевара утверждает, что не только итальянские, но и фламандские мастера стали причиной возрождения искусства живописи. Гевара ставит фламандских художников в один ряд с итальянскими. Это говорит о том, что он в равной степени ценил и восхищался мастерами обеих стран.

Хотя работа посвящена Филиппу II, настоящая её цель состоит в обращении ко всем художникам, чтобы направить их к следованию классической модели и почитанию античных образцов. Филиппе де Гевара пишет о том, что он представил современным художникам труды античных мастеров для того, чтобы они «не могли спать, пока не сравнятся с древними»<sup>54</sup>. «Опираясь на источники Античности (Плиния, по большей части, но также, Витрувия, Люциана и Марциала), – указывает Элена Васкес-Дуэньяс – Филиппе де Гевара рассказывает нам историю древнего искусства через его главных деятелей: художников, а также осуществляет описание различных техник и жанров (искусства) Античности»<sup>55</sup>. «Комментарии к живописи» – это призыв относиться к античности как к высшему образцу, возрождение которого является главной задачей.

На основании анализа «*De pintura antigua*» («Об античной живописи») Франсиско де Оланда и «*Comentarios de la pintura*» («Комментарии к живописи») Филиппе де Гевары можно сделать вывод о том, что испанские трактаты – это не просто технические пособия или своды правил. Также, на мой взгляд, ошибкой было бы считать их «пересказами» итальянских сочинений. Это самостоятельные произведения, содержание которых нельзя недооценивать. Испанские авторы, действительно, часто обращаются в сочинениях к мыслям своих итальянских коллег, однако, даже заимствуя идеи итальянского Ренессанса, они делают это не бездумно. В трактатах затрагивается ряд важных теоретических вопросов: сущность живописи, вопрос о соотношении различных видов искусства в двух его вариантах (первенство или превосходство одного из видов искусства над другими и взаимоотношение между разными видами искусств), роль рисунка, взаимоотношения искусства и морали, психология творчества и другие.

## Литература

1. *Melero J.E. Literatura Española sobre artes plasticas. Vol. 1. Ediciones Encuentro. Madrid, 2002.*
2. *Menéndez y Pelayo M. Historia de las Ideas Estéticas en España. Madrid: CSIC, 1940. Vol. II.*
3. *Holanda Francisco de. De la Pintura Antigua (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6. Madrid, 1921.*
4. *Guevara Filipe de. Comentarios de la Pintura, publicacion primera de Don Antinio Ponz. Madrid, 1788.*
5. *Sanz M.V. La teoria Española de la pintura en los siglos XVI y XVII. Cuadernos de arte e iconografia Tomo III. 5. 1990. P. 93–116.*

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Melero J.E. Literatura Española sobre artes plasticas. Vol. 1. Ediciones Encuentro. Madrid, 2002.*

<sup>2</sup> В разговоре между Витторией Колонной и её другом мессером Лактанцием Птолемеом, первая говорит: «...отправляйся в дом Микеланджело и скажи ему, что я и мес-

сер Лактанцио в капелле... и что если он хочет провести небольшую часть дня с нами, мы проведём её с ним; только не говори ему, что испанец Франсиско де Оланда тоже здесь». *Holanda Francisco De la Pintura Antigua* (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6, Madrid, 1921. P. 147. Перевод здесь и далее мой – Т.А. Сеглина.

<sup>3</sup> Существует гипотеза, согласно которой настоящее имя Франсиско де Оланда было Франсиско Венегас или Ванегас. Подробнее об этом см.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler* de Thieme у Backer. Т. XII, pág. final. Leipzig, 1916.

<sup>4</sup> «...прежде всего, Франсиско де Оланда учился посредством прилежного созерцания римских монументов...». *Melero J.E. Literatura Española sobre artes plasticas*. Vol. 1. Ediciones Encuentro. Madrid, 2002. P. 102.

<sup>5</sup> Маңуэль Денис был португальским художником, который сформировался в Кастилии, где проживал почти с самого рождения. Родился в 1540 году. Был сыном Хуана Диниса, художника, и Марии Корреа. Выполнял заказы Доньи Хуаны (принцессы Португалии и инфанты Кастилии).

<sup>6</sup> *Sánchez Cantón F.J. Noticia de Francisco de Holanda, Francisco de Holanda, De la Pintura Antigua* (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6, Madrid, 1921. P. XXIII.

<sup>7</sup> *Sánchez Cantón F.J. Noticia de Francisco de Holanda, Francisco de Holanda, De la Pintura Antigua* (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6, Madrid, 1921. P. XXIV.

<sup>8</sup> *Holanda F. De la Pintura Antigua* (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6, Madrid, 1921. P. 145.

<sup>9</sup> В тексте трактата Оланда пишет: «...встретившись с ним в доме Папы или на улице, мы не хотели расставаться до тех пор, пока нас не выслали собирать звёзды». *Holanda F. De la Pintura Antigua* (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6, Madrid, 1921. P. 145.

<sup>10</sup> *Holanda F. De la Pintura Antigua* (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6, Madrid, 1921. P. 19.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid. P. 169.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid. P. 22.

<sup>15</sup> Ibid. P. 50.

<sup>16</sup> «...у нас с вами никогда не будет такого согласия, которое имеют литература и живопись...». *Holanda F. De la Pintura Antigua* (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6, Madrid, 1921. P. 169.

<sup>17</sup> Ibid. P. 175.

<sup>18</sup> *Melero J.E. Literatura Española sobre artes plasticas*, vol. 1, Ediciones Encuentro. Madrid, 2002, P. 103.

<sup>19</sup> Виттория Колонна (1490–1547).

<sup>20</sup> *Holanda Francisco de. De la Pintura Antigua* (1548), version Castellana de Manuel Denis (1563), Jaime Ratés, impresor, Castanilla de San Pedro, 6, Madrid, 1921. P. 153–154.

<sup>21</sup> Ibid. P. 154–156. Также в «Диалогах», от лица Микеланджело, Оланда говорит следующее: «Такие условия... не встречаются нигде, кроме небольших частей, таких как Италия, где находится совершенство вещей».

<sup>22</sup> Ibid. P. 155.

<sup>23</sup> Ibid. P. 37.

<sup>24</sup> Ibid. P. 41.

<sup>25</sup> Ibid. P. 41.

<sup>26</sup> Ibid. P. 42.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Ibid. P. 194.

- <sup>29</sup> Ibid. P. 188.
- <sup>30</sup> Ibid. P. 31.
- <sup>31</sup> *Allende Salazar J.* «Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI» en *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Vol. I. 1925, P. 192.
- <sup>32</sup> *Sanz M.V.* La teoría Española de la pintura en los siglos XVI y XVII, Cuadernos de arte e iconografía Tomo III – 5. 1990, P. 93–116.
- <sup>33</sup> Например, Витрувий посвящает свой трактат по архитектуре Августу, а Плиний Старший – Титу Флавию Веспасиану.
- <sup>34</sup> *Guevara Filipe de.* Comentarios de la Pintura, publicación primera de Don Antinio Ponz. Madrid, 1788. P. 9.
- <sup>35</sup> *Guevara Filipe de.* Comentarios de la Pintura, publicación primera de Don Antinio Ponz. Madrid, 1788. P. 9. Идея подражания является общей для ренессансной традиции, в то же время, следует обратить внимание, что, по мнению Гевары, полное подражание ей невозможно.
- <sup>36</sup> Ibid. P. 27.
- <sup>37</sup> Ibid. P. 10.
- <sup>38</sup> Ibid. P. 10.
- <sup>39</sup> Концепция искусства как подражания природе породит множество рассуждений и критики о живописи этой эпохи, которая, по мнению Гевары бездарна, потому как она не заботится о том, чтобы «стремиться к большему совершенству в подражании природным вещам». *Guevara Filipe de.* Comentarios de la Pintura, publicación primera de Don Antinio Ponz. Madrid, 1788. P. 11.
- <sup>40</sup> Ibid. P. 11.
- <sup>41</sup> Ibid. P. 12.
- <sup>42</sup> Ibid. P. 13. М.В. Санс говорит о том, что «эта субъективная проекция индивидуальности автора кажется, на самом деле, мало подходящей для идеалов и канонов внешнего классицизма». *Sanz M.V.* La teoría Española de la pintura en los siglos XVI y XVII, Cuadernos de arte e iconografía Tomo III. 5. 1990. P. 93–116.
- <sup>43</sup> В оригинале – «покупателей».
- <sup>44</sup> *Guevara Filipe de.* Comentarios de la Pintura, publicación primera de Don Antinio Ponz. Madrid, 1788. P. 14.
- <sup>45</sup> Ibid. P. 15.
- <sup>46</sup> Ibid. P. 15.
- <sup>47</sup> Ibid. P. 16.
- <sup>48</sup> Ibid. P. 17.
- <sup>49</sup> Ibid. P. 21.
- <sup>50</sup> Ibid. P. 21–22.
- <sup>51</sup> Ibid. P. 24–25.
- <sup>52</sup> *García A.* Sobre la importancia de la literatura artística: don Felipe de Guevara, MITO Revista cultural, 31 diciembre, 2014.
- <sup>53</sup> «Naturalis historia», 77 г. н.э.
- <sup>54</sup> *Guevara Filipe de.* Comentarios de la Pintura, publicación primera de Don Antinio Ponz. Madrid, 1788. P. 247.
- <sup>55</sup> *Vázquez Dueñas E.* Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara, Anales de Historia del Arte 2010. Volumen Extraordinario. P. 373.

## Роль абстракций и экспериментов в становлении музыки Нового времени

Музыкальное искусство по своей природе предельно абстрактно, в нем нет зримой явленности, конкретности, которая свойственна изобразительному искусству и литературе. Однако оно обладает такой точностью и конкретностью, которая превосходит вербальные средства выражения. Конкретность эта непереводаима без значительных потерь в иные знаковые системы, как, например, изобразительное искусство, язык литературы. Как известно, для создания полноценного художественного произведения требуется предельное напряжение всех мыслительных возможностей человека. И не только создание, но даже воспроизводство музыкального продукта требуют от художника и исполнителя значительных интеллектуальных, творческих усилий, богатого внутреннего мира, широкой эрудиции и умения материализовать, определить в конкретную звуковую субстанцию художественный образ, адекватный мысленному первообразу. Такую же работу должен проделать и реципиент. Только тогда дискретные звуки в сознании соединятся в мотивы, мотивы – во фразы, предложения и т.д. Поэтому процесс восприятия в сущности также является напряженной мыслительной деятельностью, оперирующей звуковыми сочетаниями, содержащими определенное семантическое значение и смысл. Выявить этот смысл – первоочередная задача и композитора, и исполнителя, и слушателя. Значит, сам акт музыкального мышления конституирует создание музыкальной системы.

После того, как музыкальная система образована, возникает вопрос, является ли процесс создания музыкального произведения творческой деятельностью или простым копированием, подражанием уже известным мыслительным ходам и аналогиям. Отвечая на это, необходимо помнить, что любая художественная деятельность предполагает творческий поиск, выявление и воплощение каждый раз качественно нового эстетического решения. Можно работать в определенной традиции, следовать тем или иным канонам, подчиняющимся жанровым, стилевым особенностям, но подлинное произведение искусства никогда не может быть создано просто по шаблону. Новое в искусстве не сразу заявляет о себе шедевром. Поиски нового долги, порою мучительны, требуют длительного экспериментирования, и лишь после достаточного апробирования и утверждения соответствующего эстетического эффекта в малых формах новые приемы и изобретения используются в развернутых симфонических полотнах, мессах, ораториях, оперном жанре. Нередки случаи неудачного претворения нового замысла, даже если этот замысел был досконально эстетически продуман и выстроен. Связано это с «сопротивлением» музыкального материала, новизной, эпатажностью выразительных средств, а также несоответствием музыкальных представлений реципиента и готового продукта. В результате происходит отторжение, непринятие нового не только широкими слоями общества, но и профессионалами самого высокого уровня.

Напротив, в музыке известны случаи, когда выдающиеся произведения были созданы без явной ломки существующих канонов, жанровых схем и формул. Оказывается, качественный эстетический результат вполне достижим и в русле вполне устоявшейся традиции. В качестве примера можно привести творчество И.С. Баха и В.А. Моцарта. По словам А. Швейцера, «от Баха ничего не исходит, тогда как все ведет к нему». Это высказывание подчеркивает синтетическое качество музыки Баха, когда все лучшее, созданное его предшественниками и современниками, в его творчестве достигает совершенства. Бах не изобретает новых законов контрапункта, не стремится во что бы то ни стало поразить слушателей новыми, небывалыми приемами в соединении созвучий, но все созданное, существующее он доводит до совершенства, до максимальной степени выраженности эстетического идеала, связанного у него с божественной сущностью. И действительно, после Баха наступает новый период в истории музыки с новыми приемами, новыми жанрами и новыми средствами выразительности. Эпоха великого искусства контрапункта после Баха клонится к закату, и наступает новая эпоха – эпоха гомофонно-гармонического мышления<sup>1</sup>.

Точно так же творчество Моцарта не выходит за рамки венского классицизма. Несмотря на всё обновление музыкального языка, свежесть мелодико-гармонических и фактурных особенностей, Моцарт никогда не порывал с существующей традицией. По словам Б. Асафьева, Моцарт не открывает новых миров, но создает новые аргументы в системе доказательств. Тем самым даже в ограниченной стилевыми рамками устоявшейся музыкальной системе возможно практически безграничное воплощение музыкальных идей, возникновение нового слова без всяких изменений и ломки основных устоев.

Если даже традиционные музыкальные системы создают мощные предпосылки для нового содержания, нового смысла, то, тем более, различные изобретения и новаторские веяния в музыкальном искусстве дают мощный импульс к появлению новых экспериментаторских тенденций в музыкальном мышлении, опирающемся на процессы абстракции. Особенно яркий экспериментальный характер западноевропейская музыка приобрела в Новое время, когда композиторы XVII века стали использовать мысленный эксперимент, основу которого составляют художественные абстракции. Они изобрели новую логическую форму, а именно движение мысли от Абстрактного к Конкретному, ставшую не только законом музыкальных построений, но и величайшим открытием, которое способствовало необычайному расцвету западноевропейской музыки. Возможности абстрактного мышления в форме мысленного эксперимента открыли огромные перспективы для создания величайших произведений искусства. Во всех произведениях новоевропейской музыки можно проследить это движение мысли от Абстрактного к Конкретному и многие характерные для мысленного эксперимента рациональные операции, которые использовали композиторы того времени. Мысленный эксперимент оказался тем механизмом, который используется как в научном, так и в художественном музыкальном мышлении. Хотя многие операции научного мысленного эксперимента используются в музыке, композиторы Нового времени сумели создать и свои собственные, специфические, свойственные только для музыкального искусства рациональные приемы и операции.

Рассмотрим отдельные особенности и возможности абстрактного мышления в форме мысленного эксперимента, которые использовались в компоновке музыкального материала при создании художественного произведения.

Как известно, в музыке существуют так называемые первичные и вторичные жанры. Первичные жанры непосредственно связаны с жанровой основой, они в определенном смысле не самостоятельны, так как соотносятся с трудовыми, обрядовыми и другими действиями людей, в основном играют подсобную роль, увеличивая эмоциональное эстетическое воздействие. Первичные жанры имеют прикладное значение. Под такую музыку можно танцевать, маршировать и т.д. Вторичные жанры являются производными, они теряют прикладное значение и становятся самостоятельными, не зависящими от внемузыкальных действий, образов и символов. Зачастую от первоначальной жанровой основы остается только название и отдельные элементы, которые играют роль реминисценции, напоминания о первичном предназначении художественного произведения. Так, вальсы Фредерика Шопена – это в большей степени психологические картины, нежели то, что принято подразумевать под данным жанром. Вторичные жанры являются результатом абстрагирующей работы музыкального мышления, выносящего за скобки все несущественное, внемузыкальное. В результате происходит трансформация жанра. К примеру, Прелюдия № 20 Ф. Шопена по сути является траурным маршем. Отсюда следует вывод, что процесс абстрагирования отнюдь не редкое явление в музыкальном мышлении. Абстрактное – это не просто «бедное определением» музыкальное понятие, но весьма существенное преобразование исходного конкретного музыкального материала, возведение его на уровень всеобщего, где могут стираться поверхностно определяемые стилевые, жанровые и иные отличия и где возводится в императив все наиболее существенное, определяющее структуру и содержание музыкального художественного образа.

Процессами абстрагирования обусловлены операции перехода количественных изменений в качественные. Композиторы XIX – XX вв., работавшие преимущественно в русле романтизма, экспрессионизма, импрессионизма и реализма, освоили трансформацию характера исходной темы. Например, в Балладе № 1 соль минор Шопена в разработке происходит качественное изменение характера побочной партии, то есть как раз происходит тот процесс, который музыковеды называют образной трансформацией. Важно подчеркнуть, что трансформация происходит не сама по себе, но обусловлена всем предшествующим развитием музыкального тематизма, что демонстрирует процесс перехода количественных изменений в качественные. Аналогичным образом тема возлюбленной из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза в финале приобретает inferнальный характер. В «Вариациях на тему Корелли» С.В. Рахманинова песенная основа (тема) от вариации к вариации претерпевает количественные изменения. В результате основная тема звучит в новом жанровом обличье, противоположном своему первоначальному характеру. Таким образом, и здесь происходит диалектический переход в свое иное. Различие в подходах к образной трансформации обусловлено тем, что, во-первых, изменения могут постепенно происходить в самой теме, приводя её к новому качественному результату. Во-вторых, образная трансформация может быть спровоцирована образными изменениями не самой темы, но окружающими её тематическими

связями, музыкальной средой, разработочными элементами. В-третьих, образная трансформация может быть вызвана как изменениями самой темы, так и её окружения. Отсюда очевидно, что логические ходы, используемые музыкальным мышлением, по сути аналогичны логическим ходам в научном познании, однако материал здесь абсолютно другой, и в музыке доминирующим все же является эстетический, художественный, а не гносеологический аспект, хотя и последний, без сомнения, определяет характер эстетической деятельности.

Таким образом, мы видим, что операции абстрагирования, идеализации действительно определили многообразие жанров, трансформаций, изобретений, богатство выразительных средств музыкального языка, многообразие методов работы с музыкальным материалом в новоевропейской музыке.

## Литература

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
2. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. Как исполнять его фортепианные произведения. М., 2011.
3. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М., 1974.
4. Захаров Ю.К. Истолкование музыки (семиотический и герменевтический аспекты). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1999.
5. Кульбижеков В.Н. Становление рациональных элементов в музыке Нового времени // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 12–3 (38). С. 108–111.
6. Кульбижеков В.Н. Художественные абстракции в музыке: законы диалектики и законы музыкальной формы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 5–1 (31). С. 112–116.
7. Кульбижеков В.Н. Мысленный эксперимент как основа классического музыкального искусства Нового времени (философско-эстетический анализ). Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 2008.
8. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
9. Мигунов А.С. Искусство и процесс познания. М., 1986.
10. Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. М., 1983.
11. Шестаков В.П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. 3-е изд. М., 2012.
12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2011.

---

<sup>1</sup> Вне сомнения, приемы, наработанные полифоническим мышлением, не пропали. Полифонический стиль изложения не исчезает вовсе, но входит лишь как один из элементов нового типа музыкального мышления. К тому же на протяжении всего XIX века полифонические методы развития приобретают все большее значение. Но никогда больше полифония не станет полновластной хозяйкой в мире музыки. Даже XX век с его развитой контрапунктической техникой будет представлять лишь определенный аспект музыкального искусства, куда не войдут джаз, рок и поп направления.

## Маркиз де Сад и Лев Толстой: записки сумасшедшего

«Записки сумасшедшего» могут почитаться как бы суммарным заглавием ко всему, написанному Толстым после 50 лет»<sup>1</sup>, — пишет Л. Шестов в статье, посвященной позднему творчеству писателя. «Записками сумасшедшего» стала для маркиза де Сада и «Новая Жюстина» (1799), после выхода которой его поместили сначала в приют для душевнобольных Бисетр, а затем уже пожизненно в психиатрическую лечебницу Шарантон. «Если бы речь шла не о прославившемся на весь мир писателе, — судьба Толстого была бы решена: он был бы извергнут из общества как больной и крайне для всех опасный человек», — утверждает Шестов<sup>2</sup>.

Что же такое сумасшествие для Сада и Толстого, и почему эта тема становится актуальной в конце XVIII века во Франции и XIX века в России?

Для сопоставительного анализа нами взяты романы Сада «Жюстина, или Несчастья добродетели» (1791), «Новая Жюстина» и её продолжение «Жюльетта, или Процветание порока» (1799) и поздние произведения Л.Н. Толстого: повести «Записки сумасшедшего» (1884, опубл. 1912), «Крейцерова соната» (1890) и роман «Воскресение» (1899).

По мнению М. Фуко<sup>3</sup>, в конце XVIII века безумие становится одной из насущных проблем, при этом в отличие от предыдущих эпох, «на первый план постепенно выдвигается экономическое и политическое объяснение безумия: богатство, прогресс, социальные институты предстают его определяющим фактором»<sup>4</sup>. Анализируя безумие в конце XVIII столетия, Фуко видит три главных его причины<sup>5</sup>:

1) свобода, которая все дальше уводит человека от его собственной сущности и от его мира, когда человек, попав под власть выгоды, оказывается оторван от своих желаний;

2) религия, которая превращается в орудие либо удовлетворения, либо подавления желаний;

3) цивилизация, которая представляет собой благодатную среду для развития безумия, и чувствительность, рабски подчиненная законом и нормам общественной жизни.

Искажение отношений человека с окружающим миром, со временем и с другим ведет к появлению философского понятия «отчуждения» — *aliénation*, сходного с медицинским понятием сумасшествия, «позволяющего определить человеческую среду как негативный для человека элемент и увидеть в ней априорную и конкретную возможность любого безумия»<sup>6</sup>. Именно в конце XVIII века безумие выходит изнутри наружу: оно обретается не в человеке, а в окружающей его среде, которая становится тем негативным элементом, посредством которого природа изгоняется из человека и во всю силу заявляет о себе противоприродное — благодатная почва для безумия. В конце века безумие включилось во временной человеческий удел, оказалось накрепко связанным с социумом и

историей, что будет развито в следующем столетии, с той разницей, что, если в XVIII веке средой, наиболее благоприятствующей безумию считалось богатство, в XIX веке эту роль берет на себя нищета<sup>7</sup>.

Развитие безумия в это время описано как забвение человеком своей наиболее непосредственной истины; люди «влекутся к поддельным удовольствиям, из коих большая часть – всего лишь причуды, противные естественным обычаям, так что единственное их достоинство состоит в странности; они превращаются в реальность для тех, кто с их помощью избавляется от тягостного чувства бесплодного возбуждения, чувства, непереносимого для любого человека и заставляющего дорожить всем, что его окружает. Отсюда, по-видимому, и проистекает роскошь – стремление окружить себя бесчисленным множеством ненужных вещей... Это состояние ипохондрика, который требует для своего удовлетворения огромного количества лекарств, но по-прежнему остается несчастным»<sup>8</sup>.

Именно такое безумие описано в романах маркиза де Сада: его богатые либертены предаются странным причудам, требуя все большего и большего количества жертв, не приносящих удовлетворения. «Садизм – это не просто имя, обретенное наконец практикой, древней, как сам Эрос, – пишет Фуко, – это массовое явление культуры, возникшее именно в конце XVIII в. и воплотившее в себе одно из величайших преобразований сферы воображаемого в Западной Европе; это неразумие, представшее бредом сердца, обезумевшее желание, бессмысленный диалог любви и смерти, предполагающий неограниченную власть вождения»<sup>9</sup>.

Что же является безумием по мысли маркиза де Сада?

Неадекватность герою его судьбы и его положения (замечу в скобках, что это тема, по мнению М. Бахтина<sup>10</sup>, является основной в романе Л. Толстого «Воскресении»). Главной чертой Жюстины является её исключительность, несовместимость с реальностью: как и герои героического эпоса она не знает никаких колебаний ни в следовании добродетели, ни в вере в Бога.

С верой в Бога связано еще одно проявление безумия. Вольтер определял оптимизм как безумие утверждать, что все хорошо, когда все плохо. Жюстина не перестает прославлять Господа и благость Его воли. Бог защищает слабых и беззащитных, утверждает она, хотя несчастья добродетели опровергают её слова. Безумие Жюстины вызвано её экзальтированной религиозностью – в этом Сад и Фуко оказываются едины.

Несмотря ни на что, героиня настойчиво продолжает верить в добро и обращаться с проповедями добродетели к тем, кто а priori не может им не только верить, но даже и понять. В этом она напоминает героя мольеровского «Мизантропа» с его полным отсутствием понимания реальности. её доводы в глазах других выглядят безумными и абсурдными: *absurdité, folie, extravagance ridicule*<sup>11</sup>.

Безумным представляется и весь окружающий мир, та среда, с которой сталкивается героиня, цивилизация, ведущая человека к отчуждению и сумасшествию. Монахи, которые убивают и насилюют; врач, ставящий смертельные опыты во имя научных целей (о роли научного познания в развитии сумасшествия в XVIII веке пишет и Фуко); муж, делающий кровопускания и пьющий кровь своей жены и т.д.<sup>12</sup>.

Либертены Сада принадлежат к высшим сословиям, купаются в роскоши и безделье. Свобода, деньги, обилие пищи и напитков приводят к буйству воображения, толкают на насилие и преступления.

Лексику безумия использует Сад и при описании актов насилия и либертинажа: сверкающие глаза, ужасающий вид, опьянение<sup>13</sup>, извергающие огонь взгляды, проклятия, бред, конвульсии, как у эпилептика<sup>14</sup>.

В середине XVIII века в психиатрических лечебницах Франции оказываются не только душевнобольные, к разряду сумасшествия относят вольнодумство, дурное поведение и отсутствие религиозного чувства<sup>15</sup> – все эти новые типы безумия представлены у Сада.

Наконец и сами топосы романа, будь то монастырь, замок Жернанда или пристанище фальшивомонетчиков, представляющие собой замкнутое пространство, из которого практически невозможно сбежать, весьма напоминают тюрьму или психиатрическую лечебницу, ночной мрак которых населен разнообразными запретными наслаждениями, где над личностью узника совершаются самые гнусные преступления. Ларошфуко-Лианкур<sup>16</sup> упоминает «старух» и «девиц», которые содержатся в исправительных палатах Сальпетриера и среди которых, от старых к молодым, передаются те же тайны и наслаждения: «повсюду нам встречалось то же смешение возрастов, то же возмутительное сожительство юных легкомысленных девиц с женщинами, закосневшими в пороке, которые не могут научить их ничему, кроме искусства самого разнузданного разврата и испорченности»<sup>17</sup>. Перефразируя Р. Барта, заметившего, что Жюстина путешествует из одной тюрьмы в другую, можно сказать, что она путешествует из одной лечебницы для душевнобольных в другую.

Апологию странных вкусов людей, их удивительных капризов, причудливого воображения мы находим и в философских рассуждениях, с которыми обращаются к героине в попытке доказать противоестественность её взглядов. Противопоставление Природы и цивилизации является основной идеей Сада. «Человек, о котором вы говорите, чудовище!» – восклицает Жюстина. «Человек, о котором я говорю, естественный человек», – утверждает отец Клеман. «Это жестокий зверь», – отвечает она. «А разве зверь не создан природой и не предназначен для исполнения природных намерений?» – парирует он<sup>18</sup>.

Читая его романы, задаешься вопросом, кто же безумен – героиня, наивная и слепая, не желающая видеть и признавать очевидное, или же все остальные, погрязшие в пороке, но при этом процветающие. С математической точностью в подготовительной тетради<sup>19</sup> Сад перечисляет поруганные добродетели, которыми наделена лишь Жюстина, и торжествующие пороки, представленные всеми уважаемыми членами общества.

Л. Шестов, в уже цитированной статье о поздних произведениях Л. Толстого, пишет, что сумасшествие связано с осознанием того, что все то законное, даже священное, на чем держался общий всем мир, вдруг открывается с иной стороны, и оказывается, что либо сам герой «болен и нуждается в лечении, либо весь мир болен и живет в безумии»<sup>20</sup>. Этим вопросом задается Нехлюдов в конце романа: «он ли сумасшедший, или сумасшедшие люди, считающие себя разумными и делающие все это»<sup>21</sup>. Аналогичный вопрос возникает и после прочтения романов Сада.

По мнению Фуко, безумие в XIX в. вплотную приближается к истории<sup>22</sup>, оказывается напрямую связанным с социально-нравственными противоречиями эпохи, оно осмысливается в рамках социальной морали и превращается в стигмат класса, отказавшегося принять формы буржуазной этики. К этому не-

приятию норм буржуазного строя и буржуазной этики приходят герои позднего Толстого.

В чем же сумасшествие героя и мира по Толстому?

Основной темой романа Толстого «Воскресение» по мнению Бахтина (как это уже было сказано) является неадекватность герою его судьбы и его положения, что в равной степени относится к Нехлюдову<sup>23</sup> и Катюше, они открывают для себя новый противопоставленный им мир, вдруг видят его при ярком солнечном свете (как Нехлюдов лицо Мисси<sup>24</sup>): все то, что казалось ранее правильным и непреложным обращается в свою противоположность. Нехлюдов «всем существом почувствовал отвращение к той среде, в которой он жил до сих пор, к той среде, где так старательно скрыты были страдания, несомые миллионами людей для обеспечения удобств и удовольствий малого числа, что люди той среды не видят, не могут видеть этих страданий и потому жестокости и преступности своей жизни»<sup>25</sup>. Вспомним Сада: «Он был бы настоящим безумцем, тот государственный деятель, который не пользовался бы государством для своих удовольствий. Что нам за дело до нищеты народа? Лишь бы наши страсти были удовлетворены», – утверждает Сен-Фон<sup>26</sup>. Именно открытие того, что выгода одних основана на нищете и горе других, осознание того, что все люди – братья и одинаково хотят жить, становится началом болезненного состояния героя «Записок сумасшедшего»<sup>27</sup>, первыми признаками которого были рыдания, когда при нем били мальчика<sup>28</sup>, равно как телесные наказания в тюрьме, старик Корчагин, который «бог знает для чего» сек и даже вешал людей<sup>29</sup>, оказываются началом сумасшествия Нехлюдова.

Представители высших кругов, как и либертены Сада, «воспитанные на жирной излишней пище, изнеженные, без физического труда и со всеми возможными соблазнами для воспаления чувственности»<sup>30</sup> заняты лишь удовлетворением своих физиологических потребностей<sup>31</sup>. «Ведь наша возбуждающая излишняя пища при совершенной физической праздности есть не что иное как систематическое разжигание похоти», всякие горячительные яства и напитки побуждают к чувственным эксцессам, – так беспощадно анализирует свой класс Позднышев<sup>32</sup>. Безделье и роскошь, свобода, деньги, власть ведут к вседозволенности, к пороку, к откровенным и нескрываемым преступлениям. Нехлюдов с отвращением и ужасом слушает рассказы адвоката – «ужасные истории царствующего зла» – о «всякого рода преступлениях высших чинов государства, сидевших не в остроге, а на председательских креслах в разных учреждениях»<sup>33</sup>, как и у Сада.

Безумием выглядит то, что высокопоставленные люди, укравшие деньги, собранные на памятник, процветают, а мальчик, взявший старые половики, судится по всей строгости закона<sup>34</sup>.

Безумен тюремный мир, с которым сталкиваются и герой и героиня: улыбающаяся Фенечка, приговоренная к ссылке в Сибирь, несмотря на попытки семьи мужа оправдать её, кормящая мать, схватившая за поводья лошадь, на которой везли незаконно взятого рекрута, старушка, несправедливо обвиненная в поджоге, сотни бесписьменных, по ошибке оказавшихся в тюрьме. Ненормальным выглядит пребывание в камере грудного младенца, четырехлетнего смеющегося ребенка, семилетней девочки<sup>35</sup>.

Светское общество, тюремные камеры, дом терпимости – замкнутые пространства, которые, как и приюты для умалишенных, отчуждают людей, из-

вращают их природу, превращают в зверей: «холодные, голодные, праздные, зараженные болезнями, опозоренные, запертые люди показывались, как дикие звери»<sup>36</sup>. Ужасны «опозорения и мучения, наложенные на эти сотни ни в чем неповинных людей только потому, что в бумаге так написано», ужасны и «одурелые надзиратели занятые мучительством своих братьев и уверенные, что они делают и хорошее и важное дело»<sup>37</sup>. «Они опасные, а мы не опасные? – спрашивает себя Нехлюдов. Я – распутник, блудник, обманщик, и все мы, все те, которые, зная меня таким, каков я емь, не только не презирали, но уважали меня»<sup>38</sup>? Блудник, по Толстому, есть физическое состояние не нормального человека<sup>39</sup>. «А взглянуть на жизнь наших высших классов как она есть, со всем её бесстыдством, ведь это один сплошной дом терпимости», – утверждает Позднышев<sup>40</sup>.

Люди инстинктивно придерживаются своего круга, объединенного общностью понятий и представлений, для того, чтобы их собственный образ жизни представлялся правильным и положительным. «Нас это удивляет, когда дело касается воров, хвастающихся своею ловкостью, проституток – своим развратом, убийц – своей жестокостью. Но удивляет это нас только потому, что кружок-атмосфера этих людей ограничена и, главное, что мы находимся вне её. Но разве не то же явление происходит среди богачей, хвастающихся своим богатством, то есть грабительством, военачальников, хвастающихся своими победами, то есть убийствами, властителей, хвастающихся своим могуществом, то есть насильничеством? Мы не видим в этих людях извращения понятия о жизни, о добре и зле для оправдания своего положения только потому, что круг людей с такими извращенными понятиями больше, и мы сами принадлежим к нему»<sup>41</sup>.

Эти же преступления – воровство, убийства, насилие – главенствуют в мире, изображенном маркизом де Садом.

Толстой противопоставляет благодать природы (Фуко полагает, что в природном мире нет и не может быть безумия) и развращенность цивилизации – именно с этой философской мысли начинается роман, той цивилизации, которая ведет человека к отчуждению и сумасшествию, будь то на верхах или в низах. Нарушение законов природы ведет человека к душевным болезням, сводит с ума – уверяет Позднышев<sup>42</sup>. Переменится же это лишь тогда, когда положение девственницы станет высшим положением, как к этому стремится Жюстина Сада, пока же идеал девушки – привлечь к себе как можно больше мужчин, как это делает сестра Жюстины Жюльетта.

Безумием выглядит сознательное и беспрестанное развращение и мучительство<sup>43</sup> одних другими, при этом доводы, позволяющие творить зло и не нести за него ответственности, стары и искусны. Доказательством этого всеобщего безумия является не только судьба множества незаконно заключенных, но прежде всего судьба самой Масловой, совращенной Нехлюдовым и несправедливо осужденной. История Катюши удивительным образом повторяет историю Жюстины: обе, будучи невиновными, обвиняются в воровстве и убийстве и отправляются на эшафот или каторгу – апофеоз неразумия мира. Юные и невинные, они убеждаются в том, что главное для других – это получение удовольствия любой ценой, удовольствия, которое старый писатель, сожитель Масловой, называет «поэзией и эстетикой»<sup>44</sup>, что «главное благо всех мужчин, всех без исключения – старых, молодых, гимназистов, генералов, образованных, необ-

разованных, состоит в половом общении с привлекательными женщинами», а мир представляется им «собранием обуреваемых похотью людей, со всех сторон стороживших <их> и всеми возможными средствами – обманом, насилием, куплей, хитростью – старающихся овладеть <ими><sup>45</sup>, что наглядно демонстрирует история Жюстины. Мужчине нужно только тело<sup>46</sup>, тело как средство наслаждения, а женщина как орудие наслаждения, это и есть рабство – пользование одних подневольным трудом других, т.е. все то же безумие<sup>47</sup>. Когда же героини задаются вопросом «зачем на свете все устроено так дурно, что все делают друг другу зло и все страдают», то Катюша старается не думать об этом и забыться, покурив и выпив<sup>48</sup>, в то время как Жюстина находит утешение у Бога.

По мнению Толстого, жестокость людей непременно должна вызвать недоверие к «добру и к Богу»<sup>49</sup>. Если абсолютная вера героини Сада в благого Творца выглядит безумием в мире зла и насилия, то у Толстого образ Христа в тюрьме – «всегдашняя принадлежность всех мест мучительства»<sup>50</sup> – выглядит как насмешка над его учением, равно как и богослужение в осторожной церкви, когда многократно повторяемое имя Иисуса контрастирует с тем, что происходит: «Никому из присутствующих не приходило в голову того, что все, что совершалось здесь, было величайшим кощунством и насмешкой над тем самым Христом, именем которого все это делалось»<sup>51</sup> и образ которого в представлении Нехлюдова соединяется с освобожденными, но не с заключенными<sup>52</sup>. Абсурдны и банальные проповеди англичанина, раздающего заключенным Евангелия и советующего подставить вторую щеку<sup>53</sup>.

В качестве новаторской черты толстовского романа исследователи выделяют прием контраста как центральную особенность его композиции: главные герои выступают как представители двух враждебных миров, контакт между которыми невозможен, что создает ощущение отчуждения или сумасшествия, как и в романах маркиза де Сада.

Толстой задумывал «Записки сумасшедшего» «для того, чтобы показать, что возможна и человеческая жизнь»<sup>54</sup>. Сад в «Новой Жюстине» и «Жюльетте», напротив, доказывает, что человеческая жизнь невозможна. Однако изображенный писателями мир и человек поразительно похожи: признаки безумия у обоих «прорастают странным противоречием в людских вожделениях, соединяющих желание и убийство, жестокость и жажду страдания, господство и раболепие, оскорбление и унижение»<sup>55</sup>.

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Откровение смерти. (Последние произведения Л.Н. Толстого) // Со-временные записки. 1920. Кн. I. С. 87 // [www.emigrantika.ru/news/657-bookiv](http://www.emigrantika.ru/news/657-bookiv).

<sup>2</sup> Там же. С. 83.

<sup>3</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 361.

<sup>4</sup> Там же. С. 364.

<sup>5</sup> Там же. С. 364–369.

<sup>6</sup> Там же. С. 373.

<sup>7</sup> Там же. С. 375.

<sup>8</sup> Там же. С. 376.

<sup>9</sup> Там же. С. 359.

<sup>10</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 479.

- <sup>11</sup> *Sade D.A.F.* Justine ou Les Malheurs de la vertu. Paris: Livre de poche classique, 1973. P. 57, 63, 64.
- <sup>12</sup> *Ibid.* P. 141, 155–164, 243–244.
- <sup>13</sup> *Ibid.* P. 234–235
- <sup>14</sup> *Ibid.* P. 244–246.
- <sup>15</sup> *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 383.
- <sup>16</sup> Ларошфуко-Лианкур Ф.-А.-Ф. (1747–1827) – известный французский филантроп.
- <sup>17</sup> Цит. по: *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 358.
- <sup>18</sup> *Sade D.A.F.* Justine ou Les Malheurs de la vertu. Paris: Livre de poche classique, 1973. P. 207
- <sup>19</sup> *Sade D.A.F.* Le cahier préparatoire // *Sade D.A.F.* Les Infortunes de la vertu. Paris: Gallimard, 1970. P.274–277, 283–284.
- <sup>20</sup> *Шестов Л.* Откровение смерти. (Последние произведения Л.Н. Толстого) // Современные записки. 1920. Кн. I. С. 90.
- <sup>21</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 444.
- <sup>22</sup> *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 374.
- <sup>23</sup> Интересно обратиться к фамилии героя, давно привлекавшей Толстого: в соответствии с древнерусской традицией имя Нехлюд имело охранное значение противоположное тому, на что надеялись родители.
- <sup>24</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 94.
- <sup>25</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 249.
- <sup>26</sup> *Sade D.A.F.* Histoire de Juliette // *Sade D.A.F.* Oeuvres: In 3 t. Paris: Gallimard, 1998. T. 3. P. 384.
- <sup>27</sup> *Толстой Л.Н.* Записки сумасшедшего // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М., 1953. Т. 10. С. 333.
- <sup>28</sup> Там же. С. 324.
- <sup>29</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 196, 93.
- <sup>30</sup> *Толстой Л.Н.* Записки сумасшедшего // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М., 1953. Т. 10. С. 324.
- <sup>31</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 98.
- <sup>32</sup> *Толстой Л.Н.* Крейцеров соната // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М., 1953. Т. 12. С. 22.
- <sup>33</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 287.
- <sup>34</sup> Там же. С. 287, 124.
- <sup>35</sup> Там же. С. 111–112, 182.
- <sup>36</sup> Там же. С. 440.
- <sup>37</sup> Там же. С. 190.
- <sup>38</sup> Там же. С. 125.
- <sup>39</sup> *Толстой Л.Н.* Крейцеров соната // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М., 1953. Т. 12. С. 18.
- <sup>40</sup> Там же. С. 21.
- <sup>41</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 154–155.
- <sup>42</sup> *Толстой Л.Н.* Крейцеров соната // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М., 1953. Т. 12. С. 33–36.
- <sup>43</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 414.

- <sup>44</sup> Там же. С. 135.
- <sup>45</sup> Там же. С. 155.
- <sup>46</sup> *Толстой Л.Н.* Крейцерова соната // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М., 1953. Т. 12. С. 21.
- <sup>47</sup> Там же. С. 36.
- <sup>48</sup> *Толстой Л.Н.* Воскресение // *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 14 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 13. С. 135.
- <sup>49</sup> Там же. С. 190.
- <sup>50</sup> Там же. С. 184.
- <sup>51</sup> Там же. С. 141.
- <sup>52</sup> Там же. С. 145.
- <sup>53</sup> Там же. С. 440.
- <sup>54</sup> *Толстой Л.* Дневники // *Толстой Л.* Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1952. Т. 49. С. 82.
- <sup>55</sup> *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 359.

## Материалы к курсу истории европейской культуры девятнадцатого века (1790–1914)

По слову одного поэта, как и двадцатый, «настоящий – не календарный»<sup>1</sup> девятнадцатый век наступил следуя логике истории, а не законам астрономии. Так же он и завершился – Первой мировой войной. Отнесемся серьезно к провидению и другого поэта (Осипа Манделъштама), который в «Стихах о неизвестном солдате» ставит, хотя и без знака равенства, эту первую войну, которой он был свидетелем, и весть о второй, которой пронизан его воздух, в один ряд с «Битвой народов» (она же «Лейпциг», 1813) и «Ватерлоо», 1815<sup>2</sup>. Примем как исторический факт уверенность Манделъштама, что весть об окопах летит над Европой со времен наполеоновских войн. Их *мировой* – по понятиям той эпохи – охват, который впервые дал людям почувствовать себя частью «мирового целого» (вспомним гегелевские понятия того же рода – «мировой дух», «Абсолют», «противоположности в их единстве», а также пиетет немецкого философа к Гераклиту), показал неразрывную сплетенность мира с войной. И хотя взвешенная формулировка участника этих кампаний и военного теоретика Карла фон Клаузевица (1780–1831) впервые представила войну уже не просто как противоположность мирного состояния, а как вариант внутримирового предприятия, т.е. как продолжение политики насильственными средствами<sup>3</sup> («О войне», 1816–1832), девятнадцатому веку уже было ясно: иметь дело с мировым целым, подобно Наполеону, значит исходить из того, что оно пронизано войной.

**Франция в контексте европейской политики: истоки позитивизма (1790-е–1830-е гг.).** Революционная Франция подразумевала под войной не только боевые действия наполеоновской армии (1796–1814). Она трактовала войну широко и включала в неё несколько предприятий.

Прежде всего – революционное переустройство общества и передел политической карты Европы, обеспечивающий действенность Нового порядка. Проект насильственной европейской интеграции (а Наполеон подчинил себе почти всю континентальную Европу, за исключением Испании и России) внедрял прогресс тираническими методами. Подчинение мира Новому порядку осуществлялось через повсеместное введение французский законов и прежде всего – **Кодекса Наполеона** (окончательно принят в 1804), который впервые закреплял за человеком права свободной личности, т.е. гражданина и собственника, а также равенство людей перед законом. Кроме признания равной ответственности граждан перед законом, этот акт вводил и равную для всех систему обязательств со стороны государства. Кодекс действовал не только в республике (с 1804 – империи) и её колониях, но и в странах, завоеванных Наполеоном или ставших его союзниками (Италия, Бельгия, Голландия, некоторые земли Германии, герцогство Варшавское и др.). Обратим внимание, что Кодекс продолжал действовать или, по крайней мере, оказывать влияние на гражданское

право европейских государств и после падения империи (1814): конституция Людовика XVIII – так называемая Хартия 1814 г., регулирующая государственное устройство Франции после восстановления монархии и реставрации династии Бурбонов (1814–1830), – по-прежнему требовала соблюдения принципа равенства граждан перед законом независимо от титулов и званий (хотя и восстанавливала дореволюционные титулы и объявляла неприкосновенной личностью короля).

Добавим, что, хотя после разгрома Наполеона Венский конгресс принудил Францию к соблюдению цивилизованных международных отношений, и в Европе почти на полвека установился мир (с 1815 до второй половины 1860-х гг. здесь не велось масштабных боевых действий, кроме как на территории Балканского полуострова и северной Италии), ведущие европейские государства – теперь уже не на военном, а на дипломатическом уровне – продолжали вынашивать идею *мирового господства*. Возникновение Соединенного Королевства Великобритании и Ирландии в результате слияния двух государств (1801) совпало с захватническими войнами Наполеона (при этом Англия, как и Франция, продолжала прирастать колониями); не отставала от их империалистических устремлений и Австро-Венгерская империя, образовавшаяся в 1867 г., и Германская империя, созданная в 1871. Вовлекалась в эти процессы, одновременно, под влиянием имперского опыта, меняя методы собственной, «внутренней колонизации», и Россия. Можно сказать, что бомба, пришедшая в действие 1 августа 1914 года, была заложена уже в эпоху великих наполеоновских битв.

Стремление управлять мировым целым коснулось не только текущей политики; в качестве исторического опыта теперь осмыслялось как настоящее, так и прошлое. Последнее также становилось предметом политического регулирования. Благодаря темпорализации истории – т.е. ощущению, что люди своей жизнью сами творят историю, а значит, она совершается не во времени, а посредством времени – через человеческое вмешательство, у либерального проекта появился важный конкурент – *консерватизм*. Как и либерализм, уходящий корнями в эпоху Английской революции, консервативная идеология получила философское и политическое оформление. И хотя термин появился позднее обозначаемого им явления – в 1818 г. Рене Шатобриан затеял издание журнала «*Conservateur*» для пропаганды идей Реставрации, – начало антимодернистскому мировоззрению было положено уже революционными событиями. Среди его родоначальников выделяют английского философа Эдмунда Бёрка (1729–1797), который в «*Рассуждениях о Французской революции*» (1790) оспорил просвещенческий принцип проектирования общества и предложил сравнение социума с организмом, который растет и направляет себя сам, а не механизмом, которому требуется внешний регулировщик. Французская интеллектуальная среда в те же годы выдвинула Жозефа де Местра (1753–1821), чья деятельность способствовала такому важному фактору духовной жизни Европы, как политизация христианства (в первую очередь – католичества) и вторичная сакрализация монархий. Мистическое настроение, охватившее Александра I во второй половине 1810-х гг., способствовало внедрению мистицизма в политику. После Венского конгресса (1815) он составил новую опору консерватизма, а его дипломатическим рупором стал Священный союз – альянс России, Пруссии и Австрии, распространивший свое влияние на

страны Европы, чьи правительства были клерикально настроены и поддерживали патриархальные идеалы.

Но хотя сам принцип управления социальной реальностью при помощи мировоззрения, а точнее – *идеологии* родился именно во Франции (где тогда же, на рубеже XVIII–XIX вв., с подачи А.Л.К. Дестюта де Траси появился этот термин), большинству французских деятелей наполеоновской эпохи было чуждо романтическое фантазирование, и их собственное творчество питалась образами практицизма. О некоторых из них – как, например, архитекторе Клоде Николя Леду (1739–1806), который спроектировал «идеальный город» на месте поселения Шо в провинции Франш-Конте, вдохновившись идеей совершенствования общества через оптимальное сочетание жилой, административной и промышленной застройки, или Этьене-Луи Булле (1728–1799) с его склонностью к «говорящей архитектуре» – можно даже говорить как об основоположниках современной, т.е. функциональной архитектуры. Но и реализованные замыслы Леду (таможенные заставы Парижа, из которых сохранилось четыре, театр в Безансоне и др.) свидетельствовали не только об упрощении классицизма из-за стремления художников соответствовать остроте «текущего момента», но и о том, что его новая фаза – получившая название *ампир*, теперь ориентировала архитектуру на градостроительные, т.е. социально-организующие задачи. Стиль ампир получил известность не только благодаря хорошо узнаваемой военной эмблематике на фризах и массивным портикам – преимущественно дорическим, тяготеющим к геометрическим объемам. Первоначально суровый и аскетичный, со временем ампир максимально выявил свои возможности при оформлении крупных городских пространств (среди парижских примеров – триумфальная арка на площади Каррузель, арх. Ш. Персье и П. Фонтен, 1806; триумфальная арка на площади Звезды, арх. Ж. Шальгрэн, А. Блуэ, 1806–1836; колонна на Вандомской площади, арх. Ж.Б. Лепер и Ж. Гондуэн, 1806–1810; дополнение ансамбля площади Согласия – перестройка церкви Мадлен, арх. Б. Виньон, Ж.Ж. Бове, 1806–1842; новые типы торговых зданий – пассажи: галерея Вивьен, арх. Ф.-Ж. Деланно, 1823, галерея Кольбер, арх. Ж. Бийо, 1826) и при перепроектировании дворцов и крупных монументальных сооружений, прославляющих военные успехи императора.

Еще до прихода Наполеона к власти, в 1795 г. Париж был поделен на двенадцать муниципальных округов (*arrondissements*), что отражало возникновение новых социополитических концептов и теорий. Успехи административной реформы пришли незамедлительно – уже в начале 1800-х гг. благодаря правильному зонированию и продуманным санитарным мерам удалось снизить смертность от эпидемий, периодически охватывающих столицу; при префектуре полиции были созданы органы, контролирующие безопасность водоснабжения и продовольствия.

Рост народонаселения и в особенности – городских структур, возникновение проблемы индустриальной рабочей силы заставило по-новому взглянуть на человечество, его среду обитания и способы добывания средств на жизнь. «Социальное тело перестает быть простой юридико-политической метафорой (как в «Левиафане»), чтобы стать биологической реальностью и областью медицинского вмешательства», – заявляет Мишель Фуко<sup>4</sup>. Но дело не ограничивалось санитарно-гигиеническими мерами. Государство начало диктовать подданным

правила жизни (которые, как оно считало, должны обеспечить их здоровье) и правила поведения.

Тогда же людей начали рассматривать сквозь призму «населения», т.е. с точки зрения потенциального богатства, которое может извлечь государство из людей как рабочей силы (по Фуко – шире: людей как биологического капитала). Историки видят в этом подходе не только свидетельство того, что к концу эпохи Просвещения сглаживание политических и социальных различий между людьми стало реальностью (ведь еще в раннее Новое время производственные различия между рабочим и крестьянином, мужчиной и женщиной, тем более – стариком и ребенком были столь велики, что учет подданных можно было вести, лишь взяв за основу измерения целую семью или даже двор). В середине XVIII века начались систематические подушные переписи населения. И хотя местом рождения демографии как науки является не Франция, а более индустриально развитая Англия (где в 1798 в. Томас Мальтус опубликовал свой пионерский «Опыт о законе народонаселения»), быстрота и эффективность реакций политиков на возрастание текущего народонаселения, резкое изменение численности групп, подлежащих контролю (прежде всего – армии), а главное – введение новых понятий, рассматривающих общество как преимущественно предмет проектирования, делают именно Францию родиной науки об обществе – **социологии** (термин О. Конта, 1830-е гг.). А также родиной **социализма** (термин последователей А. де Сен-Симона, конец 1820-х) – учения, видевшего в грамотном государственном управлении путь к обеспечению социальной однородности и тем самым – реального равенства людей.

Как замечает А.Б. Гофман, после революции «онтологический статус общества существенно изменился: оно стало мировоззренческой парадигмой. Из искусственного, произвольного образования, творения человеческих рук, оно превратилось в фундаментальную сферу реальности, определяющую самые разные стороны человеческого существования, политику, право, государственную жизнь»<sup>5</sup>. Действительно – успехи наполеоновских реформ наводили на мысль, что общество обладает собственной упорядоченностью. Оно представляет собой сложное образование, где одни явления и процессы обусловлены другими и причинно-следственные связи между ними доступны объективному рассмотрению. Однако для французских интеллектуалов опорой этой объективности были не естественные, а управляемые, рукотворные процессы; общество в их глазах было подобно механизму, работу которого контролирует искусный, а главное – профессиональный управляющий.

Рождение новых теорий шло рука об руку с их практическим воплощением. Вопросы морали и религии, неизбежно встававшие перед адептами нового общества, решались не только в головах писателей; они обобщались и в коллективном опыте. Тысячи людей были вовлечены в религиозные общины, организованные адептами «Нового христианства» (так называлась книга Анри де Сен-Симона, 1825), и также в фаланстеры – рабочие коммуны последователей Шарля Фурье.

При Наполеоне перестраивалась система высшего образования. Классическое знание по-прежнему противопоставлялось прикладному, но прикладное впервые стало цениться выше теоретического. Общественные науки не отделялись от естественных и точных – так возникла знаменитая Политехническая

школы (получившая такое название в 1795 г. после переименования Школы государственных работ). Это был новый тип учебного заведения, который давал ученикам не только хорошее образование с математическим, физическим и химическим уклоном (ее главной специализацией было инженерное дело), но и готовил их к поступлению в специальные школы государственных служб.

Решающий для эпохи фактор организации науки выразался и в том, что выдающиеся ученые, как правило, занимали высокие государственные посты: военным министром и генералом-инспектором армии был Лазар Карно, математик Гаспар Монж – морским министром, химик Жан Антуан Шапталль – министром внутренних дел, Шарль Фурье – префектом департамента Изер, Пьер-Симон Лаплас – ректором Политехнической школы (сменив Фурье). Влияние этих ученых заведомо ориентировало высшую школу на решение прикладных и практических задач.

Уже первое поколение студентов Политехнической школы (Ж. Гей-Люссак, С. Карно, О. Конт, Б.П. Анфантен и др.) показало, что эпоха стремится не только мыслить, но и строить общество в соответствии с научными представлениями. Поскольку некоторые из них – такие как Огюст Конт (1798–1857) и Бартеlemi Проспер Анфантен (1796–1864) были людьми, близкими к Сен-Симону или разделявшими социалистические идеи, это сильно отразилось на раннем замысле социологии, реализованном в трудах Конта. Подход инженеров и математиков делал заведомо бессмысленными метафизические вопросы, касающиеся сущности общества, ведь об искусственном (технически сконструированном), по их мнению, глупо спрашивать, *что это*. Поскольку его суть заключается в том, чтобы функционировать, правильным подходом к обществу является детальное понимание данного процесса, а не рассуждения о его целях и причинах.

Уверенность, что природные явления постигаются при помощи аналогичного подхода, привело Конта к обоснованию нового фундаментального учения, изложенного в «Курсе позитивной философии» (читался с 1826, изд. 1830–1842). Контом руководила презумпция, что за всем многообразием явлений лежат самоорганизованные процессы, подчиняющиеся непреложным законам – «верховным законам самих вещей». Так Конт именовал присущие природе повторяемости, то есть тенденцию к образованию одних и тех же форм и к воспроизведению этих форм, если они нарушены или повреждены (например, устойчивость материи, проявляющаяся в атомах и молекулах). Именно объективные законы, на службу которым Конт поставил общество и человека, а не правитель или трансцендентное сверхличное верховное начало по-настоящему управляют миром. Настоящее спасение человека заключено поэтому в науке. Учение, принимающие за первичную данность не «причины» и «сущности» явлений (которые отрицаются как метафизические, умственные образования), а неизменяемость и повторяемость наблюдаемых процессов, получило название *«позитивной философии»*. Социология, по Конт, – физика социума, она же позитивная мораль и новая религия человечества, заняла верховное место в иерархии позитивного знания.

Заметим, что позитивистская установка родилась и развивалась не вслед, а параллельно с другим важнейшим проектом эпохи – романтическим. На первый взгляд, между ними мало общего. Но тем интересней увидеть их сходство, вернее – близость социальных и художественных новаций начала XIX века. Если,

по словам Л.Я. Гинзбург, «романтизм <...> покончил с теорией подражания прекрасным образцам, и новизна стала осознанным эстетическим требованием»<sup>6</sup>, то к этому нужно добавить: не только эстетическим. Воля к новому, будь то создание самостоятельного произведения искусства или радикальные социальные преобразования, роднит позитивизм и романтизм независимо от того, является ли предмет их приложения художественная фантазия или живые люди.

**Немецкий романтизм.** Термин «романтический», знакомый еще зрителям «Сида» П. Корнеля (который в 1637 г. получил порицание Французской Академии за использование авантюрного, или романного, сюжета – т.е. взятого из эпической поэмы, написанной на романском, в данном случае испанском языке), долго сохранял смысловую неопределенность. Просвещение прибавило сюда новые смыслы – так, «романтической» за апелляцию к воображению называли неоготическую архитектуру; под «romanticism» подразумевали увлечение средневековьем, эпитетом «romantic» наделяли надуманный сюжет или мечтательного человека.

Собственная проблематика культуры конца XVIII в., которую позднее, в 1820-е годы, станут связывать с «романтизмом», была впервые зафиксирована писателем, скорей, испытывающего скованность из-за литературных, моральных и мировоззренческих затруднений, свойственных этому типу мировоззрения. Таков был Фридрих Шиллер (см. «Рассуждения о наивной и сентиментальной поэзии, 1795–1796), который не был «романтиком» ни в поэтике, ни во взглядах на искусство. Однако не чувствовал он себя и «наивным поэтом», подобным Гомеру, Шекспиру или Гете – т.е. авторам, открытым вещам какими они даны – даны самой природой, или натурой; отсюда их мудрая и далеко не наивная naïveté. Шиллеру был ближе подход «сентиментального» поэта, чьи чувства и восприятия пронизаны рефлексией и чьи образы, сюжеты и характеры несут следы его творческой работы. Сентиментальный поэт, – пояснял Шиллер, – «размышляет [в оригинале выделено курсивом: *reflektiert* – Д.Л.] о впечатлении, которое производят на него предметы, и волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении. Предмет ставится здесь в связь с идеей, и только на этой связи покоится сила поэзии. <...> Возникает вопрос, что больше его привлекает – действительность или идеал, – хочет ли он представить действительность, как предмет отрицания, или идеал, как предмет утверждения»<sup>7</sup>.

Но так сложилось, что шиллеровская оппозиция «наивного» и «сентиментального» стала основой для обозначения того типа творчества, который начиная с 1820-х гг. стал осмысляться в противоположность к «классическому», продолжив ряд близких по содержанию оппозиций «аполлоновское – дионисийское» (Ф. Ницше), «созидательное – рефлексивное» («creative poets – perceptive poets» у Дж. Рёскина) и др.

При этом заметим, что ранний, так называемый «берлинский романтизм», т.е. идеи Вильгельма Генриха Вакенродера (1773–1798) и Людвига Тика (1773–1853) обходился без опоры на оппозиции. Их романы претендовали на то, чтобы описать всю полноту человеческого опыта включая разум и чувства. Человек должен повстречаться с самим собой минуя критиков, посредников, учителей и прочих промежуточных инстанций, без которых не мыслило человека Просве-

щение. Этот путь к самому себе пролагает искусство – т.е., по Тику и Вакенродеру, непосредственное чувственное восприятие действительности. Старая задача искусства (в древнем, или «классическом», понимании) – извлекать из всякого содержания и всякого впечатления жизни непреходящий смысл и мерять его мерками вечного идеала, теперь сменяется новой – схватить жизнь в её непосредственном моменте, неустойчивом и переломном миге, «когда всё начинает смешно сниматься со своих мест и хаос на глазах множится»<sup>85</sup>. Хаос – враг гармонии, порядка и спасительной ясности, которую несет с собой классическое искусство, являет себя союзником искусства современного; смятение и неприкаянность современного мира служат ключом к творчеству Тика и Вакенродера<sup>9</sup>. А веками утверждавшаяся пропасть между действительностью и идеалом, преодоление которой, через подчинение низшего высшему, считалось извечной задачей искусства («...И на бунтующее море /Льет примирительный елей»<sup>10</sup>), принимается как вызов, который надо осмыслить, не снимая его, а заостряя.

В 1796 г. группа писателей, вдохновленных лекциями И.Г. Фихте, образовала кружок *йенских романтиков* (Ф. Шлегель, А.В. Шлегель, Ф. фон Гарденберг, писавший под псевдонимом Новалис; позднее к ним присоединился Л. Тик).

Кантианство – к которому причислял себя в те годы и Фихте – задавая знаменитый вопрос «Что такое человек?» и впервые ставя проблему человека, подразумевало, что подступы к ней лежат в человеческой субъективности, самости. Именно на трансцендентальной субъективности, – говорил Фихте своим слушателям, – держится мир. Но то, что мы видим и воспринимаем, нам дано только в формах пространства времени, которые созданы нашим *продуктивным воображением*. Если вынуть воображение – мир распадется. Даже если, как кажется наивному сознанию, окружающая нас реальность более «реальна», чем фантазия, для сохранения связности окружающего мира требуется, опять-таки, фантазия. Эта огромная, смыслообразующая сила воображения, или ирреального, стала опорой для конструирования нового мировоззрения.

Романтическая теория могла развиваться лишь в такой одержимой искусством среде, как Йена, куда незадолго до изгнания Фихте из университета переехал Ф.В.Й. Шеллинг – новый лидер движения, и где взаимопроникновение литературы и жизни стало настолько повседневным, что стена, разделяющая литературу и жизнь, казалось, вот-вот рухнет. Не «оппозиция между идеалом и действительностью», как описают романтизм позднейшие школы (что верно лишь отчасти и применительно, скорей, к английскому романтизму или к творчеству Э.Т.А. Гофмана), пронизывала мироощущение ранних романтиков. Напротив – они жили и творили так, будто такого выбора не существует и противоположности между образом и действительностью, мыслью и жизнью, сном и бодрствованием, «ночью» и «днем» примирены в безграничной фантазии художника. А их кажущаяся разъятость – показатель неполноты человека, не нашедшего себя, а значит, не видящего и мир.

Незаконченная повесть «Генрих фон Офтердинген» Новалиса (1799–1800), построенная как видение в видении, рассказ в рассказе, приглашает довериться фантазии, в которой, по большому счету, невозможно ориентироваться, так как она совершает самые причудливые выражи. Романтическая поэтика легко присоединяет какой угодно предикат к какому угодно субъекту; простые солдаты делаются рыцарями, рассказывающими Генриху о Гробе Господнем и

уверяющими, что им скоро предстоит новый крестовый поход; шахтеры играют на цитре; среди них Генрих встречает рудокопа-отшельника, монаха и поэта. Купцы философствуют и совершают дивные путешествия в своих фантазиях. Все читают стихи и музицируют. Соединение несоединимого совершается без насмешки и зловещих метафор, как у пронизательного Гофмана и в антиутопиях и авангардной литературе XX века. И не только потому, что Новалис (1772–1801) сам был близок к труженникам подземелья и занимал должность инженера в соляных коях близ Йены, отдавая литературе ночные часы. Новалис был настоящим романтиком: ровный свет его воображения освещал то, во что человек по-настоящему втянут, – втянут именно через свою способность иметь дело с тем, чего нет, т.е. через фантазию, рождающую искусство. Как и весь человек, творчество в целом, а не поющие рудокопы, достойны удивления и внимания.

Означало ли для романтиков «сочинять» то же самое, что «созидать новый мир» (будем помнить, что Наполеон был кумиром многих из них), – вопрос открытый. И хотя Фридрих Шлегель (1772–1829) называет ключевой прием романтиков *иронией*, в этом термине не было попытки разоблачить безграничное царство выдумки. Не имела ирония ранних романтиков ничего общего и с саркастическим обличением буржуазной приземленности. За иронией стояло желание вовлечь в творчество и читателя – и это была не просто проверка, доверяет ли публика художнику. Новалис расширил культурные возможности романтизма, перенес его принципы на религию, историю, даже политологию. Он как бы говорил читателю, что человек должен сам проверить возможность связи того, что кажется несоизмеримым, ведь он – «Вселенная в малом преломлении» («Фрагменты», 1798–1801). Его готовностью взять на себя мировую проблематику меряется политика, религия и искусство.

В трактате «Христианство, или Европа» (посмертно опубликованном в 1826 г.) Новалис средствами иронии осуществляет «неслыханный синтез: синтез революции и всемирной, по-новому иерархической и религиозной монархии»<sup>11</sup>. Но подступающий соблазн осуществить утопию прямо сейчас, наполеоновскими методами, Новалис останавливает напоминанием о том, что небесный, христианский идеал – не рукотворное дело. В предостережении и либералам, и консерваторам он говорит, что его невозможно организовать инженерно или политически. Сила идеала состоит только в том, что человек вложил в него весь, без разделения на теорию и практику, деятельную и созерцательную сторону, как это бывает, когда человека тотально захватывает мысль или сновидение.

Но немецкий романтизм в целом и правда был звучен наполеоновской эпохе. «Говоря о романтиках (а они вложили в этот общий новогодний мешок, может быть, больше всего своих золотых игрушек), обычно вспоминают о мечтателях, художниках, поэтах, визионерах. Совершенно правильно вспоминают. Но редко вспоминают, что из этих же кругов, кружков, гостиных, университетских аудиторий вышли великие администраторы, большие инженеры, вышли те (как Гумбольдт), кто создал первый новый университет, нового типа, не средневековый, а современный берлинский университет [имеется в виду этнолингвист и философ Вильгельм фон Гумбольдт (1767–1835) – реформатор образования в Германии и создатель Берлинского университета (1810), ныне носящего его имя – Д.Л.]. Вышли те, кто создали новый тип психиатрических больниц и вообще новое отношение к душевному здоровью – не как к стигме,

несводимому проклятию свыше, а как к тому, что нужно лечить любовью, социальными средствами, а не тюремным заключением или медицинскими инъекциями. Я это говорю к тому, что из кругов романтиков вышли и те люди, которые создали, к примеру, роман-фельетон, т.е. роман, печатающийся в сегодняшней газете, и те, кто создали университет в расчете на века. Это соединение двух временных измерений – сегодня и на века – чрезвычайно принципиальная вещь»<sup>12</sup>.

Добавим к сказанному, что печать романтизма стоит не только на художественных, религиозных и политических воззрениях того времени. Ею отмечены естественнонаучные взгляды Гете, Шеллинга и Гегеля. Поворот в психиатрии был вызван интересом к теневой стороне человеческой психики, какую испытывал, скажем, Гофман (см. его «Эликсиры дьявола», 1813 – экспериментальный роман, первоначальным замыслом которого было описать раздвоение личности изнутри; научно это удастся сделать только на рубеже XIX–XX вв. после введения термина «шизофрения»). Фридрих Шлегель и его ученики стояли у истоков сравнительно-исторического языкознания, Фридрих Шлейермахер – герменевтики. Наконец, выделяют *гейдельбергскую школу романтиков* (А. фон Арним, К. Brentano, братья Якоб и Вильгельм Гримм), давшую начало фольклористике и сравнительному изучению мифологий. Отдельного рассказа заслуживает Карл Фридрих Шинкель (1781–1841), под руководством которого был модернизирован Берлин и заложены основы современного градостроительства (см. ниже).

**Английский романтизм и промышленная революция.** Художественные принципы английского романтизма, о котором выдающийся отечественный литературовед Александр Абрамович Аникст (1910–1988) писал как о самом выразительном из всех направлений романтизма, позволяли художникам ставить фундаментальные вопросы бытия. По утверждению Аникста, в Англии начала XIX в. можно было наблюдать черты как бы второго поэтического Ренессанса. Его типичными мотивами были острое чувство драматизма жизни, признание трагизма неотвратимым элементом действительности, могучая сила страстей, исключаящих компромиссы со сковывающими нормами морали, решительный протест против уз, налагаемых цивилизацией на человека, трагизм любви, презрение к обывательской повседневности<sup>13</sup>. Прибавим к этому рано сложившееся ощущение, что культ творчества, из которого вырос европейский романтизм, легко перерождается в культ технической производительности и в желание властвовать над душами людей.

С подачи Джереми Бентама (1748–1832), родоначальника утилитаризма и автора «Теории наказаний и наград» (1811), в Европе и США стали строить паноптикумы – тюремные здания в виде веера, в центре которых надзиратель из башни мог видеть всё, что происходит в камерах; их всеподнадзорность (отсюда – ‘паноптикон’) дала имя учреждению, по типу которого возводились также школы, армейские казармы и больницы<sup>14</sup>. Общество, которое надзирает над всеми своими членами и тем самым контролирует само себя, было тревожащим видением английских писателей уже в начале XIX в.; из самых ярких и известных предостережений против индустриального уравнивания людей назовем «Франкенштейна, или Современного Прометея» Мэри Шелли (1818). Ответом

мужа Мэри Шелли Перси Биши Шелли («Прометей освобожденный», 1820), как и романтиков первого поколения – поэтов «Озерной школы» (Уильяма Вордсворта и Сэмюэла Тэйлора Кольриджа), было стремление создать культурный универсум, способный составить альтернативу миру машин. В частности – создать миф о том, что поэт – Бард, Маг и Пророк, соратник Творца способен преобразить мироздание, преодолев пропасть между изначально разнесенными стихиями человеческого существования – Природой и Техникой (Цивилизацией). Возможность такого собеседования войдет в число главных тем английской культуры XIX – начала XX в.

Назовем и те технические достижения, которые, воодушевляя одних, рождали тяжкие апокалиптические предчувствия у других, ведь страшные стороны капитализма и индустриализации, проступившие в «век девятнадцатый, железный, воистину жестокий век»<sup>15</sup>, нигде не показали себя так явственно, как в Англии. Родина сентиментализма и лучших образцов человеколюбия (у Л. Стерна, позднее у Ч. Диккенса, которого считал своим литературным учителем Ф.М. Достоевский) была родиной **промышленной революции**, в результате которой аграрное общество переродилось в индустриальное.

Среди главных изобретений, способствовавших этому, назовем паровой двигатель (построен Джеймсом Уаттом, 1775), который вначале использовался в шахтах для откачки воды. Но очень скоро паровые машины нашли свое применение на хлопчатобумажных и шерстяных фабриках, а также на других предприятиях с силовым и тепловым потреблением. Призванная уничтожить тяжелый ручной труд, машина вовлекла в фабричное и заводское производство невиданное количество людей. Порвав связи с деревней (которая в прежние времена продолжала кормить их, если они теряли работу в городе), они превращались в массу, состоящую из «человекомашин» и полностью зависящую от фабрики и процессов урбанизации.

Росло количество машин – это вело к увеличению потребности в металле. Замена древесного угля на каменноугольный кокс привело к тому, что с 1830 по 1847 год производство металла в Англии возросло более чем в три раза. Идея совместить двигатель и бойлер в одном механизме привела к появлению пароходо- и паровозостроения. Паровоз, созданный Ричардом Тревитиком, пошел в 1804 г., английский пароход – в 1838 г. (здесь первенство принадлежало французам, которые сконструировали первый пароход «пироскаф» в 1783; но англичане первые наладили регулярное пароходное сообщение через Атлантику). Тогда же, в 1830-е гг. в Англии началось разветвленное строительство железных дорог. Добавим к «транспортной революции» переворот, совершенный в области распространения информации: в 1837 г. в Англии был построен электромагнитный телеграф (позже, чем в Германии, но одновременно с изобретением телеграфного кода С. Морзе, который запатентовал его в США). Трансатлантическая телеграфная связь заработала в 1858 г., а связь Лондон – Бомбей в 1870.

Успехи химической промышленности (изобретение современных технологий производства бетона) преобразили облик больших городов. Обычным делом стало использование новых материалов (железобетон, порландцемент, кованный металл, необработанный камень) и технологий (каркасные конструкции). Вместе с тем увеличилась (на некоторых производствах – до 13 часов!) продолжительность рабочего дня, т.к. сравнительно недорогой светильный газ

позволял фабрикам и заводам работать независимо от времени суток. Обычным делом становилась и работа по воскресеньям.

Массовое использование женского и еще более дешевого – детского труда (есть данные, что в Англии в середине XIX в. почти половину фабричных рабочих составляли несовершеннолетние; известны случаи использования труда четырех– и пятилетних детей в рудниках) заставляло общество принимать меры самозащиты. Политики прислушивались к социальным протестам; к концу XIX века различные программы для неимущих возымели действие и принесли положительные результаты. Итогом столетия стали не только возросшая продолжительность жизни, но и повсеместное внедрение приемлемых условий для жизни включая питание, санитарию и доступное медицинское обслуживание.

### **Человек и социум в индустриальную эпоху (1830–1870). Большой город.**

Готово ли было общество к переменам, принесенным капитализмом? И прежде всего – к ситуации социального выравнивания, когда тяжкий труд и плохие жизненные условия одних не могли оставить равнодушными других, более обеспеченных граждан просто потому, что стояли у них перед глазами, а большой город был по своей сути пространством, объединяющим все слои общества? Г. Зиммель характеризовал атмосферу большого города как «повышенную нервность жизни, происходящую от быстрой и непрерывной смены внешних и внутренних впечатлений», «конкретное деловое отношение к людям и вещам, при котором нередко формальная справедливость сочетается с беспощадной жестокостью» (на которую, добавим, реагировала, прежде всего, художественная литература), преобладание рассудочности над чувствами, резко очерченный индивидуализм (но не личностное начало, которое «растворяется в объективности обезличенного духа»), а также одиночество и *блазированность* – избегание эмоциональных связей с окружающими из-за избытка контактов в городском пространстве<sup>16</sup>.

Чтобы понять масштабы перемен, приведем цифры, хорошо известные историкам и социологам: «за все двенадцать веков своей истории, с шестого по девятнадцатый, европейское население ни разу не превысило ста восьмидесяти миллионов. А за время с 1800 по 1914 год – за столетие с небольшим – достигло четырехсот шестидесяти» [X. Ортега-и-Гассет в «Восстании масс» (1930) ссылается на данные В. Зомбарта<sup>17</sup>]. С 1800 по 1850 г. население Парижа возросло более чем на 92 %, население Манчестера с 1790 по 1900 год увеличилось в 10 раз. В ряде стран городское население к началу XX века стало преобладающим.

Сообщество горожан по-прежнему мыслило себя технически сконструированным образованием, однако теперь к этому прибавилось ощущение, что оно состоит из атомизированных индивидов, каждый из которых, в свою очередь, зависит от множества посторонних разнообразных материальных и духовных факторов. Научная парадигма эпохи отвергала прежнюю романтическую идею целостности человека и его душевной жизни; человек теперь рассматривался как объект воздействия и управления – не только социального, но и волевого и интеллектуального, предполагавшего возросшую степень рефлексии и самоконтроля. Сформулированный в 1890 г. тезис Г. Зиммеля: «Человек является, скорее, суммой и продуктом самых разнообразных факторов, о которых и с точки зрения качества, и с точки зрения функций лишь в очень неточном и от-

носителем смысла можно сказать, что они слагаются в единство <...> И ни один человек не знает, что следует подразумевать конкретно под единством души. Представление о том, что где-то в нас находится будто бы некая сущность, которая является единственным и простым носителем душевных явлений, есть совершенно недоказанный и с точки зрения теории познания несостоятельный догмат веры»<sup>18</sup> смотрелся общим правилом уже в середине XIX века.

Психология, которая вследствие быстрого упадка метафизического интереса отделилась от философии, строилась по образцу физики и была сопряжена с физиологией психических процессов. Проблемы душевной жизни разбирались с точки зрения естествознания и исследовалась под видом жизни, обнаруживающей себя в органах чувств. Наука измеряла чувства (ощущения) телесными проявлениями, неточное и расплывчатое понятие «душа» заменялось экспериментально доступным понятием «мозг». Психиатрия при этом пока не отделялась от невропатологии и физиологии высшей нервной деятельности. Человеческая реальность мыслилась как конфликт сил, побуждений и мотивов.

Это представление переносилось и на мир в целом. Как замечает Ричард Сеннет, «непосредственное восприятие, непосредственный факт, непосредственное чувство более не требовалось помещать в предустановленную схему, чтобы сделать их понятными. Имманентное, мгновенное, фактическое было реальностью само по себе»<sup>19</sup>. Утверждаемая позитивизмом ценность непосредственного опыта влияла не только на религиозные и нравственные представления людей, утративших опору в трансцендентном. Новая научная парадигма, учившая верить только фактам и воспринимать чувства и эмоции как самодостаточные явления, достойные внимания сами по себе, склоняла людей к тому, чтобы уделять повышенное внимание сиюминутным и спонтанным межличностным отношениям, завязывающимся между людьми.

Человек, волей культуры предоставленный самому себе и волей индустриальной эпохи – превратившийся в атомизированного индивида, ощущал себя одновременно хозяином и жертвой нового положения. По наблюдениям Ричарда Сеннета, человек в своем индивидуальном, личном измерении (которое нужно отличать от частного) впервые становится субъектом истории. Прежняя, салонная публичность эпохи Просвещения, не мыслившая человека отдельно от предписанной ему социальной роли, сменяется публичностью большого города и, следовательно, другим типом межличностной поддержки и коммуникации.

Это новое – хаотичное и опасное – пространство (из-за пока не сложившегося навыка поведения в толпе) провоцировало людей оберегать границы своей личности и опасаться проявлять чувства на людях. К этому подталкивала, по замечанию Сеннета, возможность «быть видимым другими и в то же время изолированным от них <...> право скрываться в уединении на публике»<sup>20</sup>. Исходящая от соседа угроза и в то же время немислимость пребывания без него, обреченность большого количества людей на совместное бытие рождала сложный комплекс переживаний и поведенческих реакций.

В манере одеваться было видно всё меньше различий между знатными и простыми людьми, мода демократизировалась. Облик горожан демонстрировал скромность, доминировали темные цвета. Мода индустриальной эпохи, породившая современный официальный мужской костюм как следствие оппозиции «дом – улица» (брюки, пиджак, жилет; фрак теперь носят только в помещении),

а женщине помогавшая оберегать свое личное пространство (с помощью широкого кринолина, создающего эффект недоступности, наглухо застегнутого платья и шляпки с полями, опускающимися на лицо и надежно скрывающими его от глаз любопытных), заостряла проблему отчуждения, одновременно пытаясь найти для неё решение.

Особое значение получил в эти десятилетия интерьер: еще до Всемирных выставок 1850-х гг., сделавших костюм прямым отражением индустриальной эпохи (кринолины стали изготавливать используя не китовый ус, а стальные обручи; с изобретением швейной машинки современного типа вошло в обиход массовое, фабричное производство одежды), человек получил возможность спрятаться от публики, укрывшись в собственном доме. *Стиль бидермейер* (в интерьере предполагавший функциональность, удобство и уют) предлагал ему обустроить жилище в духе интимности и психологического комфорта. Мебель, в прежнюю, классическую, эпоху «выстраивающая» человеческую телесность в соответствии с требованиями эпохальных стилей и морально-политических представлений о природе, впервые стала свободной от архитектурных форм и чужеродного декора. Она стала средством создания зоны, где не действуют официальные нормы и правила.

Город стал впервые отвечать задачам проектирования, мыслившего уже не отдельными особняками или улицами, образующими красную линию, а крупными территориями. Архитекторы превратились в градостроителей, чья деятельность состояла в том, чтобы создать не выделяющееся отдельно стоящее здание, а городской фон. Здания должны были вписаться в ландшафт, состоящий из трамвайных путей, железных дорог, вокзалов, общественных и производственных помещений, кафе, магазинов и жилых домов. Рождалась история города в современном смысле этого слова. Городом отныне зовется не то, что защищает его обитателей от внешних врагов, а то, что создает для их жизни комфортабельные условия.

Стиль городской застройки середины XIX в., с подачи английского теоретика искусств Джона Рёскина (1819–1900) получивший название «эkleктика» (от греч. *ekleigo* – ‘выбираю’), был следствием установки на историческое мышление (отсюда – другое название этого стиля: *«ривайвализм»*, т.е. нацеленность на возрождение (revival) известных и сложившихся исторических стилей. Возможность выбирать между классицизмом (отсылавшим к античному идеалу) и неоготикой была предоставлена архитекторам уже эпохой Просвещения (чему примером была деятельность главного архитектора Берлина (с 1827) К.Ф. Шинкеля, кроме этих, уже становившихся «музейными», стилей пробовавшего свои силы в архитектуре, которую позднее назовут функциональной. Построенное по его проекту здание Берлинской академии архитектуры – Bauakademie на Унтер-ден-Линден, 1831–1835, и сейчас выглядит современно). К «тюркери» и «шинуазри» (зданиям в виде мечети, турецкого киоска – «кёшка», пагоды или ступы, вошедшим в моду в XVIII веке под влиянием рококо) и постройкам в египетском стиле (вспомним гранитную пристань у здания Петербургской Академии Художеств, построенную по проекту К. Тона и украшенную древними сфинксами) большой город прибавит другие национальные направления. Среди них – неомавританский (дворец Пена в Синтре, Португалия, Ф.В. фон Эшwege, 1840–1885; Триумфальная арка в Барселоне, 1880-е гг., арх. Ж. Виласека-и-Касановас),

псевдовизантийский (храм Христа Спасителя, арх. К. Тон, 1839–1883; базилика Сакре Кер на Монмартре, арх. П. Абади, 1875–1914; позднее в этом стиле будет возведен Вестминстерский собор, арх. Дж.Ф. Бенгли, 1895–1903) и др. Архитекторы будут искать для себя опору не только в национальных и экзотических направлениях, но и в эпохальных стилях прошлого – ренессансном (напр., дворец Евгения Богарне в Мюнхене, арх. Л. фон Кленце, 1816) и барочном (сплошная необарочная застройка Мюнхена и Вены). Эстетические неровности, возникающие при таком стилевом разномое и объясняемые тем, что выбор стиля часто диктовал заказчик, а не академические правила (пример – особняк Арс. Морозова на Воздвиженке в неомавританском стиле, арх. В. Мазырин, 1895–1899), сглаживались масштабами градостроительных работ. Псевдорусский стиль (Погодинская изба на Девичьем поле, арх. Н.В. Никитин, 1856; дом Н.В. Игумнова на Б. Якиманке, арх. Н. Поздеев, 1888; Исторический музей, арх. В. Шервуд, 1875–1881) с его элементами старинной архитектуры (кокошники, шатры, килевидные кровли, столбы-кубышки, провисающие арки) идеально подходил для таких случаев, одновременно с исторической темой выявляя самые яркие черты архитектуры современного большого города. Для этого стиля характерно тяготение к созданию больших ансамблей (Красная и Биржевая площади в Москве), «фасадный» характер застройки с её монотонной повторяемостью и дробностью деталей, призванных не выделить здание, а, наоборот, вписать его в сплошной и комфортный для взгляда ряд домов.

Итогом эпохи стала не только крупная перестройка европейских столиц, нацеленная на то, чтобы подружить человека с индустриальной средой, но и появление новых принципов градостроительства. Архитекторы в союзе с инженерами осваивали новые типы сооружений (вокзалы, павильоны выставок, большие магазины, промышленные здания) и вместе искали новые материалы для строительства. Будораживший фантазию Хрустальный дворец в Лондоне (Crystal Palace, арх. Дж. Пэкстон, 1850), известный русским читателям по «Четвертому сну Веры Павловны» из романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863) и по апокалиптическим – из-за ужаса перед возможностями техники – предчувствиям Ф.М. Достоевского («Зимние заметки о летних впечатлениях», 1863), заставлял людей быть не только пассивными потребителями новосозданных благ, но и внимательно анализировать новую реальность, быть готовым к её изнаночной стороне. Газовое освещение, позволившее большому городу функционировать без остановки круглые сутки, и распространение пассажей – отданных под магазины крытых галерей или специально перестроенных, сквозных зданий – вывело на улицы новый культурный тип *фланера*, описанный О. де Бальзаком, Шарлем Бодлером и, под именем «эстета», Сёре-ном Керкегором. Популяризованная в XX в. Вальтером Бенямином, фигура фланера – с виду праздничношатающегося, но на самом деле – выполняющего важную культурную работу гуляки учила умению не бояться одиночества, а значит – не сливаться с массой, противостоять ей. Отважно предаваться скуке и утверждать ценность мгновения, выносить пустоту собственного существования и быть честным с самим собой становились новыми моральными добродетелями. Ранее казавшаяся едва осуществимой возможность примирения этики и эстетики предопределила поворот искусства к модернизму в последнюю треть XIX столетия.

Кроме уже упомянутого светильного газа, среди *главных технических достижений века* назовем и приспособления, вытеснившие газовое освещение. Открытие электромагнитной индукции (М. Фарадей, 1831) и изобретение динамо-машины (А. Йедлик, 1827), а затем и электродвигателя (М. Фарадей, 1831; Б. Якоби, 1834), трансформатора переменного тока (П.Н. Яблочков, 1876) и лампочки накаливания (1879, Т. Эдисон) заложило основы практического использования электричества. После того как в 1870-е гг. были созданы и другие условия для передачи энергии большой мощности, появились электрические трамваи. Мир делался не только удобным, но и компактным, подручным; пространства сжимались. Первый телефон был выставлен в 1876 г. (Дж. Белл), тогда же – фонограф Т. Эдисона (хотя имеются и более ранние сведения о звукозаписи – сделанной с помощью фоноавтографа Л.С. де Мартенвилля). Изобретение винта для корабля (1836), двигателя внутреннего сгорания (1860), железной дороги (1863), автомобиля (1885–1886) и, наконец, аппарата тяжелее воздуха (аэроплан А.Ф. Можайского, 1876, планеры и самолет братьев Райт, 1900–1904) стали важнейшими факторами транспортной революции.

**Внутренний мир человека индустриальной эпохи** складывался под влиянием быстро меняющейся научной парадигмы и повседневных установок, едва поспевавших за переменами, вносимыми естествознанием. Середина столетия культивировала «фактичность» (понимая под нею познанное на опыте) и не доверяла отвлеченным рассуждениям, касаются ли они сферы нравственности, религии или искусства. По наблюдению Р. Сеннета, то, что дано в непосредственном восприятии, ставилось выше, чем вычитанное из книг; «имманентное, мгновенное, фактическое было реальностью само по себе <...>. Порядок Природы, как его понимал XVIII век, порядок, в котором феномены укоренены и в котором она их трансцендирует, был тем самым низвергнут»<sup>21</sup>. И хотя стремительные политические, религиозные и культурные перемены, как казалось многим, ввергают мир в хаос, большинство жило убеждением, что общество всегда останется управляемым и в целом понятным механизмом (или организмом, как предлагали считать английские позитивисты). Пока оно способно внятно формулировать свою цель – всеобщее благоденствие, основные моральные и правовые категории останутся неколебимыми. К старым понятиям общественной справедливости, куда входили неприкосновенность собственности и право каждого на личную безопасность, добавилось право индивида на высокий уровень жизни; более того – обществу вменялось в обязанность обеспечить ему это право. Многие авторы либерального и социалистического направления (как, например, русский писатель Н.Г. Чернышевский) считали, что нравственность – прямое следствие общественного прогресса, а социальная справедливость – механизм, сам собой производящий нравственные чувства. Причиной людских страданий являются неравенство, несправедливость в распределении благ и нищета («несчастье – самая плохая школа!» – А. Герцен<sup>22</sup>). Материализм расшатывал веру в чудо и в посмертное воздаяние. Принципиальная ограниченность жизни рамками здешнего мира, всегда готового к переустройству, и недоверие к трансцендентному рождала вопросы, приводившие в замешательство лучшие умы эпохи.

Ф.М. Достоевский, споря с социалистами, описывал, какие нравственные и религиозные бездны разверзаются вместе с рождением атомизированного ин-

дивида – «нового человека, безродного человека на голой земле, и даже не на земле, а на развезающей хляби <...> Именно на месте «почвы», то есть семейных, сословных, культурно-религиозных, национальных устоев, делающих человека раньше, чем он сам возьмется делать себя, и развезается это психологическое подполье <...>. С декультурацией, с социальной недоволенностью, непризнанностью, изгойством связана непомерная страсть к другому, невероятная заинтересованность в чужом мнении о себе, отличающая героев Достоевского и сочувственно проанализированная Бахтиным»<sup>23</sup>. Но прямое столкновение христианских идеалов с представлениями людей, одержимых своим низким положением (или проблемами, рожденными чрезмерной бедностью или сверхбогатством), было не только художественным методом Достоевского. Коллизия, известная под именем «нигилизм» (будь то в понимании Достоевского, И.С. Тургенева или Ф. Ницше), остро переживалась повсюду.

В поисках «положительно прекрасного человека» христианство обращалось с небес на землю, искала святость среди людей «с улицы». Художественная мысль (Гоголь, позднее Мелвилл и Достоевский), рисуя праведника разделяющим судьбы жителей современного города, предвещала трагический исход такого сближения. Радеющая за народ публицистка (А.И. Герцен, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Некрасов и многие другие), напротив, верила в благодатность подобной встречи. Она была исходно убеждена в том, что совершенство изображенного в Евангелиях учителя и есть доказательство возможности Богочеловека, и других доказательств бытия Бога не требуется.

Мир сотрясали прямолинейные и кажущиеся сейчас наивными споры между сторонниками креационизма и теории естественного отбора, положенной Ч. Дарвином (1809–1882) в основу гипотезы о происхождении человека. Но, отвергая радикальные по тем временам социалистические проекты и естественнонаучные идеи, их критики выдвигали тезисы, которые воспринимались обществом как еще более скандальные. Одним из самых решительных разоблачителей современного христианства был датский писатель Сёрен Керкегор (1813–1855). Его целью было освободить христианство от мира, разорвать прежде неразрывную связь умозрения, религии и науки. Не доверял он и тому, что мысль XIX века называла «душевым», или «психическим». В религиозном, то есть душеспасительном пафосе Керкегора отчетливо нарастало движение, направленное не просто от природы, но от сущего в целом. Природа и социальный «христианский мир» объявлялись у Керкегора ложным основанием спасения; смысл христианства он видел только в буквальном подражании Христу. Другой критик современности – Фридрих Ницше (1844–1900) – провозглашал смерть Бога. Его идеи были ответом на обмирщение христианства, делающее религию орудием новой нравственности, служащей интересам общества. Как и позитивизм – следствие деградации христианства, ему был чужд биологизм эпохи с её стремлением понимать равенство в природном смысле (то есть, в свете новейших гипотез о животном происхождении человека – как одинаковость).

Время требовало простых решений; мысль – художественная, философская, научная – не отворачиваясь от насущных проблем человека, отвечала всё усложняющимся уровнем сложности своих построений. Философия подспудно продолжала свою работу и в отсутствии покоя, необходимого для умозрения. Она готовилась выйти из летаргического сна, в которую её вверг позитивизм (и

это произойдет в середине 1860-х гг. с выходом в свет книги О. Либмана «Кант и эпигоны»). Понимание природы живого организма и признание явной телеологии, которая им движет, открытия в области оптики, биологии, термодинамики и ряда концепций, которые позднее объединят под именем общей теории систем (С. Карно, Р. Майер, Г.Л.Ф. Гельмгольц, Р.Ю.Э. Клаузиус), заставит естествознание вернуться к языку и категориальному аппарату метафизики, начав с повторного освоения Аристотеля и Канта. Встающие с новой силой извечные проблемы Бога, свободы и бессмертия получат нерегулярное решение. На религию будут возлагать несвойственные ей задачи – социального устройства. Но богословие, дабы не снизить душеспасительного пафоса, сомкнется с художественной литературой («святая русская литература», по выражению Томаса Манна, С. Керкегор, Г. Мелвилл). Другим путем для богословия станет исповедование идеала научности или в качестве раздела классической филологии, или как библеистика Тюбингенской школы, или как мифологическая школа. Теологи по образованию или даже по профессии нередко станут достигать больших успехов в точных и естественных науках (Б. Больцано, Б. Риман, Г.И. Мендель). Искусство, по словам Х. Зедльмайра, «покорившееся духу техники» и привдававшее человеку вид «пучка» разнообразных функций, не имеющего духовной середины»<sup>24</sup>, сделает ставку на рефлексию. Художественное восприятие вверит себя идеалу научности, то есть точного и абстрактно-логического мышления. Кажущееся поначалу простым постепенно обрстет комплексом проблем невероятной сложности, решить которые сможет лишь синтез уже известных наук и практик.

**Проект модерна: сдвиги в понимании социума, природы, науки и техники в последнюю треть XIX – начале XX веков.** Самопреодоление позитивизма совершалось по мере того, как проблемы живых, или органических единств заново входили в горизонт естествознания и получали в нем научное решение. Мышление в категориях целого и целесообразности, введение концепта энтропии в физике, формирование биологических представлений о постоянстве среды (впоследствии развитое в понятии гомеостаза) и о комплексных гомеостатических системах, открытия в области оптики и физиологии заставило ученых и философов осмыслить полученные результаты в свете философских теорий. Кантовская гносеология показала себя оптимальным методом для новой стадии развития естественных наук. Признание, что природа поддается исследованию лишь в тех категориях, которые заранее установлены рассудком (познанием), и введение позиции субъекта (наблюдателя) в научную дескрипцию через несколько десятилетий приведет к научной революции в естествознании, прежде всего – в физике (специальная теория относительности А. Эйнштейна, 1905: «Только теория решает, что можно наблюдать»).

В 1860–70-е годы эти постулаты обосновываются в русле неокантианства. Тогда же обнаруживается, что познавательная установка имеет дело с двумя качественно различными классами явлений, а значит – и в себе неоднородна. Явления, постигаемые методом обобщения, или выведения законов (т.е. номотетически), относятся к явлениям естественного мира, а значит – к ведению наук о природе (Naturwissenschaften). Но есть множество феноменов, не постижимых с помощью генерализации. Доступ к ним лежит через метод, не повреждающий

их уникальности, а, наоборот, раскрывающий их индивидуальность. Так они будут раскрыты в своей исторической, или духовной сути. **Идиографический метод** (от *idios* – ‘частный’, ‘свой особенный’), детально обоснованный В. Виндельбаном (1848–1915) и Г. Риккертом (1863–1936), был объявлен основополагающим методом наук о культуре (Kulturwissenschaften), или **наук о духе** (Geisteswissenschaften).

В 1870-е гг. поворот к субъекту получил поддержку со стороны других философских направлений. Здесь он начался с переосмысления понятий, относящихся к области психологии. После Ф. Brentano (1838–1917) «психическое» также стали понимать двояко – в естественнонаучном смысле (как «ощущение», реагирующее на внешний раздражитель, чье содержание можно свести к отдельному объекту исследования) и как духовное событие. Второй подход стал трактовать «душу» как серию актов сознания, объект которых неотделим от этих актов и который сознание имеет в виду, т.е. считает происходящим безотносительно того, имеет ли место переживаемое в действительности. Да, объективность, писал Brentano, свойственна психике в силу её целенаправленности (в его терминах, «интенциональности»), но она входит в содержание всякого акта сознания, будь то суждение или оценка, принятие или отвержение, ощущение или фантазия. А главное – эти акты (вкуче со своим содержанием) имеют место прежде чем подразумеваемое будет оторвано от сознания и попадет, в качестве отдельного объекта, в ведение науки. Иными словами, интенциональный объект, в отличие от научного, безусловен и несомненен. Вплетенный в ткань человеческой жизни, он имеет место прежде (а не в результате) научного разбора и до того, как моральная рефлексия или идеологический пересмотр потребует его отмены.

Выросшие из открытия интенциональности историцизм В. Дильтея (1833–1911) и феноменология Э. Гуссерля (1859–1938) заострили проблематику жизненного мира, обосновав необъяснимость актов духа, их нередуцируемость ко внеположным началам. Они были призваны рационально обосновать духовные феномены (у Дильтея – исторические явления, у Гуссерля – феномены сознания) не в качестве внешнего дополнения к реальностям физического мира, а как нечто, обладающее собственной очевидностью и самоданностью. Доступные для научной дескрипции, они претендовали на раскрытие самого существа человека.

Новая физика и новая психология постепенно изменили представления о времени. Формирование духовного опыта, известного современному человеку, зафиксировала и художественная литература (А.П. Чехов, Л.Н. Толстой, М. Пруст, Дж. Джойс). Одновременно с интуитивизмом Анри Бергсона и анализом временных основ жизненного мира у Гуссерля, писатели дали слово самому опыту смотрения, или захваченности бессюжетным протеканием вещей (как его впервые описал Чехов в повести «Степь», 1-е изд. 1888). «Настроение» пока еще не вошло в лексикон европейской философской мысли в качестве термина и не стало общепризнанной категорией, как станет позднее у М. Хайдеггера («Бытие и время», 1927), но оно уже прочно отвоевывает себе статус основания, без которого не разовьется ни одно интеллектуальное построение. Созерцательность, отказ от вынесения суждения (*epokhe*) в пользу захваченности событием мира или, по крайней мере, попытки такого отказа получают если не концептуаль-

ное, то методологическое оформление в русской интеллектуальной культуре, в «Теоретической философии» Вл. Соловьева и в дневниках Льва Толстого.

Благодаря **импрессионистам** искусство схватывания реальности в её мгновенном промежутке проникнет во французскую артистическую среду; приемы этой национальной школы, зародившейся в начале 1870-х гг., вскоре станут общеевропейскими. Отказом от сюжетной основы картины, а главное – художественных средств традиционной, фигуративной живописи (прежде всего – от опоры на линию, четкий контур), импрессионисты пошли дальше своего предшественника Э. Мане, строившего изображение на оппозиции темных и светлых пятен («Олимпия», 1863; «Завтрак на траве», 1863). Они подчинили изображение законам зрения, очищенного от интеллектуальных интерпретаций. В основу своего видения они положили первичный фон *впечатления* (*impression*), состоящий из световых ощущений и цветных рефлексов, срабатывающих прежде, чем сознание разделит увиденное на «тело» и «нетело» (например, тень), центральное и фоновое, главное и второстепенное, живое и искусственное. Воздействуя на оптические нервы, художники заставляли краски буквально вибрировать, создавая эффект сиюминутности впечатления, его переменчивости и подвижности. Передавая не сюжет, а событие (совпадающее с нашим восприятием его), импрессионисты как будто питались «от духа современной науки, её способности изолировать и представлять в чистом виде материалы, элементы и феномены»<sup>25</sup>. Художники, по словам В.Н. Прокофьева, «вышли из сферы досягаемости зрительных способностей человека и попытались раздвинуть её в незримое – в незримо мимолетное и в незримо длительное, – туда, куда достигает уже не столько непосредственное чувство, сколько опосредованное знание»<sup>26</sup>.

Век модерна заявил о себе тем, что решительно пересмотрел горизонты человековедения. Гуманитарное знание, науки о духе – отныне полноправный конкурент естествознания. Стремясь схватить человека в его истине, они вступают друг с другом в продуктивный диалог, иногда – в соперничество. Выделение духовных структур в отдельный предмет рождает новые доктрины: современную психиатрию, окончательно выделившуюся из невропатологии, и психоанализ (З. Фрейд, К.Г. Юнг); семиотику и лингвистику (Ч.С. Пирс, Ф. де Соссюр); этнографию и различные ветви культурной антропологии (Д. Фрэзер, Л. Леви-Брюль, Ф. Боас); искусствознание и теорию искусств (А. Ригль, А. Варбург, Г. Вёльфлин).

Влияние баденской школы неокантианства испытал на себе и Г. Зиммель – основатель (наряду с Э. Дюркгеймом) новой – научной социологии, отвечающей растущему уровню усложненности современного общества и описывающей его с учетом «гуманитарной» специфики этого явления. Зиммель не только доказал, что общество – в отличие от стада, стаи, муравейника и прочих биологических форм организации – то, что репрезентирует собственное единство. Важней, как происходит репрезентация. Единство общества носит не биологический, а концептуальный характер. Социальные образования – это системы более сложного порядка, чем животные организмы, поскольку они развиваются в направлении увеличения сложности, дифференциации и негомогенности. Они, вопреки Г. Спенсеру, не эволюционируют. Правильней исходить из того, что «средой обитания» современного человека является не природа, а техника, т.е. наукотехнически (интеллектуально) организованная среда, где действует

закон: «...дифференциация и индивидуализация ослабляют связь с ближним, чтобы создать взамен новую связь – реальную и идеальную – с более дальними» [под ближними подразумеваются родовые и семейные связи, под дальними – профессиональные и иные, возникающие в индустриальном обществе – Д.Л.]<sup>27</sup>. Этот закон Зиммель переносит на культуру (т.е. подлежащее культивации) вообще: «Можно заметить, что у наших домашних животных (это относится и к культурным растениям) особи одного и того же подвида резче различаются между собой, чем особи соответствующего подвида, пребывающие в естественном состоянии; напротив, подвиды одного вида как целые ближе друг другу, чем у некультурных пород. Итак, *культивирование усиливает формирование*, благодаря которому, с одной стороны, индивидуальность более резко выделяется внутри своего вида, а с другой – происходит сближение с чужими видами и обнаруживается сильное сходство с более широкой общностью вне пределов первоначально гомогенной группы»<sup>28</sup>.

Научно постигаемая сложность современных социальных структур создавала перспективу подконтрольности всего сущего, будь то природа или человеческие постройки. Признание, что техника – подлинная среда человеческого обитания, а мир соткан из организованных и дисциплинированных воль, становилось общепринятым. Неотвратимость, с какой человечество в XIX вступило в очередную фазу научно-технической революции, делала науку решающим фактором жизнеобеспечения и производства. Это колоссально убыстряло все процессы, стирало разницу между живым и сконструированным. Теперь фундаментальные сдвиги в жизни общества происходили на протяжении жизни одного поколения. Так рождалось ощущение, что человеческая жизнь полностью определяется искусственными, техническими причинами.

Ведущие мыслители эпохи воодушевлялись бескрайними возможностями науки. При всем своеобразии биографий и научных убеждений этих людей мы можем говорить о целом «поколении модерна», к которому, кроме Э. Гуссерля, Г. Зиммеля, Э. Дюркгейма (1858–1917), З. Фрейда (1856–1838) и Л. Леви-Брюля (1857–1939), родившихся во второй половине 1850-х гг., принадлежали более молодые Г. Риккерт, Макс Вебер (1864–1920) и Эрнест Кассирер (1874–1945). Их объединяла приверженность общим установкам эпохи, главная из которых состояла в так называемом конструктивистском рационализме. Они были убеждены в возможности мирового порядка, основанного на разуме, и верили в «дух» как не просто энергичное, актуальное, но созидательное и культуруобразующее начало. Во-вторых, ими двигала презумпция, что «сама возможность устойчивого существования порядка <...> не способна спонтанно возникнуть из «хаоса» индивидуальных человеческих действий, как результата эволюционных процессов, но только как результат осуществления разного рода проектов *объединенного* человечества <...> Здесь безусловна ориентация на целеустремленное и сознательно организованное осуществление неких *общих дел*, призванных служить благополучию человечества»<sup>29</sup>. Добавим к этому «супраморализм»<sup>30</sup>, или радикальное стремление подчинить нерукотворное, естественное, нравственному порядку, выстроить человечество в подчинении свободному, благому разуму.

Образование, дисциплина культивировались в обществе. Собранные служения науке требовали от школьников, оно отражалось на лицах и в манерах

людей, материализовалось в камне. Характер преподавания в гимназиях и университетах, само поведение властей и толпы на улицах и даже городская застройка, предписывающая отводить под музеи и научные учреждения самые выделяющиеся здания (а иногда и целые кварталы, как Музейный остров в Берлине и музейные комплексы Вены и Мюнхена; клиники Девичьего поля на Пироговке в Москве), – всё свидетельствовало, что эпоха готова постоять за свои идеалы и пустить в ход все материальные и людские ресурсы ради утверждения новых ценностей.

Человек «природный» и «культурный» противопоставлялись особенно остро; природному человечеству (*Naturvölker*) приписывалась особая логика, собственный способ мышления. Европейская личность вне Просвещения, напротив, расценивалась как скандал, вызов. Его охотно принимали художники. Но философский разум всё же ставился особенно высоко, следование ему трактовалось как нечто обязательное как для индивида, так и для всего человечества. Отстраненный в 1930-е гг. от преподавания новыми властями, ненужный своей стране, Гуссерль до конца жизни не видел другой альтернативы проекту модерна и хранил ему верность: «В философствовании мы – *функционеры человечества*, как бы мы ни хотели отречься от этого. Полная личная ответственность за наше собственное истинное бытие как философов одновременно включает в себя личностное призвание и ответственность за истинное бытие человечества, предстающего как бытие, направленное к цели (*Telos*) и, если вообще возможно достичь осуществления философии, то лишь через нас, если мы являемся философами всерьез»<sup>31</sup> [написано после 1935 г. – *Д.Л.*].

**Антропология, богостроительство, эстетика: новые проекты.** Научное проектирование неизбежно захватывало и человеческое в человеке: в начале XX в. появилось множество глобальных антропоцентристских теорий, претендующих на выяснение его сущности. Запрос на создание полной картины душевного мира был столь велик, что от лица гуманитарных наук дозволялось выступать не только выдающимся ученым (психиатрам, физиологам, социологам), но и дилетантам. Уровень научной дискуссии был очень высоким, и нужно заметить, что, в отличие от сегодняшнего дня, лауреаты Нобелевской премии говорили тогда на одном языке с читающей публикой, а члены Нобелевского комитета, обсуждая кандидатов на премию, не вставали в тупик из-за непонимания языка современной науки. Концепции Пьера и Марии Кюри или, скажем, И.П. Павлова были понятными образованному сообществу и могли быть доступно изложены самими авторами. Но это имело и обратную сторону: стремление отправить всё духовное в работу и вера, что оно должно немедленно принести плоды, придавало гуманитарному знанию оттенок техницизма, с одной стороны, и мифологии, претензии на целостное мировоззрение, с другой. Современные исследователи замечают: «Чаще всего новые теории создавались в спешке, без строгих правил и отличались внутренней противоречивостью. Они заведомо были рассчитаны на доброжелательный прием со стороны научного сообщества: сама попытка разгадки феномена человека считалась достойным и нужным делом. В исходе читателю предлагалась некая система доказательств универсальной формулы души («бессознательное» З. Фрейда, «архетипы» К. Юнга, «структуры» М. Вертгаймера и В. Келера, «поле» К. Левина, «доминанта» А.А. Ухтомского, «сигнальная система» И.П. Павлова и др.). В основу этих теорем, как правило, закладывались

удачные наблюдения, самонаблюдения и даже многолетние экспериментальные разработки. Однако вытекающие из контекста глубокие идеи порой обрастали множеством шаблонных, недостаточно убедительных умозаключений»<sup>32</sup>. Добавим, что наукометрическое увлечение человеком во второй половине 1910-х гг. в ситуации «утраты середины» (Х. Зедльмайр) – ситуации, когда эпоха уже «не владеет никаким действительным образом Богочеловека и тем более не может такого образа произвести»<sup>33</sup>, подталкивало науку к тому, чтобы начать конкурировать с религией. В ней появилась претензия на ту же целостность понимания человека, которая ранее исходила из чисто духовного опыта.

Идеи моделирования и репродукции человека, подготовившие трансформацию модерна в век авангарда и легшие в основу тоталитарных политических систем, берут начало в религиозных исканиях конца XIX – начала XX в. Но их неверно сводить только к «богостроительству» – т.е. нищезанятию (преодолению человека) у Максима Горького, тектологии, или «всеобщей организационной науке» А.А. Богданова (Малиновского), проповедям «социалистического религиозного сознания» у А.В. Луначарского. У движения, которое в разных странах принимало различные и противоречивые формы, имеются более глубокие истоки, чем индустриализация и вызванное ею «восстание масс».

В Англии – ведущей промышленной державе – родилось и долго сохранялось сопротивление техническому видению человека. Этот ответ развивался под знаком эстетизма, хотя был поначалу, скорей, морализаторски окрашен и исполнен пафоса общественного служения. Идеи нового человечества декларировались не только в социалистических утопиях Уильяма Морриса (1834–1896) – политического деятеля, поэта и художника, лидера «Движения искусств и ремесел», чье прославленное производство «Моррис, Маршалл, Фолкнер и Ко», созданное как рабочий кооператив по изготовлению обоев, тканей для обивки и другой фурнитуры, надолго пережило свое время. Антицивилизаторские настроения звучали и в манифестах других **прерафаэлитов** (Д.Э. Милле, Д.Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонса и др.); за теоретическим обоснованием они обращались к влиятельному искусствоведа и критику Джону Рёскину (1819–1900), поддерживавшему их в ряде своих монографий.

Царству чугуна и стали, культуре, окружавшей людей фабричными зданиями и хрустальными дворцами, прерафаэлиты противопоставили цельную, эстетически насыщенную пространственную и предметную среду, состоящую из штучных изделий. Их изготавливали вручную. Первым образцом такого дружественного к человеку пространства стал нештукатуренный кирпичный «Красный дом», построенный Моррисом в Бексли-Хис в соавторстве с Ф.С. Уэббом в 1864 г. Чрезвычайно живописный внутри и снаружи, он претендовал на то, чтобы представить быт и повседневность как высокое искусство.

В концепциях Морриса модерн представлял как стиль жизни нового общества – общества равенства, гармонии и социальной справедливости. Программные заявления прерафаэлитов свидетельствуют: в английской версии модерна морально-религиозное начало понималось неотрывно от эстетического. Часто встречающееся у них слово «design» можно было понимать и в том смысле, что художник, изображая природу, должен разгадать осуществленный в ней Божий замысел, и в том, что оформительство и собственно дизайн должны решительно расширить рамки искусства и встать на службу человечеству.

Но если движение прерафаэлитов, никогда не стремившееся освободить искусство от общественно-полезных и идеологических задач, потеряло актуальность вместе со своей эпохой, то попытка расширительной трактовки эстетических задач в русской культуре (и то была попытка, во второй раз выведшая её на мировой уровень), имела самые прямые, долговременные и трагические последствия в XX в.

Ранний русский модерн с самого начала делал ставку на религиозную (а не светскую) доминанту в отечественном наследии. Его программной постройкой стала церковь Спаса Нерукотворного в подмосковном селе Абрамцево (архитектор первоначального проекта В.Д. Поленов, реализация П.М. Самарина по рисункам В.М. Васнецова; авторы иконостаса В.М. Васнецов, И.Е. Репин, В.Д. Поленов и др., рельефы М.М. Антокольского, печь работы М.А. Врубеля, 1881–1883). Этим творением художники прямо и убедительно отстаивали право на собственную, вольную интерпретацию храмовой архитектуры. Церковь смотрелась как ожившая иллюстрация к тому, как рисовала себе религиозный дух артистическая среда; и здесь, и в последующих постройках в **неорусском стиле** (церковь Св. Духа во Флёнове, арх. С.В. Малютин, мозаики Н.К. Рериха, 1902–1914; храм Покрова Марфо-Мариинской обители в Москве, арх. А.В. Щусев, 1908–1912; его же – церковь Сергия Радонежского на Куликовом поле, 1913–1917; интерьер Владимирского собора в Киеве, худ. В.М. Васнецов, П.А. Сведомский и др., 1885–1896) тон задавала не просто стилизация «под старину». Авторы вольно или невольно доводили свои детища почти до гротеска, зрительно увеличивая характерные детали (купол, барабан, толщину стен) или подчеркивая мелкие элементы за счет контраста с более масштабными. Каждая работа заявлялась как эстетическая декларация нового стиля, претендующая на решение несколько задач. Зодчие стремились примирить техническое (рукотворное, искусственное) и естественное, незаметно вписав здание в природный ландшафт. Кроме того, им хотелось осовременить библейское событие, представив его как одновременно обыденное, психологически доступное современному человеку и потустороннее, сакральное. Однако претензия на решение религиозно-идеологических задач реализовывалась в не совсем подходящих для этого условиях – в узких рамках декоративного искусства с его непременным акцентом на интерьер и особенности комфортабельной среды, напоминающей жилую.

Хотя богословски образованная публика критиковала это эстетизированное христианство (ср. реакцию о. Павла Флоренского, отозвавшегося о религиозной живописи Васнецова как о «лжесвидетельстве»), а модернистские приемы были скоро опровергнуты исследованиями в области древнерусской иконописи, у «нового религиозного сознания» было большое будущее. Ему было суждено сыграть важную роль в становлении сложного комплекса идей и представлений, позднее получивших название «Серебряного века», и предпринять развитие русской культуры после Октябрьской революции.

С творчеством разностороннего Ф.О. Шехтеля (1859–1926) и Л.Н. Кекушева (1862–1917?), привившего московской архитектуре черты франко-бельгийского зодчества начала XX в., Ф.И. Лидваля (1870–1945) – ведущего архитектора Санкт-Петербурга, с началом деятельности группы «Мир искусства» (1898) русский модерн влился в общемировое движение. Что оно было успешным, показали «Русские балетные сезоны» С.П. Дягилева (с 1907). При

этом европейский модерн не отменил духовных исканий отечественного; русские мастера по-прежнему стремились преодолеть противоречие между художественным и утилитарным началами, придав эстетический смысл новым функционально-конструктивным системам и создав обстановку, в которую по словам Петра Вайля, «не входишь, а погружаешься»<sup>34</sup>. Кажущееся плавное перетекание интерьера на фасад, с одной стороны, расширяло и закрепляло важность частного пространства, с другой – претендовало на создание целостной однородной среды за пределами помещения. Одухотворение вещей, настойчивое приписывание им второго, нефункционального, смысла за счет повышенного внимания к деталям выводило человека за пределы привычного, устоявшегося мира. Почва для встречи наукотехнического разума и религиозного порыва, в основе которой лежало смешение духовных и чувственно-эстетических переживаний, была тем самым подготовлена.

Не имевшая достаточного опыта капитализма и не выработавшая установок буржуазного сознания, Россия вскоре даст место самым смелым, преодолевающим природу, проектам. В призывах к массовому преображению человека никому уже не слышалось ничего странного, квазирелигиозного и неортодоксального.

Развитие империализма и передел мира в борьбе за сферы влияния (среди самых значимых событий назовем создание в 1879–1882 гг. Тройственного Союза Германии, Австро-Венгрии и Италии, в 1904 – союза России и Франции (Антанта); англо-бурскую кампанию 1899–1902 гг. и русско-японскую войну, приведшей к революции 1905 г.) приближали глобальную войну, а с ней и новые культурные привычки. Власть громкой фразы, утрата чуткости к словам не оставит места для внимательности, а беспокойная политическая обстановка выработает готовность к беспромедлительным действиям.

---

<sup>1</sup> Ахматова А.А. Поэма без героя. СПб., 1995. С. 58.

<sup>2</sup> «Весть летит светонопальной обною: / – Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, / Я не Битва Народов – я новое – / От меня будет свету светло». – *Мандельштам О.Э.* Стихи о неизвестном солдате // *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений: в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 242.

<sup>3</sup> *Клаузевиц К. фон.* О войне. М., 2007. С. 3.

<sup>4</sup> *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: в 3 ч. М., 2006. Ч. 3. Статьи и интервью 1970–1984. С. 122.

<sup>5</sup> *Гофман А.Б.* Семь лекций по истории социологии. М., 2001. С. 40.

<sup>6</sup> *Гинзбург Л.Я.* О лирике // *Гинзбург Л.Я.* Записки блокадного человека. Воспоминания. М., 2014. С. 145.

<sup>7</sup> *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: в 7 т. М., 1957. Т. 7. С. 413–414.

<sup>8</sup> *Михайлов А.В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // *Эстетика немецких романтиков.* М., 1987. С. 289.

<sup>9</sup> См. об этом работы А.В. Михайлова о кризисе «готового слова», посвященные творчеству Л. Тика и ранних немецких романтиков, например: *Михайлов А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // *Михайлов А.В.* Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1987. С. 509–521.

<sup>10</sup> *Тютчев Ф.И.* Поэзия // *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. М., 2014. С. 8.

<sup>11</sup> *Иванов Вяч. И.* О Новалисе // *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений: в 6 т. Брюссель, 1971–1987. Т. 4. 1987. С. 252–277.

<sup>12</sup> *Дубин В.Б.* Культуры современной России. Лекция 17 января 2008 года в клубе – литературном кафе *Bilingua* в рамках проекта «Публичные лекции Полит.ру» // [polit.ru/article/2008/01/31/culture](http://polit.ru/article/2008/01/31/culture).

<sup>13</sup> *Аникст А.А.* Теория драмы на Западе в первой половине XIX в. М., 1980. С. 231.

<sup>14</sup> Об этом подробнее см.: *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999. С. 285–334.

<sup>15</sup> *Блок А.* Возмездие // *Блок А.* Поэмы. М., 2013. С. 105.

<sup>16</sup> *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь // *Логос*. 2002. № 3–4. С. 1–12.

<sup>17</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс. М., 2003. С. 67.

<sup>18</sup> *Зиммель Г.* Социальная дифференциация (Социологические и психологические исследования) // *Зиммель Г.* Избранное: в 2 т. М., 1996. Т. 2. Созерцание жизни. С. 311.

<sup>19</sup> *Сеннет Р.* Падение публичного человека. М., 2002. С. 28–29.

<sup>20</sup> Там же. С. 244.

<sup>21</sup> Там же. С. 28–29.

<sup>22</sup> *Герцен А.И.* Былое и думы: в 2 т. М., 1969. Т. 1. С. 729.

<sup>23</sup> *Седакова О.А.* «Неудавшаяся епифания»: два христианских романа – «Идиот» и «Доктор Живаго» // *Континент*. 2002. № 112 // [magazines.russ.ru/continent/2002/112/sedak.html](http://magazines.russ.ru/continent/2002/112/sedak.html).

<sup>24</sup> *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М., 2008. С. 438.

<sup>25</sup> *Золотова Е.Ю.* Франция. Живопись // *История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XIX века: в 3 кн. Кн. 1. Франция. Испания.* М., 2003. С. 144–148.

<sup>26</sup> *Прокофьев В.Н.* Постимпрессионизм. М., 1973. С. 28.

<sup>27</sup> Цит. по: *Зиммель Г.* Социальная дифференциация (Социологические и психологические исследования) // *Зиммель Г.* Избранное: в 2 т. М., 1996. Т. 2. Созерцание жизни. С. 351.

<sup>28</sup> *Зиммель Г.* Социальная дифференциация (Социологические и психологические исследования) // *Зиммель Г.* Избранное: в 2 т. М., 1996. Т. 2. Созерцание жизни. С. 351.

<sup>29</sup> *Алешин А.И.* Размышление о феномене русского космизма // *Вопросы философии*. 2015. № 4. С. 85.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> См.: *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология (введение в феноменологическую философию) // *Вопросы философии*. 1992. № 7. С. 139.

<sup>32</sup> *Назловян Г.* К концепции патологического одиночества // *Московский психотерапевтический журнал*. 2002. № 2. С. 53–54.

<sup>33</sup> *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М., 2008. С. 444.

<sup>34</sup> *Вайль П.* Слово в пути. М., 2011. С. 45.

## О. Шпенглер как культуролог?<sup>1</sup> (Второй век заката на Западе)

Конечно, люди, которые получили серьезное, дореформенное образование, не верят в магию круглых дат. Ничто не повторяется ровно через сто лет – по одной лишь той причине, что у человека на руках десять пальцев, загибая которые, он считает вслух в детстве, а потому десять раз по десять пальцев – это число, особо значительное. И все же столетие чего-либо мы привычно рассматриваем как повод вспомнить что-то, издать что-то и переиздать.

Так, спустя сто лет после начала работы О. Шпенглера над своей шумевшей книгой «Закат Европы» её прекрасно перевел – оба тома! – И.И. Маханьков. (Представляется, что научная общественность еще не оценила по достоинству этот поистине титанический, но при этом изящный труд). В 2010 году эта книга вышла в свет в его переводе, но уже под иным названием – «Закат Западного мира». Переводчик объясняет это вполне резонно: «Осталось еще сказать о переводе заглавия труда Шпенглера «Der Untergang des Abendlandes». Буквально это означает «Закат Запада», что отдает тавтологией, либо «Гибель Запада», что слишком уж апокалиптично. В России сложилась традиция переводить эти слова как «Закат Европы», что прямо противоречит концепции автора: никакой общеевропейской культуры нет в природе (есть в крайнем случае западноевропейская), на данном ландшафте существовали по крайней мере две культуры, античная и фаустовская. Кроме того, в понятие «Запада» автор включал также и США с Японией, связывая с ними все характерные особенности фаустовской культуры. Поэтому я решил порвать с традицией: в конце концов, не столь уж она древняя, и перевести заглавие как «Закат Западного мира»: не столь броско, но, по моему мнению, достаточно живописно, а главное, более правильно»<sup>2</sup>.

Согласимся с И.И. Маханьковым – и станем тоже говорить впредь о «*Закате Западного мира*». Внесем и еще одну важную коррективу – перестанем связывать эту книгу с Первой мировой войной. Да, первый её том вышел в 1918 году, а второй – в 1922 году. Но вовсе не война послужила причиной её написания. О. Шпенглер говорил о закате Западного мира не в связи с войной, как может показаться при чтении отечественной комментаторской литературы. Дело тут не только в датах. В СССР всё, что делалось в сфере общественных и гуманитарных наук, вольно или невольно соотносилось с учением В.И. Ленина. Было принято полагать, что гениальный анализ причин Первой мировой войны и прогноз дальнейшего развития мировой истории Ленин дал в работе «Крах II Интернационала», написанной летом 1915 года и опубликованной в сентябре того же года в Женеве. Там было сказано, что мировая война есть доказательство перехода капитализма на стадию империализма, которая закончится его крахом, поскольку возникает революционная ситуация. Эту работу штудировали все, а потому Шпенглер как-то по умолчанию стал толковаться «в духе Ленина»: империалистическая война, во время которой увидел свет «Закат Европы»,

и есть крах империализма. Шпенглер, по сути, сказал то же, что и Ленин. Там «крах», здесь «закат». Только у Ленина приоритет – он опубликовал диагноз на четыре года раньше.

На самом же деле Шпенглер сказал вовсе не то, что Ленин. Его книга была написана не на злобу дня (оперативно такую объемистую книгу просто не напишешь). И написана она была вообще не на основе истории и политики, которые привели к войне. Книга была задумана в эпоху бурного развития и процветания Запада, когда еще ничто не предвещало войны. В предисловии к первому изданию 1 тома книги в 1918 году Шпенглер сообщил, что работал над ним десять лет, то есть приблизительно с 1908 года<sup>3</sup>. Название книги – «Закат Западного мира» – определилось уже в 1912 году. Сам Шпенглер так поясняет его смысл: оно призвано описывать «охватывающую несколько столетий всемирно-историческую эпоху, в начале которой мы теперь находимся»<sup>4</sup>.

Так что, ничего общего с ленинскими прогнозами книга Шпенглера не имеет. Никакого грядущего краха, никакой революционной ситуации. «*Закат Западного мира*» продлится, по мнению Шпенглера, несколько веков! И.И. Мухомов, которого характеризует не только скромность истинного ученого, но и тонкое чувство юмора, так пошутил по этому поводу: «Что главное в труде Шпенглера? Во все апокалиптические предсказания, которые прежде всего усмотрела в ней публика, и которым книга и обязана шумным успехом. Громких и грозных пророчеств конца здесь нет. Да и пессимист ли тот, кто скажет собеседнику: “Друг мой, через сто лет нас с тобой не будет на свете?”»<sup>5</sup>

Но, быть может, название «Закат Западного мира» обрело актуальность сегодня, сто лет спустя? В самом деле, его легко мог бы подхватить современный публицист, который полагает, что нашествие беженцев с иной ментальностью и укладом жизни грозит Европе утратой идентичности? О «Закате Западного мира» мог бы рассуждать и политолог, имея в виду глобализацию, предполагающую, что на смену государствам-нациям и традициям целых континентов приходит космополитическая либеральная бюрократия и космополитическая культура, единая для всего мира. Выражение «Закат Западного мира» мог бы употребить сегодня историк философии и культуролог, говоря о происходящем в Европе разрыве с многовековой культурной традицией, о попытках отделить её от неё.

Так, именно после Второй мировой войны стало широко распространенным мнение, что классическая европейская культура себя исчерпала. Т.В. Адорно провозгласил, что после Освенцима (Аушвица) поэзия уже невозможна. А до Освенцима довел не нацизм, а разум. Именно он, разум, и выражает самую суть капитализма – стремление покорить, завладеть, поставить себе на службу под лозунгом «Знание – сила и власть». Вначале разум покорил и поработил природу, а затем от эксплуатации природных ресурсов перешел к эксплуатации человеческих ресурсов, а закончилось все тем, что уже не природа, а человек стал в Освенциме сырьем для переработки). В общем, шок от Второй мировой войны оказался настолько сильным, что рационализм и эстетизм его не пережили.

Живым воплощением кризиса европейского идейного мира стал Роже Гаради (1913–2012). Этот человек, бывший главным теоретиком Французской коммунистической партии, а потом изгнанный из неё за ревизионизм, пытался собрать все лучшее, что было в Европе, в доктрину гуманистического социализ-

ма. Но после 1968 года, не увидев особой разницы между танками, которыми де Голль собирался разгонять «майдан» в Латинском квартале Парижа, устроенный студентами Сорбонны, и танками Организации Варшавского Договора, введенными в Прагу, Гароди провозгласил, что идейный потенциал Запада утратил всякую ценность. В нем больше нет ничего, чем можно было бы руководствоваться. В связи с этим Гароди посоветовал прекратить мыслить – и «протанцевать жизнь», подобно африканцам (именно так называлась его книга). Когда и эпоха «диско» не дала облегчения жизни, Гароди и вовсе принял ислам.

Французские экзистенциалисты вешали с баррикад, устроенных студентами Сорбонны. «Новые левые», вдохновлявшие молодых бунтарей, а приравняли, вслед за К. Марксом, царство разума к буржуазной республике, а потому требовали в антикапиталистических целях привести к власти фантазию. Это значило, что никаких разумных требований и программ оппозиция предлагать не должна. Самым популярным требованием стало требование срочно снести Эйфелеву башню, вырыть на этом месте котлован и пустить туда лебедей – непременно черных. Начать уничтожение капитализма надо было с уничтожения разума в себе и в других, потому что капитализм – это разум, а разум – это капитализм. Именно просветительский разум – визитную карточку Европы! – и следовало истребить и выкорчевать до основания, потому что даже мельчайший оставшийся его очаг разовьется снова в рационализм как капиталистическое заболевание.

Для этого, как полагали бунтари, воспитанные на Фрейте, требовалось, во-первых, подкопаться под краеугольный камень всей культуры запретов – под половую мораль, осуществив сексуальную революцию (наиболее отчаянные настаивали даже на отмене запрета инцеста).

Второй рецепт состоял в революционном прослушивании музыки с преобладанием диссонансов (от А. Шёнберга до джаза и рока). Только тот, кто способен выносить постоянные диссонансы в музыке, будет воспитан как последовательный, неслышимый революционер: он научится не закрывать глаза на душераздирающее зрелище общественных диссонансов – противоречий во всей их остроте. Диссонанс в музыке воспитывает революционеров. Контрреволюционеры слушают классику, которая формирует «фашизоидное» сознание. В классической музыке едва обозначенный диссонанс – едва наметившееся противоречие – немедленно разрешается в гармоническое трезвучие. Это создает ощущение, что повсюду царит величественная гармония с отдельно встречающимися и легко преодолимыми недостатками. Гармония-диссонанс-гармония – это трусливое гегелевское отрицание отрицания, которое не подходит революционеру. Только диалектика одного отрицания, а не двух – только «негативная диалектика»! Первое отрицание – отрицание капитализма, а второе отрицание – отрицание отрицания – есть возвращение к нему и предательство революции. Так учил всех бунтарей пианист-экспрессионист Т.В. Адорно. Именно потому во время контрреволюционных переворотов по радио и телевидению исполняют классику. Она внушает на дорациональном уровне: «Все будет хорошо, все наладится».

Третьим рецептом для борьбы с капитализмом-разумом стали наркотики. Когда поэты стали больше, чем поэтами, композиторы – больше, чем композиторами, и наркотики тоже стали больше, чем наркотиками. Они должны были со своей стороны подорвать классическую западную философию и культуру разума, обеспечив форсированное освоение восточных озарений. Поскольку

европейскую культуру принялись заменять йогой, дзэн-буддизмом, прочими восточными «практиками», наркотики должны были обеспечить мистическое прозрение – но без многолетней подготовки к нему, принятой на Востоке. Да здравствует моментальное достижение прозрений – со скоростью, с которой давно привык жить Запад – и при этом для всех, а не только для избранных! Это будет, в отличие от Востока, демократично. Всякий, кто заплатил и принял дозу, получает право на приобщение к Бытию – а вовсе не только просветленные наставники! (Все это напоминает принцип платного образования, торжествующий ныне).

К разложению основ западной культуры приложили руку и те, кто со второй трети девятнадцатого века выступал под лозунгом «Наука – сама себе философия». На философское самообслуживание вначале перевелись неокантианская физиология, затем – философствующая физика Венского кружка, далее – философствующая филология, философствующая историография постмодернизма – и, наконец, философствующая архитектура в лице П. Слотердайка. Последний опроверг фрейдизм, заявив, то мать для мальчика – это вовсе не объект тайных вожделений, а всего лишь «умный дом». Вся эта философствующая самодеятельность напоминала бы знаменитую комедийную фразу: «Не пора ли, друзья мои, нам замахнуться на Вильяма, понимаете ли, м-м, нашего Шекспира?», если бы не была введена в ранг государственной политики в современной России – когда кандидатский экзамен по «философии вообще» был заменен Министерством образования и науки экзаменом по истории и философии различных наук.

Уход от философии как «метафизики», которая всегда была визитной карточкой Европы, в философскую самодеятельность, последним и наиболее убогим проявлением которой является «биоэтика и медицинская деонтология», дополнился тотальной чистой научной языки от остатков метафизики и тотальной деконструкцией всего в совокупности с «дискурсом». (В переводе «дискурс» есть «раз-курс», уничтожение курса как целенаправленного движения куда-либо, непринужденное блуждание туда-сюда, возведенное в принцип. Это – мудро. Ведь вожди вели куда-то конкретно – к светлому будущему. Если мы пойдем неизвестно куда, это будет демократично и покончит с тоталитаризмом, который ведет известно куда).

Западные университеты учили слишком хорошо – так, что фигура учителя оставалась жить в человеке на протяжении всей жизни. (В России никто не поверит, но «кантовские чтения» на Западе, например, означают в университете именно чтения работ Канта, а вовсе не изложение собственных идей, более или менее связанных с этим именем). Поэтому деконструкция с убийством автора в себе – «Автор умер!» – есть (тщетная!) попытка разобрать западную культуру на составляющие – вплоть до самых мельчайших. Таким же образом слесарь Полесов подвергал деконструкции ворота, а маленький Володя Ульянов (еще не Ленин) разбирал подаренную ему лошадку, затаившись между дверьми в прихожей. Отчего-то в такой разборке видели нечто позитивное – ссылаясь на аналогию с прогрессом в физике микромира. В тотальной разборке всего и вся видели стремление дойти до самой сути, стремление посмотреть, как там все устроено внутри, по умолчанию полагая, что человек, наверняка, разбирает все неспроста, собираясь построить что-то новое, воспользовавшись знанием, ко-

торое обретено таким путем. Но физики при помощи физики микромира ничего не построили нового, скорее – наоборот. В социальном плане все обстояло примерно так же. Если слесарь Полесов еще подавал дворникам какие-то смутные надежды на сбор ворот в грядущем и сам верил в это, то маленький Ленин никакую лошадку восстанавливать сразу не собирался. Ему даже в голову не приходило, что это следует сделать. Он, сам не ведая того, следовал указаниям Заратустры. Этот ницшеанский пророк сверхчеловека выделял три этапа человеческой жизни. На первом человек был подобен верблюду – он требовал испытать свою силу и выносливость, нагрузить его самым тяжким, что есть на свете. На втором этапе человек уподоблялся льву, который разрывает в клочья все, что раньше перевозил. На третьем, наконец, он будет подобен маленькому ребенку, который, играя, причудливо складывает камушки или кубики, а затем, весело и бессмысленно захохотав, одним ударом разрушает свои постройки, тут же принимаясь за новые.

Россия отстала от Европы в деле разрушения классической культуры – по той причине, что все эти радикальные бунты против разума – в силу слабого знания иностранных языков – докатывались до неё в куда менее тяжелом, ослабленном виде. Здесь все напоминало прививку: болезнь, перенесенная в ослабленном виде, позволяет выработать иммунитет и жить дальше, повторяя: «Ну, ужас... Но уж никак не ужас-ужас-ужас. Терпимо». Именно про такую прививку Ницше и говорил: то, что не убивает меня, делает меня сильнее. Это он надеялся уберечься от декаданса, от упадка жизни, который рано свел в могилу его отца. Надо было привить себе декаданс в переносимой дозе – и выработать иммунитет к нему. Россия убереглась от кризиса европейской культуры именно потому, что не пресытилась ею. Ведь, по тонкому замечанию гениального А.С. Пушкина, мы все учились именно *понемногу чему-нибудь и как-нибудь*. То, чему научился сегодня продвинутой деконструктор-постмодернист – убийству автора, перековеркиванию его произведений, перенесению людей, городов, произведений из одной страны и эпохи в другую – российский девственный постмодернист умел делать до всякого постмодернизма. Любой российский школьник переплюнет постмодерниста в этом искусстве – и автора убьет, даже сам того не заметив, и страны поменяет и эпохи. Современный российский – бессознательный – постмодернист в лидерах современной «революции троечников», потому что перегнал бегущую по кругу Европу, стоя на месте. Она описала круг по стадиону и пристроилась к нему в хвост. Пока европейские отличники с трудом изживали влияние учителя, пока они, напрягая все силы, стремились стать постмодернистами-троечниками, средний российский студент смотрел на них с усмешкой – он «учился понемногу», без излишнего фанатизма, а марксистская критика буржуазного Запада уберегала его от чрезмерного влияния каких-то авторитетов.

Что же касается контркультуры, то для России прививкой от неё стали уже «Битлз» и «Роллинг стоунз». Их влияние было ослабленным, ибо сводилось к прослушиванию великолепной музыки – с пониманием отдельных слов. Как было сказано, очень много дает человеку знание иностранных языков, но еще больше – их незнание. «Сад осьминога» на дне моря и «Люси в небесах с бриллиантами» не вызывали у большинства слушателей в России никаких далеко идущих ассоциаций. Затем доза контркультуры увеличилась, но всё равно

осталась прививочной – даже в виде тяжелого рока и металла. Ведь все сопутствующие слова и ритуалы поведения, неотделимые от этой музыки на Западе, доходили в России до немногих. А те, до кого доходили в полной мере, как-то не заживались. Диско-культура и подавно дошла до России в отрыве от постинтеллектуального призыва «Протанцевать жизнь». Она дошла еще вполне в контексте советско-протестантского правила: «Делу – время, потехе – час». И никому, никому, никому не приходило в голову связать диско-пляски со стремлением избавиться от рационализма – после того как К. Поппер объявил прафашистами Платона и Гегеля. Все эти блистательные имена оставались неизвестны танцующим.

Кризис современной западной культуры заключается сегодня в том, что она окончательно победила смысл – вместе со всеми и всяческими вождями, которые знали, в чем смысл жизни и куда надо идти, чтобы достичь его. Европа движется позитивистски – ощупью, немедленно превращая все, что найдено таким путем, в бюрократические стандарты. Деятельность европейской бюрократии бессмысленна, потому что она основывается строго на фактах, а позитивисты тщательно очистили их от смысла. Деятельность Евросоюза сводится к тому, что входящие в него страны посредством избранных народных экспертов отслеживают друг у друга «передовой опыт», найденный без теории, а методом проб и ошибок, а также контролируют соблюдение евростандартов. Жизнь в Европе бессмысленна, потому что поиски смысла жизни опасны – они ориентируют на создание «теории заговора». Любая теория есть «теория заговора». Об этом сказал еще основатель современного англо-саксонского эмпиризма Ф. Бэкон в «Новом Органоне», рассуждая о пагубности «призраков театра», или теорий. Надо прекратить фантазировать-теоретизировать, и просто наблюдать факты по отдельности – какие покажут. На то же ориентирован и европейский научный мир. Теорий не строим, смысл изживаем, знания в целом не сводим – это будет порочная «теория заговора». Знаменитые слепцы из притчи, которые впервые ощупывали слона и делились осязаемыми фактами, сегодня заявили бы, что пресловутая теория о существовании слона в целом – это «теория заговора». И развили бы публикационную активность в реферируемых журналах, сообщая друг другу об осязаемых фактах: « – Я нащупал шланг, спускающийся с небес – это и есть реально то, что принято называть “слоном”. – Нет, так называемый слон – это нечто обширно-теплое, напоминающее толстый лопух, которое шевелится».

Конечно, в этом смысле о «Закате Западного мира» говорить сегодня можно. Но разве это имел в виду Шпенглер? Утрату Западным миром единоличного лидерства в мировой экономике? Кризис в политике? Дезориентацию в культуре и стремление «деконструировать» сконструированное ранее? Ни то, ни другое, ни третье.

Шпенглер создает свою концепцию, отнюдь не озираясь по сторонам. Окрестные факты его отнюдь не интересуют. Он исходит из философских посылок воспринятых его сознанием математика. Он начинает с математики – и, словно Гуссерль, задумывается над философскими основаниями математики. (В отличие от подавляющего большинства математиков). Самые наивные математики полагают, что математика описывает реальные, объективные процессы в природе. (То есть мир устроен в соответствии с какой-то рационально постижи-

мой, «божественной» математикой). Математики менее наивные полагают, что математику привносит в мир человек: ведь Кант показал, что в человека заложены кем-то неведомым две «программы»: одна из них упорядочивает внешние впечатления, а другая – внутренние переживания. В результате действия этих квази-компьютерных программ и возникает то, что принято называть «предметы мира» и «Я». Первая программа, ответственная за складывание внешних ощущений в предметы, называется «пространство» как априорная форма чувственности. Вторая программа, ответственная за складывание различных внутренних ощущений, переживаний, чувств и т.п. в единое «Я» или «душу», называется «время» как априорная форма чувственности. Выраженные в чистом, еще ненаполненном виде, эти формы и представляют собой, соответственно, геометрию и арифметику. Они присущи человеку заранее, еще до опыта. (Современный школьник сказал бы, что они загружены в человека – как в компьютер перед продажей, который еще не работал). Кант, разумеется, полагал, что эти программы – общечеловеческие.

Шпенглер просто не мог не знать всего этого учения. Но он, как математик, не мог согласовать кантовские представления с существованием математики классической и неклассической. У греков не было теории бесконечных. И вся греческая математика, включая знаменитую геометрию («Не геометр да не войдет!»), никак с новейшей математикой Европы не согласовывалась. Есть опасение, что Лобачевского и Римана с их геометриями в Академию древние греки не пустили бы, а дифференциальное и интегральное исчисление не приняли. При этом нельзя считать, что древние греки были отсталыми в математике. Просто их математика была несовместимой с западной.

Любой современный школьник – в Европе и в России – чувствует, проходя математику, что это – два совершенно разные «раздела» математики. По сути, даже два совершенно разных способа мышления. Но размышлять над этим школьникам недосуг. И впоследствии об этом тоже не размышляют – ни математики, которые углубляются в свой раздел с головой, ни гуманитарии, который забывают всю математику в целом – и античную, и созданную в Европе в Новое время, со всеми её интегралами и дифференциалами.

Феномен Шпенглера, в отличие от всех них, объясняется тем, что, сама жизнь заставила его задумываться об этом. В годы работы учителем ему пришлось преподавать и математику, и историю одновременно. Впрочем, свою жизнь человек в значительной степени выбирает сам. Шпенглер не стал «узким» специалистом именно потому, что он психологически принадлежал к тем «научным маргиналам», которых вечно тянет за пределы «своей» дисциплины – в другую, предельно далекую, даже антагонистически настроенную, да еще и с намерением навести там порядок, потому что «там никто ничего толком не понимает». Даже в современной России математик, который намерен научить историков, как надо заниматься историей – фигура не уникальная. Есть даже металлурги, которые становятся министрами образования и полагают, что вузы надо разогреть до белого каления и слить воедино – и получится интересный сплав с новыми свойствами.

Биография свидетельствует о том, что Освальд Шпенглер, сын почтового служащего, в 1899–1903 годах после окончания школы изучал математику и естественные науки в университетах Галле, Мюнхена и Берлина. Но спустя год

после этого обучения – в 1904 – защитил в университете г. Галле докторскую диссертацию «Метафизическая основная идея философии Гераклита». Такому совмещению в голове мыслей о разном («наук о природе» и «наук о культуре» с прибавлением математики) поспособствовала работа учителем в Гамбурге – в 1908–1911 годах. Он преподавал естествознание, математику, немецкий язык и историю. После трех лет учительствования Шпенглер переезжает в 1911 году в Мюнхен и работает как редактор, ведущий раздел «Культура» в различных газетах. Затем становится «свободным писателем и независимым ученым-исследователем».

Когда-то в этот период формирования у Шпенглера и возникла мысль о том, что древнегреческая математика и западная математика – это математики принципиально разные. Жили греки тоже в Европе или рядом с ней (с античных времен к Европе относят только Северную Грецию). Значит, образ жизни не объясняется географией. Просто у греков была одна душа, а у других – западных – европейцев была другая душа. Греческая душа была первичной, а их образ жизни – вторичным. У греков была своего рода агорафобия – страх перед открытыми, неограниченными, незамкнутыми пространствами. Потому они плавали только среди островов, беря их за ориентиры. В открытый океан греки выходить боялись. В «Божественной комедии» Одиссей рассказывает Данте о своем последнем путешествии – за Геркулесовы столбы: само море по выходе за них сразу показалось ему и его спутникам враждебным; скоро буря утопила их корабль. Греческой душе была чужда бесконечность. Она опасалась её и стремилась от неё избавиться. Напротив, душа западноевропейская – «фаустовская» – вся устремлена в бесконечность. Она не просто способна её воспринимать – она жадно стремится к бесконечности. Две линии, которые сходятся на горизонте – так называемая перспектива – это как две руки западноевропейца, который хочет схватить все до горизонта. Его готика – это руки, протянутые к богу, до которого он тоже хочет догнаться без всякого пиетета и благоговения. Греческое искусство не знает перспективы.

Стало быть, то, что было написано Кантом, надо уточнить. Да, человек делает мир – складывает его, формирует его. Но душа человека – вовсе не общечеловеческая, хотя и не индивидуальная. Есть исторически существовавшие типы душ, различающиеся своими психологическими характеристиками. В каждой воплощен один основополагающий принцип. Для демонстрации этого Шпенглер и описывает восемь типов культур (античную «аполлоническую», западноевропейскую «фаустовскую», арабскую, египетскую, вавилонскую, индийскую, китайскую, культуру майя). Но это вовсе не предполагает какого-то плюралистического мира с толерантностью и политкорректностью. Потому что все культуры, кроме одной, уже закатились – а потому внимания не заслуживают. Будущность связана лишь с одной культурой – «западноевропейской». Шпенглер пишет об этом со всей ясностью: «В этой книге впервые предпринята попытка предугадать историю. Речь идет о том, чтобы проследить судьбу одной культуры, а именно западноевропейско-американской, которая – единственная на планете – пребывает сейчас в совершенной форме, причем проследить её на стадиях, этой культурой еще не пройденных»<sup>6</sup>.

Почему же, спрашивается, уже в названии книги говорится о «закате» Западного мира? То есть о завершении его существования, о его гибели? Ведь он

пребывает «в совершенной форме», а стадия «заката» еще и не начиналась? Никаких признаков её еще нельзя видеть – их можно только «предугадать»! Только по аналогии с остальными культурами можно предугадать – через несколько веков! – Закат западного мира!

Здесь есть очень тонкий замысел. Шпенглер был горячим патриотом Германии. А Германия в годы его жизни вовсе не относилась к лидерам Европы – она, если использовать современное выражение, была страной догоняющего развития. В экономическом отношении безусловным лидером была Англия. Страны Антанты победили в Первой мировой войне.

В этих условиях можно было только одним способом теоретически обосновать превосходство Германии – записать её в клуб стран, за которыми будущее (то есть в Западный мир), а затем сказать, что лидеры этого мира в перспективе закатятся – раньше, чем страны «второго эшелона». Да, Англия (а сегодня – США) по этой логике – лидеры. Но тем ближе они к закату. А такие страны, которые не в первых рядах этого бега к концу, находятся в более выгодном положении. Они могут подзадержаться с закатом, посмаковать свою «отсталость» – а на самом деле пребывание на стадии расцвета. Это и есть консерватизм: выпустить других вперед, прокладывать дорогу, лидировать, а самим следить за ними и не повторять их ошибки, предоставлять лидерам заходить в тупики, но самим извлекать из этого ценные уроки. Надо не спешить закатываться – надо жить в своем собственном ритме, ни за кем не гонясь, и, наоборот, проживая каждую стадию развития сполна. Продлевая молодость. Предоставляя быстрее стареть другим. Пропуская старших вперед – к старости и закату.

Согласно Шпенглеру, каждая культура – это живой организм высочайшего уровня сложности. Насколько многоклеточное существо человек сложнее одноклеточной амебы, настолько многочеловечное существо культура сложнее отдельного человека. Как и любой представитель «философии жизни», Шпенглер любит сравнивать людей и их сообщества с иными живыми организмами. Правда, ему больше нравятся аналогии с растениями – культуры он сравнивает с цветами разных видов, растущими на лугу. Каждый из таких цветов всходит, распускается и увядает в свое время, никак не соотносясь с другими и не состязаясь с ними. Ни один не стремится, например, раньше взойти – у него свое время. Он даже в течение одного дня существует по своему собственному расписанию. Так и культуры нельзя сопоставлять, выясняя, какая из них более передовая и прогрессивная. Какой цветок более эффективен? Этот вопрос просто странен...

Тем не менее, при всех различиях культуры (как и цветы, и все прочие живые организмы) сходны в том, что все составляющие их судьбу этапы в развитии можно свести к двум стадиям – к стадиям восходящего развития и стадии нисходящего развития. Вторая из этих стадий и представляет собой *закат культуры* – длительный период её деградации от пика жизни организма до его смерти. Древние греки полагали, что вершина жизни человека, на которой он еще находится в прекрасной физической форме, а интеллектуальные способности развились полностью – это сорок лет. Иначе говоря, о закате Западного мира можно говорить в той же мере, в какой можно говорить о начале умирания цветущего сорокалетнего человека.

Впрочем, определяя, какой стадии в своем развитии достигла культура, нужно соотносываться не столько с хронологией (ведь и цветы на поляне

живут не по секундомеру), сколько с общим стилем жизни организма. («Блажен, кто смолоду был молод», – прекрасно сказал об этом А.С. Пушкин). Восходящее развитие – детство, юность, молодость культуры как организма – сопровождается активным поиском нового, стремлением спорить с авторитетами, непослушанием и тягой ко всяческому нововведениям. Это – *творчество*, которое непредсказуемо в каждый следующий миг – в отличие от технических *инноваций*, которые вполне предсказуемы. Главные люди на восходящей стадии развития культуры – это гении, поэты-пророки, герои. Так же, как художник, рисующий картину в порыве вдохновения, не может предсказать, что у него получится в итоге, поэт-пророк не может знать заранее, когда к нему придет откровение и что именно в нем откроется. Политик, именуемый героем, тоже полагается на творческую импровизацию, ничего не планируя заранее – он действует по принципу «пришел, увидел, победил». Гений, господствующий на восходящей стадии развития культуры, создает то, чему его никто не учил; его творчество невозможно вывести с необходимостью из контекста культуры. Оно – прорыв в неведомое. Восходящее развитие – сплошная импровизация, отказ от любых правил и канонов, время, когда повторы что-то дважды, просто «тиражируя» – так же стыдно, как петь под фонограмму.

Но вот наступает зрелость, а с нею начинается жизнь совсем в другом стиле – развитие по нисходящей, которое Шпенглер именуется «цивилизацией» или «закатом». То, что когда-то родилось в результате героической импровизации, теперь превращается в образец, в стандарт, закрепляемый инструкцией, которую блюдут чиновник и служащий – фигуры абсолютно не творческие. У них творчество называется самоуправством или превышением полномочий. На стадии заката педант-юрист начинает доминировать над политиком: он превращает решение, некогда принятое творчески и свободно, в прецедент и делает его на будущее образцом стандартного действия, записывая в закон. Политики героического типа изживаются, их вольные импровизации сковываются законодательством. Не поощряется и художественное творчество: упор делается на копирование образцов (см. передачи типа «Точь-в-точь», «Один в один» и т.п.) И вообще само слово «субъективный фактор» в период «заката» приобретает осуждающий оттенок. Хуже него может быть только «отсебятина» – творчество, абсолютно неприемлемое и наказуемое. Образование прекращает быть вдохновенным актом – даром учителя ученику; оно стандартизируется, предполагая однообразность обтачивания человеческих болванок по всей стране, а затем – и по всему миру. В сфере экономики импровизации тоже прекращаются, действия становятся автоматическими, стандартными, заученными, скованными регламентацией. Жизненный порыв, желание бороться и состязаться, бросая вызов всему миру, ослабевает.

Общий стиль жизни в период «заката» прекрасно выражает такой афоризм жизненной мудрости: «В пятьдесят лет мир уже порядочно надоел тебе, а в шестьдесят ты уже окончательно надоел миру». Впрочем, сегодня, когда общая продолжительность жизни людей значительно увеличилась, старшему поколению приходится управлять миром и в значительно более зрелом возрасте – управлять со скукой, переходящей в неприкрытое отвращение. Это поколение и ввело в оборот поговорку: «Отсутствие новостей – хорошая новость».

Гибкий и подвижный в юности, организм начинает свой «закат» именно с того момента, когда прекращает обновляться и заканчивает творчески импровизировать. Это может произойти в любом возрасте – точно так же, как в любом возрасте человек может сохранить способность к развитию (по крайней мере, сам он убежден в этом). Кант говорил, что в семьдесят лет только начинаешь что-то понимать в философии – но приходится уступать место «первоклашкам». Так и организм культуры закатывается не тогда, когда становится совсем уж нежизнеспособным, а тогда, когда он впадает в застой и начинает просто тиражировать себя. Такое вполне может произойти и в молодости – при отсутствии конкуренции и развитии стандартизации.

Не спешить сделать мир научно-техническим! (По Марксу, кстати, техника – это «неорганическое тело человека», то есть протез). Не изживать из мира поэзию! Сохранить для мира человека и его ценность, не превращая его в презренный инструмент.

После войны, которую Германия проиграла, в предисловии к изданию 1922 года Шпенглер пишет: «Понимать мир – это значит для меня стоять с миром *вровень*. Важна *суровость* жизни, а не понятие жизни, как тому учит страусова идеалистическая философия. Тот, кто не дает себя обмануть понятиями, не воспринимает это как пессимизм, а до прочих нам дела нет. <...> В заключение я испытываю настоятельную потребность еще раз назвать имена, которым я обязан практически всем: Гете и Ницше. У Гете я заимствовал метод, у Ницше – постановку вопросов, и если бы мне надо было сформулировать свое отношение к последнему, я бы выразился так: я превратил его провидение (Ausblick) в панораму (Überblick). Гете же по всему своему способу мышления, сам того не зная, был учеником Лейбница. Потому-то я и воспринимаю вышедшее, к собственному моему удивлению, из моих рук как нечто такое, что – несмотря на убожество и мерзость этих лет – я гордостью желал бы назвать по имени: *немецкая философия*»<sup>7</sup>.

Вот проблема: чувствуя свою причастность к «фаустовской» душе, гордясь успехами Германии в «войне машин», а, значит, и успехами страны в развитии тяжелой – самой «фаустовской» – индустрии, Шпенглер должен был бы объективно признать лидерами мира наиболее развитые державы – Англию и Америку. Но их победа представляется ему, как немецкому патриоту, «мерзостью». Германия должна быть выше их...

И Шпенглер находит блестящее решение проблемы. Фаустовская душа объявляется общей у всего Запада – и у США, и у Англии, и у Германии. Но вот превосходством обладает как раз не тот, кто лидирует в научно-техническом развитии! Превосходством обладает тот, кто еще не достиг зрелости и не покатылся под уклон, к закату. Превосходство на дистанции – не у первого и не у второго, а, скорее, у пятого и шестого из бегунов: они и не отсталые безнадежно, но в то же время и не развили еще у себя всех недостатков технократического капитализма. (Примерно по той же логике Ленин делал вывод, что социалистическая революция – прорыв в будущее – произойдет в России как стране среднего уровня развития. Мы лидируем, хотя и бежим где-то в начале второго эшелона. Именно с нами должно связывать свои надежды человечество. Мы – мощная промышленная и научная держава, но – еще не тронутая старением и закатом, без всех признаков старческой деградации и загнивания.

Сейчас вся эта риторика стала достоянием Китая. А еще полвека назад советские технократы шутили «Империализм летит в пропасть кризисов. Догоним его и перегоним!»).

Но, может быть, Шпенглер, окидывающий взглядом поочередно все донныне существовавшие типы культур, может делать это потому, что сам он принадлежит к какой-то культуре будущего? Действительно, о возникновении таких культур он туманно говорит в «Закате Западного мира»... Особенно любит он рассуждать о перспективной русской культуре, о Ф.М. Достоевском и Л.Н. Толстом, о судьбах русского богословия...

Но понимает ли он «русскую душу»?

Каждого российского школьника, который ныне, в соответствии с образовательными *стандартами*, изучает идеи Шпенглера под уродливым «аппаратным» названием «цивилизационный подход» (кто подходит? куда подходит?), надо обязать выучить наизусть шпенглеровские рассуждения о «русской душе», чтобы этот школьник убедился в слабости герменевтических способностей Шпенглера: «Русская жизнь имеет иной <чем в Европе> *смысл*. Бесконечная равнина создала более мягкую душу народа (Volkstum), покорную и меланхоличную, и душа эта внутренне тоже растекается по плоской широте, лишенная подлинно личностной воли, склонная подчиняться. Это – предпосылка большой политики от Чингисхана до Ленина. Русские, кроме того, полукочевники – *еще и по сей день*. Даже советскому режиму не удалось воспрепятствовать постоянным переходам фабричных рабочих с одной фабрики на другую – блужданиям без особой нужды, просто из тяги к странствиям. (Ср. многие рассказы Лескова и, прежде всего, Горького). Поэтому опытные специалисты в России так редки. И для крестьян родина – это не деревня, не место их рождения, а широкая русская равнина. Даже «мир», как называется аграрный коммунизм, который вовсе не представляет собой чего-то древнего, а проистекает из техники управления, созданной царскими правительствами для сбора налогов, не мог привязать душевно крестьян – так, как германские крестьяне привязаны к своему клочку земли и к родному дому. Они устремлялись многими тысячами во вновь открытые области южнорусских степей, Кавказа и Туркестана, чтобы удовлетворить свою страсть к поиску границ бесконечного. Этой черте соответствует непрерывное расширение империи до естественных границ – морей и высоких гор. В 16 веке была занята и заселена Сибирь до озера Байкал, в 17 веке – до Тихого океана»<sup>8</sup>.

Не будем говорить о частностях – например, о том, что Чингисхан никакой политики на Руси не проводил (хотя и был признан в Монголии к 2000 году «человеком тысячелетия»). При его жизни произошла только битва на Калке, после чего посланные им войска отступили. Вдумаемся в суть выставленного тезиса: люди с «покорной и меланхоличной» душой распространились на полвека, создали империю, которая имела наибольшую территорию в мире, выиграли Вторую мировую войну. Страшно представить, что было бы, если бы душа у них не была такой покорной и меланхоличной»<sup>9</sup>.

А вдруг и все прочие культуры Шпенглер – несмотря на потрясающую эрудицию – понимал так же слабо, как русскую?

Ведь еще Гераклит заметил, что многознание (эрудиция) не научает мудрости. И российский «Клуб телезатоков» убеждает в том же...

---

<sup>1</sup> Доклад на II-й Научной конференции «Типология культур и проблемы культурной памяти» (Москва. Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 11 ноября 2016 г.).

<sup>2</sup> Шпенглер О. Закат Западного мира: Очерки морфологии мировой истории. М., 2010. От переводчика. С. 977–978.

<sup>3</sup> Ср. Шпенглер О. Закат Западного мира: Очерки морфологии мировой истории. М., 2010. С. 7.

<sup>4</sup> Там же. С. 11.

<sup>5</sup> Там же. С. 980.

<sup>6</sup> Там же. С. 13.

<sup>7</sup> Там же. С. 8.

<sup>8</sup> Spengler O. Politische Schriften. Volksausgabe. München; Berlin: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1934. S. 110–111.

<sup>9</sup> Более подробная критика воззрений Шпенглера на русскую душу, составляющую суть русской локальной цивилизации, содержится в нашей книге: Перцев А.В. Молодой Ясперс: рождение экзистенциализма из пены психиатрии. СПб., 2012.

М.О. Кедрова

## Природа и красота в философии Герберта Рида

1

Несмотря на достаточно «широкое» и многообещающее заглавие этой статьи, она будет посвящена довольно конкретному вопросу: это попытка вписать взгляды Герберта Рида на красоту в природе и отношение художника к природе в контекст европейской философии искусства.

Отношение художника к природе, само понятие природы в искусстве, соотношение изображения природы с художественным вкусом – все эти темы становятся важнейшими в британской философии XVIII века. О вкусе в это время писали Дж. Аддисон, Э. Шефтсбери, Дж.Г. Купер, Ф. Хатчесон. В 1757 году были опубликованы две работы, которые сильно повлияли на развитие философии искусства. Во-первых, речь идет о знаменитом эссе Дэвида Юма «О норме вкуса». А во-вторых, это работа Эдмунда Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного». Как я уже сказала, они были опубликованы в один и тот же год, и, видимо, под непосредственным влиянием юмовского эссе, Бёрк принял решение дополнить второе издание своей книги в 1759 году разделом «О вкусе», в котором полемизирует с Юмом по многим позициям. Безусловно, обе работы сильно повлияли на кантовскую эстетику. Однако нас сейчас интересует не столько эта общая линия в философии искусства, сколько одно её специфическое преломление, а именно, вопрос о возможности эстетического удовольствия от восприятия природы, вопрос об отношении художника к природе и более общий вопрос о соотношении искусства и природы. Как справедливо отмечает британский философ искусства Рональд Хепбёрн (1927–2008), в трудах по эстетике XVIII века собственно искусство не находится в центре внимания, они сосредоточены на сущности «красоты, возвышенности и живописности природы. ...И хотя нельзя сказать то же самое о XIX веке, <этот интерес> вновь возникает в некоторых ярких трудах, например, у Рёскина в «Современных художниках» – работе, которую можно было бы озаглавить (не менее точно) «Как созерцать природу и получать эстетическое удовольствие». Однако в наши дни труды по эстетике почти исключительно посвящены искусству и очень редко – красоте в природе... Примерно с середины XX века эстетика даже *определяется* авторами как философия искусства...»<sup>1</sup>. В этом отношении Герберт Рид представляет собой исключение, поскольку в своих работах он нередко поднимает вопрос о восприятии природы человеком, о красоте в природе, о том, как художник воспринимает и интерпретирует природу. В этом он отчасти следует британской эстетике XVIII века, отчасти – кантовской линии в философии искусства.

В начале XX века общий тон в британской эстетике задают Клайв Белл и Роджер Фрай. Во многом из их разговоров и споров рождается знаменитая книга Белла «Искусство» (1913), в которой он напрямую связывает эстетическую эмоцию с художественными произведениями. Белл полагает, что в основе лю-

бой эстетической системы должен быть эстетический опыт, который он трактует как опыт переживания специфической эмоции, а именно, эстетической эмоции: «То, что существует особый род эмоций, которые вызывают произведения изобразительного искусства, и то, что эти эмоции вызываются каждым видом изобразительного искусства: картинами, скульптурами, зданиями, керамикой, резными работами по дереву, текстильными изделиями etc., etc. – не вызывает возражений, полагаю, ни у кого, кто способен их испытывать. Эта эмоция называется эстетической эмоцией, и если мы обнаружим какое-то особенное качество, присущее всем объектам, которые вызывают её, тогда мы разрешим то, что я называю центральной проблемой эстетики. Мы обнаружим сущностное качество произведений искусства, качество, которое отличает их от всех остальных классов объектов»<sup>2</sup>. Это особое качество Белл называет *значимой формой* (significant form). Эстетическая эмоция порождается значимой формой, и только значимая форма – это то качество, которое делает некий объект произведением искусства. Здесь можно было бы порассуждать о том, как Белл определяет значимую форму (сторогой дефиниции он не дает), каким образом значимая форма соотносится с индивидуальным вкусом (и это связывает его с традицией, восходящей к Шефтсбери, Хатчесону и Юму), но это увело бы нас несколько в сторону. Для нас важнее выявить, каким образом соотносятся понятия «значимая форма» и «прекрасное», и относятся ли, согласно Беллу, эстетические эмоции к природе. Тут, возможно, будет уместным вспомнить, что Белл был не только современником Герберта Рида, но они были хорошо знакомы и общались, встречаясь на собраниях Блумсбери. Отчасти влиянием Белла можно объяснить ридовское увлечение формализмом. Вопрос о том, как Рид трактует восприятие природы и красоту в природе, будет рассмотрен ниже, а сейчас скажем еще несколько слов о теории Белла. По его мнению, «прекрасное» – это более общее понятие, чем «значимая форма». Белл полагает, что то, что создано (художником), производит на нас такое сильное впечатление, потому что мы воспринимаем его (художника) эмоцию. А то, что никем не создано (природа), то, что Белл называет «материальной красотой» (например, крыло бабочки), не трогает нас так сильно, как произведение искусства. Разумеется, мы можем воспринимать красоту природы, но она не является значимой формой, а из этого следует, что хотя прекрасное в природе и трогает нас, но это никак не эстетическая эмоция: «Попытаться объяснить различие между «значимой формой» и «прекрасным» – иными словами, различие между формой, которая вызывает у нас эстетические эмоции и формой, которая их не вызывает – можно, сказав, что значимая форма сообщает нам эмоцию, которую чувствовал её создатель, а прекрасное не сообщает ничего»<sup>3</sup>. Правда, Белл отмечает, что та эмоция, которую выражает художник, могла быть вызвана у него как раз материальной красотой, то есть красотой природы. И в этом случае возникает вопрос: может ли красота природы быть для художника значимой формой, иными словами, может ли она вызывать у него эстетическую эмоцию? Отвечая на этот вопрос, Белл следует Канту: он утверждает, что объект, рассматриваемый как цель сама по себе, воздействует на нас гораздо сильнее (т.е. обладает большим значением), чем тот же самый объект, рассматриваемый как средство для достижения каких-либо целей, или как вещь, связанная с каким-либо интересом. Белл говорит, что все мы время от времени воспринимаем материальные объекты как

чистые формы, видим вещи как цели сами по себе, и в этот момент мы видим их глазами художника: «Кто, хотя бы раз в жизни, не видел внезапно пейзаж как чистую форму? К примеру, вместо полей и хижин, не воспринимал их как линии и цвета?»<sup>4</sup>. Вслед за Кантом он говорит, что мы должны различать восприятие прекрасного (формы) и желание обладать вещью, в которой воплощена эта форма. И примерно то же самое Белл говорит о художнике: в момент чистого творчества художник переживает особое ментальное и эмоциональное состояние, он не преследует какую-либо утилитарную цель (например, «создать произведение искусства» или «вызвать определенное переживание у зрителя»). Разницу между этими двумя состояниями (состоянием творчества и состоянием утилитарной деятельности) Белл иллюстрирует на примере разницы между художником и копиистом. Белл задается вопросом, почему копия не трогает нас так сильно, как подлинное произведение искусства. И предлагает свой ответ: в тот момент, когда художник наносит на холст краски, его движения коррелируют с совершенно иным состоянием ума, нежели у копииста или подражателя. А если копия всё-таки трогает нас, то это означает лишь одно: она представляет собой самостоятельное произведение искусства (отличное от оригинала). Таким образом, создание (равно как и созерцание) значимой формы связано с состоянием полной оторванности от какого-либо практического интереса.

## 2

Пожалуй, следует сказать несколько слов о третьей «Критике» именно с точки зрения интересующей нас темы, и в этом плане существенно мнение ведущего современного британского эстетика Роджера Скрутона. В монографии «Прекрасное» (2009) он пишет: «Следуя Шефтсбери, Кант предполагает, что вкус – это то общее, что присуще всем человеческим существам, способность, укорененная в самой предрасположенности к мышлению, что отличает нас от всего остального мира. Все разумные существа, полагает он, обладают способностью к эстетическим суждениям, и... вкус является центральным компонентом. ...У Канта большинство примеров природной красоты – это организмы: растения, цветы, птицы, морские создания, чье совершенство формы и сложная гармония частей говорит о порядке, который находится глубоко в нас самих. Однако в новаторских работах Джозефа Аддисона и Френсиса Хатчесона, сделавших прекрасное главным предметом эстетики, пейзажи, ландшафты и «виды» занимают более важное место. Кант почти не замечает эти вещи. И различие здесь заключается даже не в акценте, оно отражает два совершенно разных вида опыта»<sup>5</sup>. Кант описывает суждения о прекрасном как единичные суждения, которые представляют объект независимо от какого бы то ни было интереса. По мнению Скрутона, это подразумевает, что красота относится к индивидуальным, единичным объектам, обособленным от всего остального, и которые именно в этом качестве и воспринимаются. Но ландшафты простираются во всех направлениях, они всепроницаемы и всеобъемлющи, и их очень трудно идентифицировать. Скрутон говорит, что, конечно, мы можем говорить о них как о чем-то обособленном, но это, так сказать, наше дело, а не их. Даже если мы установим рамки пейзажу, ограничив его, например, какой-нибудь оградой,

это не защитит наше восприятие от «эстетической заразы» (Скрутон). «Птицы, пчелы и цветы, по контрасту <с пейзажем>, *ограничены* самой своей природой. Их обособленность – это глубокая характеристика, которую они таят в себе, невзирая на то, как мы их воспринимаем. Подобно картинам, защищенным от эстетического загрязнения своими рамами, организмы обладают атмосферой эстетической неприкасаемости. ...Следовательно, легко описать природные объекты, которые мы можем подержать в руках или передвигать в поле зрения, как мы бы описали произведения искусства, и в этом случае мы получаем удовольствие от них. Они представляют собой *objets trouvés*, драгоценности, сокровища, кажется, что они излучают совершенство как некий внутренний свет. Пейзажи, напротив, очень далеки от произведений искусства, они обязаны своей привлекательностью не симметрии, единству и форме, а открытости, величию и необъятности, которые содержатся в нас самих, а не в них»<sup>6</sup>. В отличие от Белла, который, отчасти следуя Канту, описывает эстетическую эмоцию как чистое удовольствие от переживания значимой формы, Скрутон с помощью тонких дистинкций пытается прояснить соотношение искусства и природы в кантовской эстетике. В «Критике способности суждения» Кант говорит: «Восприимая произведение прекрасного искусства, следует сознавать, что это искусство, а не природа; однако целесообразность его формы всё-таки должна представляться столь свободной от всякого принуждения произвольных правил, будто оно есть продукт природы. ...Природа прекрасна, когда она похожа на искусство, а искусство может быть лишь тогда названо прекрасным, когда мы сознаём, что это искусство, но вместе с тем видим, что оно выглядит как природа»<sup>7</sup>. В этом фрагменте имплицитно присутствует знаменитая кантовская формула прекрасного как «целесообразного без цели». Созерцание прекрасного дает то незаинтересованное удовольствие, которое субъект переживает при восприятии чистой формы. Эта тенденция к формализму впоследствии нашла свое развитие у Белла и отчасти у Рида, хотя последний трактует форму уже несколько в ином ключе.

### 3

Одна из основных интуиций у Рида – мысль о ритмичном чередовании в искусстве двух типов мировосприятия, двух стилей (понятие «стиль» он трактует нестрого, в расширительном смысле), двух типов отношения к природе. Впервые Рид проводит различие между органической и абстрактной формой в работе «Форма в современной поэзии» (1932)<sup>8</sup>. Органическая форма представляет собой своего рода инстинкт к формообразованию, посредством которого художник следует природе. Под абстракцией же Рид понимает «нечто отвлеченное или оторванное от природы, чистую (или сущностную) форму, абстрагированную от конкретных деталей»<sup>9</sup>. Рид говорит, что последовательный анализ природы приводит нас к антитезе Истины и Красоты. Прекрасное не дано в природе. Он утверждает, что вся история изобразительного искусства может быть представлена как чередование стилей, тяготеющих попеременно к одному из этих двух полюсов – органической и абстрактной форме. Итак, Рид уходит от понятия «значимая форма», а понятие «чистая форма» он употребляет уже несколько в ином смысле, как «сущностную форму», отвлеченную от любых

случайных привнесений. А когда Рид говорит, что «мир наполнен значимыми формами», он восходит вовсе не к Беллу, а скорее к Юнгу, утверждая, что в сущности эти формы являются архетипическими. Здесь, наверное, стоит напомнить, что философия Рида эклектична. Она вобрала в себя самые разные влияния: помимо Канта и Белла, на него, безусловно, оказали серьезное влияние Коллингвуд, Бергсон, Уайтхед, Воррингер, Фрейд, а позже – Юнг, с которым Рид был дружен. Сам Рид не только прекрасно сознавал этот эклектизм, но и стремился к нему, считая «непримиримые школы» в философии следствием «невежества и предубеждения».

Итак, существует «двуполярная ось», на одном конце которой помещается абстракция, а на другом конце – реализм. Но здесь нужно подчеркнуть один важный момент, который не всегда осознаётся исследователями Рида. Было бы неправильно предположить, что эти две тенденции выступают в качестве догматической фиксации той или иной крайности, или что выбор того или иного «полюса» каким-то образом навязывается художнику извне. Напротив, Рид подчеркивает, что эта «ось» существует также внутри самого художника, и он (художник) может создать произведение, относящееся и к тому, и к другому «полюсу»: Рид приводит немало примеров, в том числе скульптуры Генри Мура – «Лежащую фигуру» (1938) и «Мадонну с младенцем» (1943–44) – и подчеркивает амбивалентность этого процесса. Переход от реализма к абстракции или от абстракции к реализму, говорит Рид, происходит достаточно легко и не всегда сопровождается каким-то глубоким психологическим переворотом. Что действительно является общим и постоянным, так это *воля к форме*. На одном полюсе эта воля выражается в создании новых форм, того, что можно назвать «свободной формой», а на другом полюсе воля к форме выражается в выборочном утверждении какого-то определенного аспекта органического мира. Любую эстетическую деятельность Рид называет «биологической по своей природе и функциям», а также, согласно Риду, она несет телеологический смысл. Эстетический опыт, пишет Рид, – это нечто, «связанное с самой структурой мира. Чем больше мы анализируем произведение искусства, всё равно, относится ли оно к архитектуре, живописи, поэзии или музыке, – тем более становится очевидно, что оно имеет внутреннюю структуру, и, будучи сведенными к абстрактным понятиям, законы такой структуры оказываются одними и теми же, к какому бы виду искусства оно ни относилось, поэтому такие понятия, как «ритм», «баланс» и «пропорция» могут быть равнозначно использованы во всех этих видах искусства»<sup>10</sup>. Рид утверждает, что есть такие формы, которые отражают базисные структурные элементы природы, являются «эхом» гармонии физического мира. Исследуя вопрос о красоте в природе, о соотношении природы и искусства, он не только рассматривает свойства эстетического восприятия природы, но и пытается показать, каким образом природа представлена в изобразительном искусстве и как меняются способы её представления на протяжении истории живописи. Во многом именно этой теме посвящено включенное в настоящий сборник эссе.

Эссе «Человечное искусство и бесчеловечная природа», перевод которого опубликован в этом выпуске альманаха, – это смешанное эссе, состоящее частично из статьи, изданной в «Уорлд Ревью», частично – из выступления по радио, в 1952 году Рид включил его в свой сборник «Философия современного

искусства»<sup>11</sup>. В духе британского эмпиризма Рид трактует чувственную восприимчивость (*sensibility*) как неизменную основу искусства. Чувственная восприимчивость может варьироваться, но сущностные её особенности остаются теми же самыми, поскольку обусловлены природой человека. Рид подчеркивает, что изменения в искусстве происходят в концептуальной, структурной, тематической области, но только не чувственной. Однако *использование* чувственной восприимчивости, её преломление в зависимости от исторического и социального контекста, может быть самым разнообразным, и художественный поиск в этом отношении велся по двум основным направлениям. С одной стороны, это было то, что Рид называет «сциентистским» направлением в искусстве, т.е. исследование образа. Художник при этом стремился «уйти от зыбкой поверхности вещей и добраться до той реальности, которая не изменяется, но всегда таится под яркой обманчивой картиной, рождаемой kaleidoscope чувств»<sup>12</sup>. Расцвет этого подхода приходится на XIX в., и это не случайно. В это время позитивизм, акцентировавший отказ от метафизики в пользу эмпирического исследования конкретных феноменов и их причинных связей, становится одним из доминирующих течений европейской философской мысли, и Рид неоднократно подчеркивает влияние бурно развивающейся науки и позитивистской философии на искусство. Констебл изучал метеорологию для того, чтобы точно писать облака<sup>13</sup>, утверждая, что живопись – это наука, и осуществляться должна как исследование законов природы, свою цель он описывает как «чистое схватывание природного факта». Импрессионисты, а также Сёра и Синьяк, штудировали теорию цвета. Позже живописцы стали изучать этнологию и антропологию: «В целом этот период характеризуется общим распространением знания, изменения же в искусстве происходили благодаря «поглощению» художниками того или иного аспекта этого знания. ... Примерно на рубеже столетий художника поджидала еще одна наука – психология, и её воздействие оказалось в наше время решающим»<sup>14</sup>. Но главным было даже не влияние конкретных наук, а воздействие общей интеллектуальной атмосферы тех лет: «...Гений – это способность фокусировать многообразие, умение нарисовать в единственной горящей точке света открытия и изобретения целого поколения»<sup>15</sup>. Своего рода «кульминационным пунктом» позитивистского XIX века стало творчество Сезанна, которого Рид (и в этом он далеко не одинок) считал не только ключевой фигурой, сыгравшей колоссальную роль в развитии современного искусства, но и последним «научно мыслящим» художником: «Сезанн находился под влиянием духа времени, и в целом его отношение к природе (аналитическое) и к технике живописи (экспериментальное) по существу было научным»<sup>16</sup>. В то же время Рид подчеркивает, что художник не является рабом природы или рабом науки о природе, и способность, позволяющая ему избежать этого и достичь нового видения и новой реальности – это воображение.

«Сциентистскому» направлению в искусстве противостояла позиция символизма, согласно которой «законы красоты не принадлежат к истинам природы». Если цель художника-реалиста – изображение реальности, создание адекватного образа, то цель художника-абстракциониста – создание прекрасного (символ, абстракция): «Тоген и синтетисты предложили... тезис, который мы называем символистским: произведение искусства не экспрессивно, но репрезентативно, оно соотносится с чувством (*sense*), а не с выражением чувства»<sup>17</sup>.

Впрочем, упомянув о *выражении* чувства, следует отметить, что Рид выделяет и третье направление, которое не укладывается в указанную выше схему, а именно экспрессионизм. Цель художника-экспрессиониста – не поиск абсолютной реальности и не поиск прекрасного, а выражение человеческой природы. Но Рид подчеркивает, что к какому бы направлению ни относился художник, его задачей должно быть возобновление чувственной восприимчивости по отношению к природе и к миру. Он вспоминает слова Сезанна, призывавшего «вернуться к Пуссену» и перед лицом природы вновь обрести то качество (ту самую чувственную восприимчивость), которое и сделало Пуссена великим живописцем. Поясняя слова Сезанна, Рид говорит, что изучение творчества Пуссена может подарить художнику ту удивительную способность «понимать» свои ощущения при восприятии природы, которой обладал великий мастер.

## Литература

1. *Kant И.* Критика способности суждения. Пер. М.И. Левиной // *Kant И.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1994. Т. 5.
2. *Рид Г.* Краткая история современной живописи / Пер. Т. Боднарук. М., 2009.
3. *Рид Г.* Современная эпоха в искусстве. Пер. М.О. Кедровой. // Историко-философский альманах: Выпуск 4. М., 2012.
4. *Badt K.* Constable's Clouds. London, 1950.
5. *Bell C.* Art. Boston, 1913.
6. *Hepburn R.W.* Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty // *Aesthetics and the Philosophy of Art // The Analytic Tradition. An Anthology.* 2007.
7. *Read H.* Form in Modern Poetry. London, 1932.
8. *Read H.* Human Art and Inhuman Nature // *Read H.* The Philosophy of Modern Art. London, 1952.
9. *Read H.* Philosophy of Modern Art. London, 1952.
10. *Read H.* Realism and Abstraction in Modern Art // *Read H.* The Philosophy of Modern Art. London, 1952.
11. *Read H.* The Innocent Eye. New York, 1947.
12. *Scruton R.* Beauty. Oxford, 2009.

---

<sup>1</sup> *Hepburn R.W.* Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty // *Aesthetics and the Philosophy of Art // The Analytic Tradition. An Anthology.* 2007. P. 521.

<sup>2</sup> *Bell C.* Art. Boston, 1913. P. 4–5.

<sup>3</sup> *Ibid.* P. 22.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 23–24.

<sup>5</sup> *Scruton R.* Beauty. Oxford, 2009. P. 59–60.

<sup>6</sup> *Ibid.* P. 60–61.

<sup>7</sup> *Kant И.* Критика способности суждения. Пер. М.И. Левиной. // *Kant И.* Собрание сочинений: В 8 т. М., 1994. Т. 5. С. 147.

<sup>8</sup> *Read H.* Form in Modern Poetry. London, 1932.

<sup>9</sup> *Read H.* Realism and Abstraction in Modern Art // *Read H.* The Philosophy of Modern Art. London, 1952. P. 88.

<sup>10</sup> *Read H.* The Innocent Eye. New York, 1947. P. 256.

<sup>11</sup> *Read H.* Philosophy of Modern Art. London, 1952.

<sup>12</sup> *Рид Г.* Краткая история современной живописи. Пер. Т. Боднарук. М., 2009. С. 15.

<sup>13</sup> Есть даже работа, посвященная рассмотрению этой темы: *Badt K.* Constable's Clouds. London, 1950.

<sup>14</sup> *Read H. Human Art and Inhuman Nature // Read H. The Philosophy of Modern Art. London, 1952. P. 75.*

<sup>15</sup> *Рид Г. Современная эпоха в искусстве. Пер. М.О. Кедровой. // Историко-философский альманах: Выпуск 4. М., 2012. С. 172–173.*

<sup>16</sup> *Read H. Human Art and Inhuman Nature // Read H. The Philosophy of Modern Art. P. 75.*

<sup>17</sup> *Рид Г. Краткая история современной живописи / Пер. Т. Боднарук. М., 2009. С. 52.*

Герберт Рид

## Человечное искусство и бесчеловечная природа

Перевод М.О. Кедровой

С античности до наших дней больше всего споров вокруг искусства связано с отношением человека как художника к природе, выступающей в качестве предмета искусства. Та деятельность, которую мы называем искусством, является техническим процессом, посредством которого мы изображаем или представляем – что? Самое простое – предположить, что художник изображает внешний мир, то есть вещи, которые находятся у него перед глазами. Если это единственная цель художника, тогда получается, что в разные исторические периоды он весьма по-разному видел природу. Возьмем самый обычный предмет, скажем, дерево и сравним изображение дерева в китайской живописи династии Сун, в византийских мозаиках, в готических витражах, в живописи Гейнсборо и Коро или в живописи Сезанна. Эти пять деревьев, если их расположить одно за другим, имели бы мало общего, кроме того, что корни находились бы у них внизу, а ветви – наверху. Можно предоставить все типы объяснения для этих различных образов, созданных художниками в различные исторические периоды, но в конце концов мы неизбежно придем к всеобъемлющей теории релятивизма. Художник рисует то, что он хочет видеть, – человеческий (или индивидуальный) вариант этой нечеловеческой абстракции, называемой Природой.

Что мы подразумеваем под Природой? Мы пишем это слово с прописной буквы П, и тогда оно начинает означать что-то близкое к понятию Бога – совокупность творения, живой и эволюционирующий мир с человеком на вершине. В джунглях Природа (всё еще облаченная прописной буквой) обретает кровавые зубы и клыки и становится явно непривлекательной. Когда же мы пишем это слово с маленькой буквы «п», природа сворачивается до размеров вещества, доступного быстрому обозрению, даже мгновенному обозрению, под микроскопом. Очевидно, что «природа» – очень растяжимое понятие, настолько растяжимое, что Оскар Уайльд счел возможным утверждать, что природа является произведением искусства.

В шутке Уайльда содержится, как это обычно бывает, глубокая истина, но истину трудно уловить. Между *природой*, понимаемой как универсальное неупорядоченное развитие, и *человеком* как существом, наделенным самосознанием, существует противоречие. Человек начинает сознавать то, что происходит в мире, устройство и происхождение вещей этого мира, и вместо того, чтобы пассивно подчиняться инстинктивным побуждениям, которыми он наделен наряду с животными, он стал, как мог, контролировать себя, пытаясь либо сам приспособиться к окружающим условиям, либо изменить эти условия. Он сделался бродячим животным, разыскивающим пищу в подходящих местах. Затем он предпринимает еще более смелый шаг: он прекращает блуждание и приспосабливает окружающую среду к своим потребностям. Он создает искусственную

среду, которую подразумевает большинство людей, говоря о природе, и которую подразумевал Уайльд, говоря об искусстве.

У греков и римлян, возможно, было то же самое понимание, что и у Оскара Уайльда – по крайней мере, то, что они говорили об искусстве, совпадает с тем, что мы говорим о ремесле и технике. Иными словами, искусство, как и земледелие или строительство, было методом воздействия человеческой воли на материю – органическую или неорганическую, всё равно, и именно в этом смысле искусство понималось большинством цивилизаций очень долгое время: до тех пор, пока идеальная Природа не оформилась в воображении поэтов и философов, и Искусство не было направлено на подражание этому идеалу. Фактически искусство стало признанным методом реализации этого идеала, его визуального оформления.

Следующий шаг требует большой осторожности. Около середины восемнадцатого столетия было принято, что Искусство является подражанием идеальной Природе. Позже, приблизительно между 1780 и 1830 годами, общее понимание природы совершенно изменилось (идеализм дискредитирован, наука побеждает), природа уже больше не идеальная, а очаровательная в своих неупорядоченных, частных изменениях и визуальной действительности. Однако, прежде всего, идея искусства не изменилась. Искусство всё еще остается подражанием, но теперь оно должно подражать не идеалу, а действительности: видимой, пульсирующей реальности вещей. Подражающая функция художника осталась той же самой, но новое отражение в зеркале, которое он старательно дает природе, сначала повергло публику в состояние шока. Когда «Телега для сена» Констебла была выставлена в парижском Салоне 1824 года, это вызвало сенсацию: в глазах публики тех лет это была революционная живопись. От таких художников, как Жерико, Делакруа и Курбе, исходили волнующие новации, но предел возмущения, казалось, был достигнут, когда впервые была выставлена «Олимпия» Мане в 1865 году.

За Мане последовали Дега, Моне и Писсарро, а также в целом то, что тогда рассматривалось как полный разрыв с прошлым – импрессионистское направление. Не вижу необходимости в упоминании мелких стадий этого направления, таких как пуантилизм Синьяка и Сёра, за исключением того, что они служили обозначением источника всего этого буйства в искусстве. После Констебла это было, главным образом, влияние науки на искусство – науки в широком смысле слова, включая метеорологию, которую изучал Констебл<sup>1</sup>, включая науку о цвете, которую изучали большинство импрессионистов, и позже – этнологию, распространяющую сферу познания на искусство примитивных народов. В целом этот период характеризуется общим распространением знания, изменения же в искусстве произошли благодаря «поглощению» художниками того или иного аспекта этого знания. Это применение науки не всегда было разумным: теперь принято считать, что «дробная», или «пуантилистская», техника основывалась на непонимании физиологии восприятия.

Ни один художник, относящийся к этому направлению, не был столь значителен, как Сезанн. Его с уверенностью можно назвать научно мыслящим, в том же смысле, что и Сёра; он никогда не выказывал какого-либо особого интереса к науке как таковой, и сила его характера проистекает из своего рода крестьянской наивности. Но, тем не менее, Сезанн находился под влиянием духа

времени, и в целом его отношение к природе (аналитическое) и к технике живописи (экспериментальное) по существу было научным. Слово «анализ» является ключевым для определения основных черт его метода, а между тем это научный термин.

Примерно на рубеже столетий художника поджидала еще одна наука – психология, и воздействие этой науки оказалось в наше время решающим. Опять же, художник мог не иметь непосредственных познаний в этой области, но сформировалось такое общее состояние сознания, которое решительным образом влияло на него. Художник отдавал себе полный отчет в науке о человеческой природе. Психология утвердила наличие индивидуальной изменчивости типа и даже желательность свободно выраженных характеристик какого-либо типа. Как следствие, художник почувствовал свое право на новую свободу, – свободу от условностей и традиции. Его искусство стало выражением его уникальной личности.

Мы можем измерить дистанцию, пройденную в этом эволюционном столетии, вернувшись несколько назад и сопоставив этот персонализм в искусстве с доктриной искусства восемнадцатого века. Рейнолдс, являющийся типичным представителем первой из обозначенных традиций, говорил в одной из своих «Лекций» [«Discourses»], что «вся красота и величие Искусства состоят ... в возможности возвыситься над единичными формами, местными обстоятельствами, частностями любого рода. ...Художник исправляет Природу посредством её же самой, её несовершенное состояние – посредством более совершенного. Его глаз позволяет отличить случайные недостатки, наросты и уродства вещей от форм как таковых, он составляет абстрактную идею их форм, более совершенную, чем какой-либо подлинник». Художник прочно овладевает Природой, чтобы создать идеал Красоты. Критерием творчества современного художника скорее является Истина, чем Красота, и в этом отношении современное искусство всё еще идет бок о бок с естественными науками.

Хотя в целом современное искусство является продолжением научного направления девятнадцатого века, тем не менее, трещина в этом взаимодействии возникла около сорока лет назад и с тех пор расширялась. Примерно в 1909 году Пикассо написал свою первую кубистскую картину, – и возникло новое направление. Оно вскоре раскололось, как это бывает с большинством направлений, и кубизм стал как аналитическим, так и синтетическим. Аналитический кубизм всё еще был продолжением научного подхода: «анализу» подвергалось строение природы. Но Хуан Грис, который был инициатором разрыва и основателем синтетического кубизма, утверждал, что произведение искусства должно начинаться с эстетической реальности, то есть с абстрактного образца, задуманного внутри двухмерного картинного пространства. Изобразительные элементы позже *могут быть* введены для того, чтобы наполнить абстрактный замысел чувственным содержанием. Но основой произведения искусства была не столько Природа, сколько Идея – нечто концептуальное, геометрическое, архитектурное.

Наконец вперед вышли художники, сказавшие: «Зачем пытаться ввести во всё изобразительные элементы? Почему не предоставить вашим геометрическим или архитектурным структурам самим высказаться за себя в терминах чистой формы и цвета?». И они стали писать картины и делать гравюры в соответствии с этими принципами. Так возник новый тип искусства, названный аб-

страктым, конструктивистским, неопластическим, а также разными другими определениями, но все эти разновидности абстрактного искусства сходились в отрицании представления о том, что Искусство некоторым образом зависимо от Природы. Они не защищали Природу, как Рейнолдс, не почитали её, как импрессионисты, – они вообще не должны были иметь дело с Природой. Некоторые из них пытаются представить существование в Природе, а именно законы гармонии, внутренне присущие самому физическому строению вселенной, другие же утверждают, что они независимы даже от данного параметра и выдумывают совершенно новую реальность.

Следует заметить, что теории искусства и в том, и в другом крайнем проявлении этого направления сходятся в подчеркивании свободы художника: художник – не раб Природы или науки о природе. Его мышление раскрепощено: это свобода выражения, но выражения не самого себя (это всё еще было бы своего рода рабством), а нового видения, нового типа реальности, идеала красоты. Искусство – это гармония. Я убежден, что никакое другое определение не охватило бы такой широкий спектр объектов, которые человечество во все времена и повсюду согласилось бы признать прекрасными. Возможно, что Природа содержит все эти элементы, обладающие цветом и формой, которые служат созданию произведения искусства точно так же, как клавиатура содержит все ноты, необходимые для музыки. Но Уистлер, использовавший эту аналогию, продолжает утверждать, что «художник рожден, чтобы искать, выбирать и соединять с наукой эти элементы с тем, чтобы результат мог бы оказаться прекрасным: как музыкант собирает звуки и складывает аккорды до тех пор, пока ему не удастся родить из хаоса чудесную гармонию».

Способность, позволяющая художнику достичь этого волшебного результата, известна как воображение. Я не буду пытаться определить эту способность, – это уже было сделано раньше такими критиками, как Кольбридж, но мне бы хотелось процитировать описание её в том виде, как это дано у Рёскина в «Современных художниках»:

«Таков обычный метод, с помощью которого высшая способность воображения схватывает свой материал. Она никогда не останавливается на чем-то поверхностном или на внешних образах любого рода, она отбрасывает их в сторону и врывается прямо в пылающую сердцевину; ничем другим не довольствуется её дух; какими бы личинами и одеяниями ни обладал её предмет, – это не имеет значения; она достигает цели при любых ограничениях, срубает под самый корень и пьет жизненный сок того, с чем имеет дело: в этом отношении она свободна выпускать новые ростки по своему желанию, подрезать и скручивать их по собственному произволу и получать с них плоды более прекрасные, чем те, которые выросли на старом дереве; но все эти подрезания и скручивания – неприятная и часто болезненная работа; её действие и результат связаны с истоком, её природа и достоинство зависят от того, что всегда заключено в сердце. Отнимите руку от бияния сердца, и оно уже больше ничего не предскажет. Оно смотрит не глазами, судит не по голосу, описывает не по внешнему виду; всё, что оно утверждает, оценивает или описывает, – оно утверждает из самого себя».

Это, как представляется, очень субъективное понимание способности воображения: в нем отсутствует идея возведения идеальной Природы из визуальных образов. Все эти типы чувственного опыта, так сказать, бороздят почву

разума, и в свое время из этой почвы появляются новые ростки со свежими, плодотворными, жизненными силами.

Можно сказать, всё это фантастическая теория. Обратимся к фактам, а более конкретно, к типичным фактам английского искусства. Рёскин писал о Тёрнере, эксцентричном художнике. Введем в наше обсуждение более солидных художников, таких, как Хогарт и Констебл. Если мы окинем мысленным взором развитие английского искусства в промежутке между Хогартом и Тёрнером, – возможно, появится теория воображения более основательная, чем та, которая восходит исключительно к Тёрнеру.

Под сомнением оказываются усилия, предпринимаемые в течение сотни лет: начиная, скажем, с «*Marriage à la Mode*»<sup>2</sup> (1744) Хогарта и заканчивая тёрнеровским «Дождь, пар и скорость» (1844). Включение Хогарта предохраняет от поверхностных обобщений по поводу романтичности английского характера – или от, действительно, простых обобщений по поводу природы романтизма, так как если мы станем рассматривать художника, написавшего «*Marriage à la Mode*», как реалиста, как художника «ангажированного» (в соответствии с модной доктриной) социальной действительностью, тогда как же мы назовем художника, чьи «наброски» облаков и деревьев были не только основаны на наблюдениях, научных в своей точности, но и усилены решительным изучением научной литературы данного периода? Нет ничего более тривиального и превратного, чем теория, утверждающая, что, поскольку художник направляет острие своего внимания на человеческие существа или социальные явления, он в связи с этим становится в некотором смысле более «реалистичным» (или даже более «классическим») и, следовательно, в каком-то неопределенном смысле, более «великим», чем художник, который предпочитает писать пейзажи или натюрморты. Точно так же можно сказать, что антропология реалистичнее или важнее геологии. Как раз в этом случае научный метод оказался важным и должен быть единственным предметом нашего рассмотрения, – в другом же случае важным будет (или должен быть) эстетический метод. С такой точки зрения заметны различия в этих важных моментах.

Процитированный мною отрывок из Рёскина был написан сто лет назад, и на окончание этого периода приходится творчество трех художников, которых я рассматриваю как представителей данной эпохи. Рёскин попытался провести различие в качествах воображения, присутствующего в некоторых произведениях искусства. Будет очень сильным упрощением сказать, что Констебл, Тёрнер и Бонингтон имели одно общее качество, не разделяемое Хогартом. Собственно говоря, сам Рёскин проводил резкое различие между способностями воображения Констебла и Тёрнера. «Есть истины, – писал он, – рано добытые, имеющие *обманчивое сходство* с Природой; другие же добыты с трудом и не обманывают нас, а имеют [с Природой] *глубокое внутреннее сходство*. Истины этих двух типов не могут быть достигнуты одновременно, между ними приходится выбирать. Плохой художник создает дешевое *обманчивое сходство*. Хороший художник создает драгоценное *необманчивое сходство*. Констебл различает в пейзаже, что трава влажная, луга пологие, а ветви тенистые; иными словами, я думаю, в них примерно столько же могло быть понято разумным оленем или жаворонком. Тёрнер же с одного взгляда замечает *всю совокупность видимой истины, открытой человеческому разуму*».

В этом доводе очевидна логическая ошибка, потому что если олень является «разумным», то следует предположить, что он точно так же, как и Тёрнер, одарен способностью различения «всей совокупности видимой истины». Позже в своей работе Рёскин был вынужден провести различие между двумя типами воображения и оценить тип, который был присущ Тёрнеру, как «благородный» – этическая оценка, такая же вопиющая, как любые, выдвинутые нашими современными поборниками «ангажированности» в искусстве, социалистического реализма, национализма и т.п.

Будем вполне откровенны в этом вопросе. Когда Констебл говорит: «Нет ничего безобразного; я не видел ни одной безобразной вещи в жизни: поскольку форма предмета может быть какой угодно – свет, очертания и перспектива всегда сделают его прекрасным», – он также осуществляет этическое суждение. Вовсе не свет, очертания и перспектива сами по себе превращают заурядные или даже безобразные предметы в произведения искусства: скорее, они превращаются в таковые чувствами художника и связанными с ними ценностями ... «старые прогнившие доски, отсыревшие сваи и кирпичи – люблю я эти вещи», – признаётся Констебл. «По-моему, “живопись” – это только другое название чувств».

В этом вопросе мы можем примирить Тёрнера и Констебла, а также Рёскина – с ними обоими. Действительно, приоритет чувств – это рубрика, в которую мы можем включить всё романтическое направление, причем не только художников, но и поэтов, философов и архитекторов. У Хогарта, говоря в общем, первичный акт есть акт суждения, критицизма, рационального отбора. Чувства занимают окончательной отделкой отобранных фактов. Нельзя сказать, что Хогарт совершенно противоположен Тёрнеру или Констеблу: Рейнолдс с его рациональным идеализмом, с его канонем совершенствования, его заявлением цели «исправления Природы» является истинным английским представителем классицизма. Сравним высказывание Констебла «нет ничего безобразного» с высказыванием Рейнолдса «все вещи, представленные нашему обозрению Природой, при ближайшем исследовании обнаруживают свои недостатки и дефекты». Хогарт играл с классическим Идеалом, но у него не было достаточно интеллектуальных сил, чтобы достичь его, – главной целью Хогарта была социальная критика и правдивость, в том случае, когда это становилось вопросом непосредственного изображения.

Всех романтических живописцев от реалистов и классицистов отличает их сосредоточенность на пейзаже. Констебл мог по случаю написать очень хороший портрет, Боннингтон (умерший в возрасте 27 лет<sup>3</sup>) обещал стать блестящим портретистом. Живописцы-романтики с противоположной стороны Ла-Манша, такие как Делакура, Курбе и даже Коро, отличились в портретировании. Следовательно, нет никакой несовместимости между романтизмом как таковым и искусством портретной живописи. Чем же тогда объясняется почти исключительная привязанность английских романтиков к пейзажу?

Здесь мы затрагиваем нечто фундаментальное в английском искусстве, то, что может быть понято только как соперничество между двумя философиями жизни – с одной стороны, почвенной, народной, инстинктивной и, с другой стороны, – привнесённой, подражательной, приобретенной. Почвенная традиция – это северная традиция, тесно связанная с той, которая тянется через Скандинавию, Россию и Северный Китай. Привнесенная традиция – это тради-

ция Средиземноморья. Контраст, который существует между ними, часто описывался, и мы не будем сейчас подробно обсуждать этот вопрос. Но главное отличие состоит в том отношении к природе, которое выражает каждая традиция. На севере понимание природы могло отличаться в разные времена и в разных местностях, оно могло быть отрицательным, как в кельтском искусстве, превращающим природные объекты в декоративные узоры, или же оно могло быть утвердительным, как в искусстве изучаемого нами периода, – пытающимся воспроизвести «влажную свежесть» пейзажа. Но будучи утвердительным или отрицательным, понятие это присутствует постоянно, возникая на полях рукописей, в узорах витражей, в камнях капителей, в серебряных оправках, и больше всего – в поэзии.

В странах латинской Европы, однако, природа не существовала в ином виде, кроме как нечто второстепенное, побочное по отношению к человеческой деятельности, как *décor*. Есть такие исключительные художники, как Леонардо, которых вдохновляло научное любопытство, распространявшееся и на природные явления, во всей их широте. Но Человек, в своем богоподобном одиночестве, является исключительным предметом греческой скульптуры, итальянской живописи, латинской литературы. Даже в романтическом периоде, интересующем нас в данный момент, есть Байрон, «гуманист», воспринятый континентальной культурой. Вордсворт, гораздо более значительный поэт, игнорируется.

Преобладание пейзажа в английской живописи можно объяснить, следовательно, как почвенность, как выражение врожденной потребности северной культуры, а не как романтическую категорию. Назвать Констебла романтиком – значит ввести в заблуждение: он не был ни в каком смысле интровертом, скорее, скромным ремесленником, заинтересованным в хорошем состоянии своих инструментов, в готовности своих материалов, в технике своего ремесла. Его подготовительные эскизы не более романтичны, чем метеорологические сводки. Но они акkuratны, живо переданы и подлинны. По контрасту с ними живопись типа «Мол в Кале» театральна, преувеличенна, нереальна, в широком смысле слова она неизмеримо более «романтична», чем всё, что написал Констебл.

Тёрнер – это другое дело. Его эскизы очень тщательны, даже более тщательно, чем у Констебла. Констебл был чрезвычайно восхищен ими. Такая ранняя картина, как «Морозное утро» (1813) концептуально не слишком отличается от «Хемпстедской пустоши» Констебла. Но что мы скажем об «Интерьере в Петуорт» (1830) или о картине «Дождь, пар и скорость» (1844)? Природная истина, в каком-то смысле постигнутая Констеблом, уже не актуальна<sup>4</sup>. Рёскин защищал своего героя на том основании, что им была представлена истина другого рода, и это требует новой теории искусства. Это была теория экспрессионизма – современное слово – но хотя Рёскин и не употреблял это слово, никто не сформулировал положения данной теории столь точно и красноречиво. То, что он написал в защиту Тёрнера, может быть использовано для истолкования творчества великих художников-экспрессионистов, начиная с его современников – Оскара Кокоски, например. Прочитанный мною фрагмент является наиболее сжатым изложением данной теории, которое я нашел в «Современных художниках». Рёскин называл способность, о которой идет речь, «воображением», но соглашался, что «название малосущественно». Как бы её ни называли, «эта проникающая, овладевающая способность» является «высшим проявлени-

ем интеллектуальной мощи человека». «Она не рассудочна, её действия не обусловлены ни алгеброй, ни интегральным исчислением; это такой моллюскообразный умственный язык, проникающий в бьющееся сердце, и неважно, какой предмет подлежит его рассмотрению, материальный или духовный».

В теории Рёскина возможно и дальнейшее усовершенствование, которое должно быть отмечено, так как с его помощью можно отделить Тёрнера от ряда современных экспрессионистов. Произведение искусства, говорит Рёскин, часто называют образным [imaginative], когда оно просто оставляет пространство для воображения: оно только многозначительно, как несколько бесформенных росчерков или случайные пятна на стене. Но это не настоящий критерий. «Эта пустота – пустота истинно образного произведения, – (и здесь, по-видимому, Рёскин подразумевает такие произведения, как «Интерьер в Петуорт») – происходит не из-за отсутствия идей, не из-за неспособности понимания или надменного нежелания сказать что-то больше, – и признак этого состоит в том, что разум зрителя вынужден действовать определенным образом: он ощущает себя ошеломленным и захваченным воображением художника, он не в состоянии ни защититься, ни действовать так, как он хочет, – и оценка этого произведения зависит от подлинности, значительности и неизбежности такой наводящей на размышления многозначительности».

Это различие можно проиллюстрировать той картиной, о которой Рёскин говорил, что если бы ему пришлось выбрать единственное произведение, которое обессмертило бы Тёрнера, то это была бы картина «Невольничье судно» из Бостонского музея. Описание этой картины – одно из лучших мест у Рёскина («Современные художники», т. I, ч. II, разд. V, гл. 3), это такое же произведение искусства, а не анализ, это синтетическое зрение, при котором каждая деталь различима с удивительной ясностью. После того, как зритель понял, о чем картина (галера, плывущая во время шторма и невольники, выброшенные за борт), всматриваясь в неё, он видит, как то, что сперва возникло как хаотичная пляска воды и водяной пыли, пронзенной лучами заходящего солнца, в действительности оказалось пространством, заполненным реальными вещами: это обезумевшие рыбы<sup>5</sup>, обломки крушения, исчезающие в пучине конечности, безнадежно заломленные руки, мельгешащие чайки и, невдалеке, два злобещих морских чудовища, разинувших пасти. «Её смелая концепция, идеальная, в высшем смысле этого слова, основана на чистой истине и разработана с детальным знанием жизни ... в целом картина посвящена самым возвышенным предметам и впечатлениям: величию и смертоносной силе зияющего, бездонного, беспредельного моря».

Может показаться, что я чересчур сосредоточен на Тёрнере и слишком много цитирую Рёскина, но я это делаю сознательно. Было бы более предсудитительно сосредоточиться на Констебле, но его можно спокойно оставить академическим критикам. Дело в том, что в течение многих лет и до сего времени английские и американские художественные критики уклонялись от рассмотрения проблемы творчества Тёрнера. Возможно, «уклонялись» – не совсем точное слово с тех пор, как некоторые из этих критиков, такие, как Роджер Фрай, высказывались достаточно двусмысленно. Но выразить неприятие, сомнение или пренебрежение не значит дать научный подход. И это уклонение является реальной проблемой, это конфликт, о котором я уже говорил – кон-

фликт между северной и средиземноморской традициями, между экспрессионизмом и идеализмом. Не думаю, что кто-либо из экспрессионистов (и менее всех Рёскин) стремился к отрицанию ценностей, представленных классическим идеалом. Но они подчеркивали, что это не единственный способ отражения воспринимаемого нами мира, и, несмотря на то, что они уважают зрение, которое «видит вещи равномерно и полностью», они могли бы указать, что для некоторых целей такой подход является слишком ограниченным, и что, следовательно, природа и статус истинной способности воображения всегда «зависит от того, что заключено в человеческом сердце».

Конечно, это риторика, но материальный образ, использованный Рёскиным, возвращает нас к личностному фактору. Человеческое сердце не машина, штампующая чувства по заданным образцам. Это не единственный способ, это даже не нормальный способ отражения воспринимаемого нами мира. Мы воспринимаем мир через тонкое посредничество темперамента, и мы точно отражаем это восприятие, мы создаем нечто уникальное или, во всяком случае, нечто соответствующее нашему темпераменту. В конце концов все различия художественных стилей сводятся к различиям темпераментов.

Если же мы допустим, что художник может выражать в картине свой характер, то мы обнаружим, что типов картин столько же, сколько типов личностей. Наука о типологии (или психология типов, как её чаще называют) возникла сравнительно недавно. Как известно, в соответствии с темпераментами с самого раннего возраста всех людей можно подразделить на четыре категории: сангвиник, холерик, флегматик и меланхолик. Средства выражения, имеющиеся у человека (голос, мимика, походка, жестикация), соотносятся с его конституциональным типом. В настоящее время физиологи и психологи подытожили и в то же самое время существенно разработали изучение типов, но достаточно странно, что они, по сути, не отошли от устоявшихся категорий. Юнг, например, всё еще выделяет четыре базисных типа темпераментов, хотя, обозначая динамическое направление этих базисных типов (внутрь или вовне), он увеличивает их число до восьми. Физиологическая школа, основывающаяся главным образом на эндокринологии, проводит различие между «циклоидным» и «шизоидным» темпераментами, но циклоидный темперамент подразделяется на гипоманиакальный и депрессивный, а шизоидный – на гиперэстетический и неэстетический. Следовательно, мы опять имеем дело с четырьмя категориями, которые очень тесно связаны с холерическим, меланхолическим, сангвиническим и флегматическим типами. Не вдаваясь в подробные характеристики этих различных типов, можно сказать, что многие художники естественным образом подпадают под одну из четырех категорий. Для того, чтобы решить, к какой категории относится тот или иной художник, необходима хорошая порция осторожного анализа, иначе, если мы опишем Франца Халса как характерного представителя «циклотимного» типа или Микеланджело как типичного представителя «шизотимного» типа, рядовой читатель не станет умнее. Но обычного художника можно охарактеризовать с этой точки зрения, и отсюда следует, что больше сущностного сходства заключается между одними и теми же психологическими типами в разные периоды, чем между различными психологическими типами в один и тот же период. Иными словами, психологические характеристики важнее, чем характеристики временного периода.

Художник еще не является «реалистом» из-за того, что ему выпало родиться в эпоху реализма или из-за того, что правительство говорит ему о том, что он должен быть реалистом; художник не является также «романтиком» из-за того, что он родился в романтический период или «религиозным художником» – из-за того, что он родился в религиозную эпоху и т.д. Социальные и экономические условия могут способствовать развитию одного типа художника или подавлять другой тип, тем не менее типы рождаются и распространяются: они возникают, несмотря на идеологические предрассудки конкретного периода, и могут быть уничтожены только тираническими усилиями.

Допустив существование различных типов художников, более или менее устойчивых в своем возникновении на всём протяжении истории, обратимся теперь ненадолго к сложностям, которые появляются из-за тех целей, ради которых создаются конкретные произведения искусства. Такие цели, разумеется, бесконечно изменчивы, но уже на заре древнегреческой культуры можно выделить три разных типа искусства, в соответствии с их целями или предназначениями. Это образ-посвящение богам, символизирующий чувство благоговения или умиловителения. Это поэтический миф, воплощающий идеал, божественный или человеческий. И наконец, это воспроизведение действительности, которое мы называем реалистическим искусством, греки не без оснований считали идеальное реальным и воспроизводящее искусство рассматривали просто как отражение отражения действительности.

Эти три цели искусства продолжали существовать на протяжении всей истории, но время от времени то одна, то другая преобладала. Мы можем обозначить эти три цели как символическую, поэтическую и подражательную. Соответственно, если художник имеет возможность выбора предмета, он будет рисовать с целью, более соответствующей его темпераменту: если он интроверт, то не будет хорошо рисовать подражательные (объективные) картины; если же он экстраверт, то не станет писать поэтические картины. Но в действительности всё далеко не так просто. Каждый человек, как сказал Парацельс, дитя двух родителей: Неба и Земли. Он приводит в соответствие разум и материю, тело и душу, чувства и чувствительность. Если он – художник, то он, с одной стороны, служит своему богу или своему заказчику, а с другой – своей натуре. Будь то символическое, поэтическое или подражательное искусство, оно может, тем не менее, быть материалистическим или трансцендентальным. Византийская икона символична: сам тип такой живописи понимается как жертвоприношение богу. Она полностью трансцендентальна, и эмоции, которые она выражает, не могут быть охарактеризованы иначе как религиозные. Для сравнения можно взять современную живопись Отто Дикса. На первый взгляд она агрессивно реалистична и не имеет ничего общего с иконой. Это изображение, или портрет, художника и его маленького сына. Но если присмотреться, можно увидеть различные символические детали: кисть в руке художника, целомудренное выражение его лица, его подчеркнуто простая одежда, поза ребенка как для благоговения. Тогда можно вспомнить, что Отто Дикс начинал свою карьеру живописца как экспрессионист, что он был привержен политической доктрине, известной как «социалистический реализм», – и мы тогда поймем, что картина, написанная в такой реалистической манере, в каждой своей частице настолько же символична, как русская икона. Но вместо того, чтобы символизировать

трансцендентальные ценности веры в сверхъестественное, она символизирует материалистические ценности расизма: вместо Матери – отец, вместо Младенца Христа – ребенок, представляющий нордическую расу. Я не пытаюсь соотносить ценности этих двух символических картин, – просто я хочу указать на то, что древность и современность, если мы будем смотреть больше на цели, чем на явление, не так сильно отличаются, как это нам кажется.

Если цель художника поэтическая, иными словами, если его цель при написании картины – создать настроение, состояние бескорыстного удовольствия или приятного созерцания, – тогда он может по-прежнему использовать земные или небесные, реальные или сверхреальные средства. Ничего не может быть более идеалистичного или «литературного», чем тема живописи Пуссена, хотя фигуры, которые он задействует, пейзажи, в которые он их помещает, каждая деталь растения или цветка взяты из природы. Тему картины Кирико «Беспокойные музы» можно уже рассматривать как сатиру на тему пуссеновской картины «Вдохновение поэта». Природный ландшафт полностью замещен искусственным: вместо деревьев – похожее на тюрьму здание и фабричные трубы, вместо идеальных человеческих фигур – манекен на подставке и испачканный гипсовый бюст. Всё же вне этих искусственных элементов Кирико создает поэтическую атмосферу – если не поэзию «Сида», то, определенно, поэзию «Бесплодной земли».

То, что подражательное искусство, дающее поверхностно реалистическое воспроизведение объектов, существовало во времена античности, мы знаем из обычных отсылок к древнегреческой литературе, но этот тип искусства никогда не ценился слишком высоко философами или мыслителями, и необычайно малая его часть сохранилась из прошлого, какого бы то ни было периода. Его было бы правильнее рассматривать как искусный прием, а не творчество, и изобретение фотографии исключило последнюю возможность его оправдания. Но существует натуралистический тип искусства, не являющийся в полном смысле слова «фотографическим», который в то же время пытается выразить качество и непосредственный опыт объективного мира. Этот тип искусства представлен в высшем своем проявлении такими картинами, как пейзажи Констебла и фигурные композиции Дега. Методом искусства данного типа является отбор: это понимание художником того, что восприятие само по себе избирательно, и что живость наших ощущений зависит не от включения в картину каждой детали, а от исключения всего лишнего. Задачей художника становится отбор значимых деталей и объединение их в значимую композицию. Это скорее вопрос структурирования, чем точности, больше впечатления, чем подражания. Импрессионистское направление, сосредоточенное на этой цели, является, возможно, единственным типом современного искусства, который не имеет себе точного соответствия в прошлом: кто-нибудь может найти импрессионистские детали у Тинторетто, Тьеполо или у Эль Греко, но эти детали случайны в общей композиции, имеющей совершенно иную цель.

Натуралистическое, даже импрессионистское, искусство – это всё еще земное искусство. Существует ли искусство, которое является подражанием трансцендентальным ценностям, иными словами, идеям самим по себе? Думаю, существует, и это является основой современного «абстрактного» искусства. Искусство, сосредоточенное на совершенно не репрезентативной манере

с гармоничными соотношениями линий, форм и цвета – это искусство, которое подражает (и подражает весьма точно), как правило, очень определенным и конкретным вещам. Здесь нет импрессионизма, нет поэзии, нет символизма, но есть нечто такое же точное и репрезентативное, как математическая диаграмма. Математики утверждают, что некоторые их формулы прекрасны: в чем же тогда различие между графическим воспроизведением такой прекрасной формулы и абстрактной картиной? В сущности, вообще нет никаких различий: математик – это художник-абстракционист, за исключением того, что он не обладает (или не развивает) способностью выражать свои концепции с помощью изобразительного материала.

Абстрактное искусство, которое на некоторых людей производит впечатление наиболее странного и необычайно современного из всех направлений искусства, по сути, такое же старое, как-то искусство, которое изучает формы тел и пропорции, присущие структуре вселенной. Возможно, оно более последовательно интуитивно, чем математика, хотя я не уверен, согласятся ли со мной математики, но иначе это уже математика, переведенная в изобразительный материал.

Здесь, у самого края эволюции искусства мы вынуждены повторить: «Plus ça change, plus c'est la même chose»<sup>6</sup>. Искусство меняет свои одежды, – одежды меняют свой фасон. Тело обладает половой принадлежностью и темпераментом, которые различны, но не изменчивы. Искусство, во всем разнообразии своих целей, при всей его приверженности многочисленным модусам человеческой природы, в своей сущности остается тем же самым, что и раньше, и будет точно таким же на закате цивилизации, каким оно было и на заре, и при свете полудня. Я не знаю иного критерия подлинности искусства, чем тот, что был предложен Рёскиным: чувство «постижения истоков» и «того, что заключено в человеческом сердце». Искусство человечно, и нет ничего, что могло бы заменить тот жизненный порыв, который оно отражает и воплощает в себе.

---

<sup>1</sup> См. книгу Курта Бадта «Облака Констебла» (Лондон, 1950).

<sup>2</sup> «Модный брак» (фр.) – *Прим. пер.*

<sup>3</sup> Рид ошибается: Ричард Паркс Бонингтон умер в возрасте 25 лет. – *Прим. пер.*

<sup>4</sup> Сам Констебл отмечал (17 мая 1803), что «Тёрнер становится всё более и более экстравагантным и утрачивает внимание к природе».

<sup>5</sup> Теккерей описывает их менее почтительно, как «такую породу рыб, которых никогда не видели со времен Пирры; дельфинов с широко разинутыми ртами, краснее копченых селедков, страшных расплюснутых полипов, подобных огромному скользкому яйцу-папшот, в котором барахтаются и исчезают несчастные негры» – здесь предвосхищается восприятие выставки экспрессионистов типичным современным обывателем.

<sup>6</sup> Чем больше изменений, тем больше одного и того же (фр.) – *Прим. пер.*

## «Genius loci» Вернон Ли. Диалог культур Англии и Италии в XIX – начале XX века

«Бог, создавший холмы Флоренции, был художник. О, он был ювелир, резчик, скульптор, литейщик и живописец; он был флорентинец. Он только это и создал, darling! совершенное и гармоничное произведение искусства. Здесь я себя чувствую, как и вы будете чувствовать себя, darling, наполовину живой, наполовину мертвой; это очень благородное, очень печальное и сладостное состояние. Смотрите, смотрите еще: вы поймете меланхолию этих холмов, окружающих Флоренцию, и вы увидите, как над землею мертвых встает чарующая грусть»<sup>1</sup>, – восклицает Вивиан Белл – прототип Вернон Ли в романе Анатоля Франса «Красная лилия» (1894).

Итальянский Ренессанс и викторианская Англия – две эпохи, далеко стоящие друг от друга во временном, географическом и общежизненном аспекте. За Италией времен Возрождения закрепилась слава колыбели культуры и искусств, духовной вершины человечества, в то время как «старая добрая Англия» прочно отождествляется с характерным для неё консерватизмом, с незыблемостью традиций и даже с духовной узостью. Однако, при всей старомодности викторианства, как замечает А.Д. Чегодаев, «бурь и ураганов было более чем достаточно в ту тревожную и трагическую эпоху»<sup>2</sup>.

За викторианские годы страна овладела фактически четвертью земного шара, вела крайне агрессивную колониальную политику в Азии и Африке, стала родиной промышленной революции, а Лондон – центром индустриальной империи. Каждый уголок огромного города демонстрировал нацеленность на прогресс: так называемый «Хрустальный дворец» (1850–1851) – павильон для лондонской Всемирной выставки 1851 года, выстроенный архитектором Дж. Пэкстоном из железа и стекла, символизировал наступление новой эпохи; лондонский порт и биржа стали центрами мировой торговли и экономики; сеть железных дорог опутала всю страну; в 1863 году был построен первый пункт лондонской «подземки» – станция метро «Бейкер-стрит» (архитектор Дж. Фоулер). Научные достижения английских физиков М. Фарадея (1791–1867) и Дж. К. Максвелла (1831–1879) незамедлительно внедрялись в жизнь, демонстрируя новую энергию союза науки и техники; эволюционная теория Ч. Дарвина (1809–1882) пошатнула креационистские представления; драматические социальные противоречия вылились в ряд народных бунтов (восстание луддитов<sup>3</sup>, или так называемые «бунты против машин»<sup>4</sup>, движение «суинг»<sup>5</sup> и кровопролитные чартистские путчи<sup>6</sup>).

Реакцией английской культуры на очевидное противоречие имперских притязаний, промышленных достижений, с одной стороны, и глубоких социальных потрясений и разочарований, с другой, был уход в прошлое. Подобно тому, как Италия в эпоху Ренессанса открыла своё великое прошлое – античность – и на

основе этого возвела фундамент принципиально новой культуры, так и Англия в век историзма искала решение современных проблем в истории. «История вся опрокинулась в настоящее, вся стала предметом мысли и творчества»<sup>7</sup>, – пишет о XIX веке отечественный культуролог А.В. Михайлов. Историзм в этот период стал особым типом мировоззрения, определявшим индивидуальность культурного облика Запада. Наряду с национальным Средневековьем, Англия обратилась к итальянскому Ренессансу как к родине великого искусства, как к утраченному периоду расцвета изобразительно-пластической культуры, который она – страна Чосера и Шекспира – тем не менее, из-за разрыва Генриха VIII с Римом в середине XVI века, во многом не реализовала в своей истории. В XIX веке произошла встреча двух эпох, их сближение в культурном пространстве, когда образы далёкого «чужого» итальянского прошлого стали основой для сложения нового искусства, занявшего место в средоточии культурной жизни Англии.

Обращение англичан к итальянской культуре имеет долгую и устойчивую традицию. Достаточно вспомнить итальянские образы у Шекспира, Италия вдохновляла английских классицистов XVIII века – в особенности Джозефа Аддисона и Александра Попа; Италия как страна свободы, стала главной темой романтиков – лорда Байрона и Перси Биши Шелли. В архитектуре «миф Италии» заявил о себе в триумфальном шествии палладианства в Англии, прошедшим сквозь века, начиная от Иниго Джонса, затем – Уильяма Кента, Джеймса Гиббса, Уильяма Чемберса, братьев Адам, Джона Соуна, заканчивая Джоном Вудом Старшим и Младшим. В английскую музыку из Италии проникли жанры мадригала, оратории, а потом и оперы<sup>8</sup>, а вместе с ними приобрели успех и признание английской публики мастера этих жанров: Лука Маренцио (1550–1599), Карло Джезуальдо (1560–1614), Джакомо Кариссими (1605–1674), Алессандро Страделла (1639–1682), Алессандро Скарлатти (1660–1725), Николо Порпора (1686–1768) и др., которых в Англии ценили значительно выше, чем родных музыкантов.

Однако расцвет поэтичный, жизнеутверждающий «миф Италии» переживает именно в викторианскую и эдвардианскую эпохи, заявляя о себе во всех сферах английской жизни, мысли, художественного творчества, он становится темой застольных разговоров и научных дискурсов. Так, свое право первенства открытия «печальной красоты» Боттичелли отстаивают Джон Рёскин (1819–1900) и Уолтер Пейтер (1839–1934). Дж.Р. Ситвелл (1860–1943) в теоретическом трактате «Об устройстве садов...» (1909) рассуждает о воскрешении итальянских ренессансных садов именно в Англии, где современный «практический человек» испытывает острую потребность в уединении, размышлении, передышке. Сэр Ситвелл реализует проект итальянского сада в собственном имении Ренишо, в то время как его современник Г. Пето, жонглирующий приемами и эффектами садов виллы Фарнезина, Д'Эсте, Ланте<sup>9</sup>, становится главным практиком садов «итальянского типа»<sup>10</sup> в родной Англии и на французской Ривьере (сады Истон Лодж, Илнэкаллин (Гарниш), Айфорд Мэннор). В английской архитектуре XIX века конкуренцию неоготике и другим неостиям составляет «неоренессанс», востребованный прежде всего в светской загородной архитектуре (вилла Кронкхил в Шорпшире, 1802, арх. Джон Нэш; Осборн Хаус, 1845–1851, архитектор Томас Кубитт; особняк Клайвден, 1850-е, в Бакин-гемшире, архитектор Чарльз Берри), в строительстве джентельменских клубов

(Клуб путешественников, 1829, Ч. Берри). В Англии «стиль итальянате»<sup>11</sup> занимает свою «нишу» и становится особенно актуален для укрепляющегося класса богатых промышленников, приобщая их к духовному аристократизму итальянской культуры. На рубеже веков феномен итальянской комедии дель арте интригует многих европейских театральных режиссеров (Ж. Копо, Л. Пиранделло, В.Э. Мейерхольда), в том числе выдающегося английского режиссера-реформатора Э.Г. Крэг. В своем журнале «Маска» Крэг публикует обширный материал о феномене итальянской «профессиональной комедии» – переводы сценариев, словарные заметки, гравюры костюмов, афиши, статьи – и во многом именно на основе её первоэлементов (маски, отсутствие письменной драматургии и импровизация, действие и движение, режиссёр<sup>12</sup>) Крэг создает свой символистский режиссерский театр будущего.

В XIX веке Италия становится главным пунктом «гранд-тура» – традиционного большого путешествия, совершаемого молодыми англичанами с «образовательной целью»<sup>13</sup>. Огромный поток английских туристов, не только «привилегированного»<sup>14</sup>, но и среднего класса, совершает «культурные паломничества» на родину искусства, вооружившись популярными путеводителями К. Бедекера и Дж. Мюррея. Однако, находятся и такие путешественники, которые осмеливаются живописать свой неповторимый образ Италии (Ч. Диккенс «Картины Италии», 1846), творить собственные путеводители (Дж. Рёскин «Прогулки по Флоренции», 1877).

В живописи итальянские традиции и образцы вступают в сложные хитросплетения с самыми передовыми художественными направлениями. На протяжении XIX века «миф Италии» заметно усложняется, обретая новые грани, сферы влияния и вступая в интереснейшие «союзы» с передовыми направлениями и стилями. Так, после учреждения в 1768 году Королевской академии её первый президент – сэр Джошуа Рейнольдс – уверенно берет курс на «Высокое Возрождение», на «олимп» которого возносит Рафаэля. «Миф Высокого Возрождения» среди академиков и их студентов становится синонимом «grand style»; ориентиром для художников, претендующих на победу в государственных заказах и конкурсах<sup>15</sup>; официальной «парадигмой» в сфере художественного образования.

В середине XIX века Арундельское общество (1848–1897) всячески способствует формированию новых вкусов англичан – открытию чистоты и религиозности *примитивов* – искусства итальянского Кватроченто. Его участники выпускают научные труды («Жизнь Мазаччо» Т. Патч), делают описание памятников («Описание капеллы дель Арена» леди Каллот), выполняют гравюры («Гравюры с живописи и скульптуры наиболее выдающихся мастеров Ранней Флорентийской школы» У. Оттли), с помощью новой техники хромолитографии воспроизводят картины итальянских мастеров, устраивают выставки «примитивов» (выставка рисунков по фрескам Джотто в Хрустальном дворце в 1855 году). «Миф Раннего Возрождения» внушает лучшие страницы Джону Рёскину, обращение к итальянским художникам XV века на сюжетном, образно-стилевом и отчасти на техническом уровне становится основой творческой программы братства прерафаэлитов.

В 60-е годы XIX века Англия открывает для себя музыкальность и лиричность венецианских мастеров. Конечно, связи Венеции и Англии насчитывают

не одно столетие, достаточно вспомнить «Отелло» (1565) и «Венецианского купца» (ок. 1596) Шекспира, палладианство Иниго Джонса, лондонский триумф Каналетто (1697–1768), которому покровительствовал посол Англии в Венеции Джозеф Смит (1682–1770), «Паломничество Чайльд-Гарольда» (1818) Джорджа Гордона Байрона. Но именно в XIX веке сравнение двух морских держав: одной – в период расцвета, другой – во времена упадка былого могущества, было общим местом среди мыслителей и художников. Об этом рассказывает Дж. Рёскин в «Камнях Венеции», эту тему развивает У. Тёрнер<sup>16</sup>; на акварели «Каприччо» (1795, галерея Тейт, Лондон,) У. Марлоу (1740–1813) над венецианским каналом торжественно возвышается купол собора Св. Павла. «На земле и на воде этот город полон лабиринтов, полон дворигов Св. Мартина, Мейден-Лейнс, Крейнбурн-Аллеис, прерываемых на каждом шагу каналами и высокими мостами»<sup>17</sup>, – пишет шотландский художник Д. Уилки (1785–1841) о Венеции. В 1877 году учитель Вернон Ли У. Пейтер публикует эссе «Школа Джорджоне», где постулирует, что «всякое искусство непрестанно стремится перейти в состояние чистой музыки»<sup>18</sup>. В том же году «викторианский джорджонеск» Э.К. Бёрн-Джонс пишет свою самую венецианскую картину «Музыка» (1877, Оксфорд, музей Эшмола), в которой буквально иллюстрирует тезисы Пейтера, предлагающего современному художнику уйти от литературности в сторону музыкальности, избавиться от подчинения сюжету и материалу, своим искусством воздействуя прежде всего на чувственность, а не на рассудок, и, в конечном итоге, творить красоту ради красоты, а искусство – ради искусства. «Венецианские периоды» Э.К. Бёрн-Джонса и его учителя Д.Г. Россетти, новаторское прочтение джорджоневских образов У. Пейтером стимулируют рождение «эстетизма» в Англии, исповедующего «культ красоты»<sup>19</sup>.

Современная Италия времен Рисорджименто – нищая, оккупированная австрийскими войсками, распродающая за бесценок национальные шедевры, теряющая культурную память и даже в области искусств являющая собой периферию, провинциализм культурной жизни Европы – оказалась, кажется, вычеркнута из английского «мифа Италии». Такая избирательность была оправдана, потому что в отношении культурных мифов, как справедливо замечает С.П. Батракова, вопрос о правдивости снимается, ведь «миф – это «правда», потому что он – осмысление реально данной и сейчас длящейся действительности...»<sup>20</sup>. Викторианцы сотворили собственный «миф Италии» – колыбели культуры и гуманизма, родины борцов за свободу, искусства благородной, соразмерной архитектуры, богатейшей живописной традиции, покоряющей музыкальной и сценической стихии, сладкоголосого музыкального оазиса, источника нравственной живописи и элегантной фотографии и упорно игнорировали то, что шло вразрез с этими представлениями. Для Англии XIX века «миф Италии» был «живой реальностью»<sup>21</sup> и одновременно попыткой обмануть безжалостные законы исторического времени, способом бегства от действительности, сферой свободы, попыткой преодолеть бездуховность «форсайтской» действительности.

Одним из главных источников итальянского «мифотворчества» на рубеже XIX–XX веков стали тексты Вернон Ли (1856–1935). Во вступительной статье к сборнику эссе В. Ли «Италия. Избранные страницы» П.П. Муратов пишет: «Виллетта Паджет, выпустившая столько книг под псевдонимом Вернон Ли, при-

надлежит к тому благороднейшему разряду английских литературных людей, которые установили такую старинную, такую крепкую и нежную связь между Англией и Италией»<sup>22</sup>. Италия стала главной темой её научных эссе («Прекрасное и безобразное», 1897), путевых заметок («Лимбо и другие эссе», 1897), художественной литературы («Ариадна в Мантуе» (1903)<sup>23</sup> или «Равенна и её привидения» (1907))<sup>24</sup>. «Лишенные всякой системы страницы Вернон Ли может доставлять одно из лучших объяснений Италии», – продолжает Муратов. Среди своих современников Ли заслужила репутацию эксперта в области итальянской культуры. К её мнению прислушивались У. Пейтер, Б. Шоу, Г. Уэллс, Б. Беренсон, Дж. Саймондс, с которыми она вела активную переписку. Её друг А. Франс сделал Ли прототипом героини своего самого итальянского романа «Красная лилия», где представил её емкую художественную характеристику: «некрасивая, но прелестная, чуть смешная и совершенно оборотительная, она вела во Фьезоле жизнь эстета и философа, меж тем как Англия прославляла в её лице свою самую любимую поэтессу. Она так же, как Вернон Ли и Мэри Робинсон, влюбилась в тосканское искусство и в тосканскую жизнь и, даже не окончив “Тристана”, первая часть которого внушила Берн-Джонсу замысел мечтательных акварелей, писала теперь французские и провансальские стихи на итальянские мотивы»<sup>25</sup>.

Современные исследователи трудов Вернон Ли также не отказывают ей в интеллекте, глубоких познаниях в области итальянской культуры, литературном таланте, однако приоритетным выдвигают иное направление. В последнее время среди английских и американских ученых наблюдается подъем интереса к Ли-*феминистке* (К. Зорн «Вернон Ли: Эстетическая история и викторианская женщина-мыслитель»<sup>26</sup>; сборник статей «Вернон Ли: декаданс, этика, эстетика»<sup>27</sup>, В. Колби «Вернон Ли: литературная биография»<sup>28</sup>). Женщина-интеллектуал; писатель, избравший мужской псевдоним и зарабатывающий литературой себе на жизнь; незаурядный мыслитель, не побоявшийся вступать в интеллектуальные противостояния с передовыми умами того времени (Б. Беренсон, Дж.А. Саймондс, Дж. Рёскин); неутомимый путешественник; дама, впервые приготовившая себе обед в возрасте тридцати шести лет; пережившая несчастную любовь к Мэри Робинсон и обретшая счастье со скульптором Клементиной Антрустер-Томпсон – не может не интриговать специалистов по гендерной философии. Действительно, Вернон Ли была вхожа в самые передовые интеллектуальные салоны Лондона и Флоренции, но далека как от образа светской дамы – роковой красавицы рубежа веков, которую воспевали прерафаэлиты, так и от роли викторианской «mistress» – хранительницы домашнего очага. Современники отмечали её острый ум, эрудицию, независимость суждений, итальянскую прямоту и недипломатичность, неженскую твердость. Во многом развитию этих качеств Вернон Ли обязана своей семье, члены которой поддерживали тягу Вернон Ли к образованию, путешествиям, творчеству.

Вернон Ли родилась во французском городе Булонь-сюр-Мер в 1835 году в семье военного Генри Фергюсона Паджета и его жены Матильды. Из-за профессии отца семья Паджетов вела кочевой образ жизни, постоянно перемещаясь с места на место: из Франции – в Швейцарию, оттуда – в Германию, где Ли обрела свою любимую няню-немку, познакомившую её с родным фольклором, из Германии – в Англию и надолго в Италию. В результате таких перемещений

Вернон Ли свободно владела английским, французским, немецким и итальянским языками, в ней сильна была толерантность и любознательность к другим культурам. В своих письмах Ли не раз упоминала, что в детстве у неё не сложилось понятия о доме, и в зрелом возрасте она считала себя вправе выбрать его самостоятельно – её родиной стала Флоренция. Мать Вернон Ли – Матильда Паджет (урожденная Адамс) – обладала весьма прогрессивными взглядами и, отослав сына в Оксфорд, все усилия направила на образование дочери. Евгений Ли-Гамилтон – сводный брат Вернон Ли – в юности был самым близким ей человеком, он опекал сестру, поддерживал её литературные начинания до тех пор, пока к ней не пришел успех, в то время как его академические труды не интересовали издателей и публику. Очевидно, что с самого детства Вернон Ли воспитывали не как домохозяйку, жену или викторианскую светскую леди, а как человека мыслящего, с претензией на карьеру, то есть во времена «старой доброй Англии» – как мужчину.

Тем не менее, сама Вернон Ли мало интересовалась правами женщин, скептически относилась к слишком воинственному, по её мнению, движению суфражисток. Поле её борьбы, на наш взгляд, было гораздо шире: она выступала против духовной ограниченности викторианства, снобизма и «форсайтизма», пошлости и неискренности, и главным её оружием в этой борьбе был «миф Италии». В своих трудах писательница избегала «риторического слова»<sup>29</sup>, готовых решений, не руководствовалась чужими авторитетными мнениями, а показывала читателю подлинную Италию, которую видела и знала сама, облекая свои наблюдения в художественные образы удивительные по красоте и точности слова.

В этой связи нам представляется интересным пойти в обход современного гендерного мейнстрима и продолжить исследовательскую линию П.П. Муратова, рассматривающего тексты Вернон Ли сквозь призму англо-итальянского диалога культур. Задача данной статьи состоит в том, чтобы на примере эссе разных лет проанализировать концепцию «гения места» В. Ли, хорошо известную её современникам, и показать, каким ей представлялся *genius loci* избранных, ключевых для неё регионов Италии.

«Гении места» Вернон Ли ведут свою родословную от римских *genius loci* – духов-покровителей мест, которых обычно представляли в виде сверхъестественных существ: паков, эльфов, или животных, чаще всего змеи, как в «Энеиде» Вергилия:

*Замер Эней. А змея, извиваясь лентой длинной,  
Между жертвенных чаш и кубков хрупких скользила,  
Всех отвела яств и в гробнице снова исчезла,  
Не причинивши вреда и алтарь опустевший покинув.  
Вновь начинает обряд в честь отца Эней и не знает,  
Гений ли места ему иль Анхиза прислужник явился»<sup>30</sup>.*

В XVIII веке концепцию *genius loci* своеобразно интерпретировал И.Г. Гердер. В его труде «Идеи к истории философии человечества» (1784–1791) ключевым понятием становится «климат», включающий географическое положение, условия и образ жизни человека, «хаос причин, которые действуют разнородно»<sup>31</sup>. И подобно тому как на разной почве произрастают разные виды растений, климат формирует «образ жизни, гений всякого народа»<sup>32</sup>, задает предрасположенности.

«Народы верны почве, неотделимы от неё. Все устройство из тела, весь образ жизни, все радости и занятия, к которым приучены они с детства, весь кругозор их представлений – все определено климатически»<sup>33</sup>, – утверждает И.Г. Гердер. Родоначальник культурологии, Гердер стремится познать «дух народа» и «дух времени» не только Древней Греции и современной ему Европы, но и малых народов, «невидимых» для эпохи Просвещения. В его понимании, один народ не может быть «культурнее» другого, одна культура – более значима в масштабах истории, чем другая, одна историческая эпоха – лишь ступенью и средством для последующих. По Гердеру, каждый народ вносит определённый вклад во всемирную историю человечества, вклад, сообразный с его возможностями, со *временем* и *местом*, а также климатом, отведенными ему Природой. Вернон Ли, знакомая с трудами Гердера, в своих эссе была близка к его рассуждениям о климате, но не стремилась к фундаментальным выводам о всемирной истории. Её тексты – это блестящие путевые заметки, полевые исследования на местах, попытка запечатлеть индивидуальность, уникальность регионов Италии.

В 1907 году она выпускает книгу «Genius loci. Заметки о местах», которая с большим энтузиазмом была встречена английской публикой, жадной до всего итальянского. Во вступлении к ней Вернон Ли постулирует, что некоторые места имеют на человека магнетическое воздействие, они могут коснуться его, вступить с ним в дружеские отношения. И дружба с этими краями обычно гораздо прочнее дружбы между людьми. Потому что в отличие от людей, которые делятся опытом или оказывают друг другу практическую помощь, места способны передавать человеку нечто *сокровенное*. «Гений места» очаровывает, вдохновляет и дарует безмятежность, он, как мелодия, звучит в голове. «Гений места – это, безусловно, божество, которое бывает великим или маленьким, но в любом случае оно заслуживает молчаливого поклонения»<sup>34</sup>. «Гений места» Ли, в отличие от римских божков, чужд персонификации, это скорее некая духовная субстанция. Genius loci есть сама местность, город и особенно его сочетание с рекой, окружающий ландшафт, часто он приобретает визуальное тело в конкретных деталях: это может быть «наклон улиц, звуки колоколов и мельниц»<sup>35</sup>, памятник, черта пейзажа.

У каждого человека, по убеждению Ли, есть одно-два места, где он может жить всегда, «не теряя восхищения, удивления и благодарности»<sup>36</sup>. Первообразом таких мест она называет **Рим**: «его легендарная власть над нашими сердцами не может быть измерена даже теми наиболее преданными его поклонниками, которые стремятся к нему, чтобы насладиться как праздником его Genius loci»<sup>37</sup>. Вернон Ли не включает заметки о Риме в сборник «Genius loci...», объясняя это тем, что не может увидеть его целостно, с одной точки зрения, окрашенным одним настроением. Поэтому «вечному городу» она посвящает отдельную книгу «Дух Рима» (1909), куда помещает заметки, собранные за восемнадцать лет. Рим был первым итальянским городом, с которым посчастливилось познакомиться Ли, именно там прошли годы её юности. Величественный город с его героической эстетикой изначально не произвёл впечатления на писательницу. Её разочаровали грязь, запустение, погода и даже ленивое протяжное произношение римлян. Впоследствии она так и не смогла его полюбить. «Я сильно чувствую величие Рима; не героическое или трагическое, но величие великолепной риторики»<sup>38</sup>, – утверждает Ли.

Рим Вернон Ли огромный, колоссальный, громогласный, «выходящий за пределы истинного размера вещей»<sup>39</sup>, она сдаётся в попытках написать портрет этой громадины с множеством лиц, для этого нужен, иронизирует Ли, талант Джованни Баттиста Пиранези: «Его здания всегда слишком безмерно-огромны, его растительность слишком необычайно роскошна; они никогда не перестанут передавать Рим. И также – его пруды черной краски и бесконечные озёра туши»<sup>40</sup>. Вульгарность современных вещей в Риме тоже вдруг кажется невероятной. Объявления на углах древних улиц напоминают о чередности времен, о соседстве несовместимого. Вернон Ли называет Рим «театром веков: гигантской вечно длящейся пьесой, великолепной и внушительной для глаз и воображения, где Время важно шествует и важно течёт»<sup>41</sup>. Одна культура здесь сменяет другую, и дух Рима с легкостью «порабощает новых пришельцев»<sup>42</sup>. «Рим, кроме, может быть, только Венеции, – органический город, почти живое существо; его *genius loci* – не аллегория, но его собственное, подлинное я»<sup>43</sup>, – подводит итог своим размышлениям Вернон Ли.

Гораздо ближе ей «лукавая Сиена»<sup>44</sup> с её «красными, зубчатými, многобашенными стенами»<sup>45</sup>. Вернон Ли восхищается упорством сиенцев в «чисто средневековом сознании на протяжении всего Возрождения»<sup>46</sup>. В отличие от соседней-флорентийцев они не корпели над анатомией и перспективой, «не пошевелили и пальцем чтобы ускорить явление Микеланджело, Леонардо, Тинторетто и нынешних академиков»<sup>47</sup>. «Изыян», который критики часто вменяют сиенской школе живописи в вину – её неспособность сдвинуться с точки Средневековья и, как следствие, отсутствие приемников – Вернон Ли считает преимуществом, настаивая на законченности и совершенстве сиенского искусства. «В искусстве, как и в жизни, есть место для многого, и кроме прогресса, который иногда покупается ценой резкости и угловатости, ценой узости и настойчивого долбления в одну точку, в нем есть отдых – очарование возвратной волны»<sup>48</sup>, – бросает она упрек в сторону индустриальной Англии. Золото фонов, изысканная прелесть цвета, расшитые мантии и зорчатые нимбы, нежные мадонны, «игрушечные колодцы и деревянные звери»<sup>49</sup>, «убиенные младенцы, прогуливающиеся среди лилий двадцати футов высоты» – образы сиенцев по простоте и сердечности «доходят до уровня колыбельной песни»<sup>50</sup>, – полагает Ли. Секрет «средневековой юности и грации»<sup>51</sup> сиенцев Вернон Ли видит в уединении, нетронутости и неиспорченности искусства в красных стенах города.

Никакое другое место на земле, а только Сиена – средоточие рыцарского и романтического – могла породить Симоне Мартини (ок. 1284–1344). Его искусство – «искусство равнодушных к анатомии, перспективе и объёму и совершенно безразлично относившееся к драматической экспрессии»<sup>52</sup> – Ли называет «цветком рыцарского мистического Средневековья»<sup>53</sup>. Она сравнивает его с ранней весной, которая родилась из зимы и никогда не превратится в лето Возрождения. По Вернон Ли, искусство Симоне Мартини принадлежит к разряду «окончательных и совершенных»<sup>54</sup>.

Концепция «гения места» сформировалась в понимании Вернон Ли не в одночасье, она есть результат её долгих размышлений. Задолго до выхода «*Genius loci*. Записки заметки о местах» Ли публикует эссе «Умбрия. Изучение творческой личности» в составе сборника «*Belcaro*. Эссе о различных эстетических вопросах» (1883). Свои рассуждения о «гении места» **Умбрии**, как и лю-

бого региона, Вернон Ли начинает с описания ландшафта. «Этому волнистому краю бледных и скромных красок»<sup>55</sup> свойственны простые очертания, полагает она, подчеркивая суровость, сдержанность пейзажа, лаконизм во всем. Умбрия Вернон Ли ни бедная и не роскошная, ни засушливая и ни плодородная, она *чурается чрезмерности* и скудности. Умбрия лишена коммерческой жилки Ломбардии, ей чужды интеллектуальные устремления Тосканы. «Сельская, верующая»<sup>56</sup>, хранящая атмосферу благочестия времен святого Франциска Ассизского, аскетизму которого не свойственны лихорадочные видения и нездоровые славы, – таким видит этот регион Вернон Ли. «Торжественная»<sup>57</sup>, безмятежная, изолированная область долины Тибра могла сотворить только особую школу живописи, сконцентрированную, по убеждению Вернон Ли, вокруг одного мастера – Пьетро Перуджино (1446–1523): «Весь город, нет, весь регион в его огромной мастерской, где он развивал свои темы, где его работы копировали, а трюкам подражали»<sup>58</sup>. Даже такие более сильные художники, как Рафаэль или Пинтуриккьо, по её мнению, терялись в присутствии Перуджино и вынуждены были уехать. «Край физической и морально истощился в этом единственном художественном манифесте»<sup>59</sup>, – постулирует Ли.

Подобно тому как пейзаж Умбрии не дает глазу разнообразия, также и творчество Перуджино сведено к «одной теме, одной идее, одному чувству»<sup>60</sup>, к одному настроению. Всем своим творчеством он говорит об *уединении*: «Он пишет об одинокой душе, совсем одной, на которую никто не оказывает воздействие, несвязанной ни с какой работой, чувством, страданием или другой душой или даже физической вещью»<sup>61</sup>. Композиционно персонажи Перуджино могут быть объединены в четверки, пятерки, толпу, но их отношения друг с другом носят всегда чисто архитектурный характер. Мастер лишает их движения, действия, реакции, и даже если они смотрят в сторону друг друга, то никогда не смогут никого увидеть. Они изолированы в пространстве и во времени, они бесплотны, их связывают только отношения симметрии и баланса.

Поскольку в представлении Вернон Ли искусство всегда есть порождение некоей культурно-исторической ситуации, она не забывает, что святые Перуджино родом из «смутных гнилых времён»<sup>62</sup> междоусобных распрей семейных кланов, кровавой резни Чезаре Борджа. В эти темные, варварские времена зло восторжествовало, и активное добро больше не могло существовать, «чистая душа стала неактивной, пассивной, бессильной над злом вокруг»<sup>63</sup>. «Сокрушительный гнев праведности в пророках Микеланджело, кротость, искренность и милосердие флорентийских мадонн Рафаэля, безмятежность и торжественность моральной мудрости Беллини, нежность и сердечность одомашненной любви Тициана»<sup>64</sup> не мог внушить «гений места» Умбрии, – рассуждает Вернон Ли. Святые Перуджино, истощенные, хрупкие, слабые с оттенком женственности, есть жертвы, пассивные наблюдатели, их красота, по Ли, – *красота созерцательная*.

Вернон Ли называет Перуджино выразителем «гения места» Умбрии, однако не преувеличивает его личностных качеств, не приписывает ему ложные добродетели. Следуя Вазари, она характеризует его – художника архангелов и серафимов – как человека расчётливого, циничного, нерелигиозного. Вернон Ли воображает, как в нищете юности Перуджино усердно трудился, разрабатывая определенное количество типов и выражений, способы группировки фигур,

манеру цвета. И в результате он нашел тип, востребованный в благочестивой Умбрии, и приступил к его тиражированию. Почти бесплотные фигуры, с деликатно смоделированными пальцами и запястьями, мягкие, слегка окрашенные в коричневатый, волосы, округлые женственные лица с «голубиными» глазами, ямочкой на подбородке и распахнутыми для поцелуя губами – Перуджино выхолащивал раз от раза пользующуюся спросом формулу, холодно отвернувшись от всего остального: от интересовавших его современников проблем анатомии и перспективы, света и тени. Ведомый жаждой наживы, мастер нашел то, что нужно публике, и в своей студии в лучшем районе города выработал механизм копирования, повторения, стилизации, чтобы ученики и подмастерья разносили его манеру по всей Италии. «Он преумножал, тиражировал свои собственные работы, до тех пор, пока его школа не стала стерильной и истощенной»<sup>65</sup>, – постулирует Вернон Ли.

В результате долгих рассуждений о соотношении характера произведения искусства и характера человека, который создаёт его, она приходит к выводу, что «художник святых – сам не святой»<sup>66</sup>. Для Вернон Ли искусство – отдельная реальность, в которой произведения живут своей жизнью, не подчиняясь вселенским законам. И если в мире природы плоды зависят от дерева, на котором растут, то произведение искусства, как логично следует из её текстов, есть порождение малопредсказуемой и неочевидной комбинации причин: духа времени, «гения места» и, конечно, таланта самого художника. Причем, по убеждению Ли, личность художника представляет собой сложный механизм, и только одна её часть – артистическая – отвечает за формообразующую деятельность. Иногда случается, что эта творческая доля подчиняет себе всего человека, как в случае с Леонардо да Винчи, который переключался с одной созидательной деятельности на другую: переходил от живописи к музицированию, к математическим задачам и конструированию крепостей. Обычно же, как в случае Андреа дель Сарто, который, закончив работу, шёл к жене или в таверну, художник есть лишь часть личности. Возвращаясь к Перуджино, Вернон Ли заключает, что этот человек был атеистом и циником, но он жил в Умбрии, «моральный воздух которой ещё благоухал “цветами святого Франциска”»<sup>67</sup>, и ему удалось вступить в диалог с её «гением места».

Genius loci самой Вернон Ли, по её признанию, притаился где-то на тосканских холмах. **Тоскане** она посвящает эссе «Искусство и страна» (1909), в котором предпринимает попытку понять «доброе качество тосканского искусства»<sup>68</sup>, как мы воспринимаем его, как оно относится к нам. Стараясь максимально нивелировать чисто личные переживания, Вернон Ли делает своим предметом исследования надсубъективное – некую культурную и природную силу, господствующую над местом и эпохой. Для этого она намеренно исключает такие эксцентричные проявления, как флорентийский купол Санта Мария Новелла, потому что он представляет собой прежде всего результат «утверждения личности»<sup>69</sup> Филиппо Брунеллески, а не «гений места» и зов эпохи. Титаны Возрождения – Леонардо, Микеланджело и Рафаэль – казалось бы, непосредственно связанные с этим регионом, также не интересуют Вернон Ли, потому что они являются выразителями прежде всего собственного гения, а не genius loci, они – «великие индивидуальности»<sup>70</sup>. Воспитать в себе понимание тосканского можно только обращаясь к прошлому через привычные, простые формы и потом применить

полученные знания к высокому искусству, – предлагает Ли. Поэтому для исследования «гения места» Тосканы она выбирает квинтэссенцию «тосканского»: XV век и область наименее индивидуальную и органичную – архитектуру и декоративное искусство. Путешественница изучает формы тосканских домов, гербы и камины, надгробные плиты в Санта Кроче, Луккские церкви, «потрепаннные» для обывателей, а для неё украшенные временем, которое сделало их живописными. Ей интересны «формы гор, краски, воды... которые входят в искусство страны не сколько как предмет изображения, а столько как сила, влияющая на душевный склад данного художника»<sup>71</sup>. Тосканское художники, рассуждает Ли, редко изображали свои засушливые пейзажи, всё больше зеленые лужайки, но чувствовали их эстетически. Тосканское она видит не в сюжете, а в манере и прежде всего форме: «Тосканское свойство – свойство формы, лишь форма выражает состояние души»<sup>72</sup>. И в этом Вернон Ли близка своему учителю Уолтеру Пейтеру, который в итальянском Ренессансе нашел особое чувство формы, преобладающей над сюжетом и материалом<sup>73</sup>. Моделированный многоуровневый пейзаж Тосканы, преодоление холмов задает особое чувство распределения масс, которую мы потом узнаём в скульптурах Донателло. Из тосканских холмов вышла «Vita Nuova» и «Божественная комедия» Данте, их «контуры и краски»<sup>74</sup> можно проследить непосредственно в тексте. Красота картин XV века, по мнению Вернон Ли, заключается также не в сюжете, а в «распределении масс, в композиции пространства и ...в линиях картин»<sup>75</sup>: «контур уха и шеи у Липпи; складки драпировок у Гирландайо; широкие кольца тяжелых волос у Боттичелли, более напряженные, круче свернутые в кольца волосы Вероккьо и молодого Леонардо, – ... всё это напоминает водовороты горных рек, журчание горных ручьев, важные, выразительные линии и внезапные закругления холмов – всё это существует в картинах флорентийцев»<sup>76</sup> и, конечно, главного из них – средоточия всего флорентийского в живописи, чистейшего из тосканских художников – Пьеро делла Франческа (ок. 1420–1492).

Вернон Ли полагает важным, что художник родился на окраине Тосканы, близ Умбрии, что удержало его вдали от научных претензий эпохи, с её, порой, отчаянными экспериментами с перспективой и анатомией. «С ним нет надобности проделывать опыты извлечения и отделения тосканских свойств. Живая природная линия не нуждается в том, чтобы её искали у него в отдельных деталях или, так сказать, абстрагировали: она обводит его фигуры, делает их совсем естественными и простыми, и поэтому не может быть мыслима вне их. Полнозвучный и гармонический колорит соединяет уравновешенные группы, объемы, детали и глубокие планы, объединяет все, сравнивает все, как свет в освещенных солнцем горах и покатых долинах этой страны, чарует непосредственной прелестью белизны и светлости...»<sup>77</sup>.

По Вернон Ли, искусство отвечает естественному характеру страны. Тоскана, «выжженная летом, обвеваемая ветрами зимой, всегда каменная, холмистая, страна в высшей степени сухого, ясного, движущегося воздуха, приводит нас в доброе, активное и сдержанное состояние духа»<sup>78</sup>. Красота тосканского – в изысканности и ясности, но не без суровости, в строгости и сдержанности, – она открывается не каждому, а лишь тонким и внимательным наблюдателям. Чтобы понять искусство Тосканы или любого другого региона, мы должны стать носителями особого эстетического ощущения, пробуждаемого при любом сопри-

косновении с этим искусством. Эстетическое воспитание – «усиление привычки автоматически отвечать на призыв искусства, – идти или плясать под лиру Аполлона, повинаясь непреодолимому инстинкту»<sup>79</sup>, – полагает Ли. И искать красоту нужно не в предмете, а в манере и форме, – повторяет она, – ведь красота произведения искусства заключается не в преданности морали, не в благочестии, которое без сомнений увеличивает наслаждение от искусства, и, конечно, не в технической и ученой умелости картины. Делая такой вывод, Ли открыто противостоит Джону Рёскину, который видел цель искусства в служении истине, морали, Богу. Уолтер Пейтер поколебал уверенность англичан в утилитарности искусства, он, а вслед за ним и представители эстетического движения, сделали искусство источником красоты, значимым вне каких-либо этических смыслов. Оскар Уайльд и Обри Бердслей зачастую противопоставляли красоту и мораль, позволяя прекрасному быть безнравственным. Ли заняла нарочито дистанцированную позицию как относительно взглядов Рёскина, так и воззрений эстетов, позиционируя искусство как иную реальность, и одновременно как неотъемлемую, органичную часть жизни, которая не может ни находиться в состоянии подчинения, ни пребывать ради себя самой. Согласно Ли, искусство, так же, как и жизнь, имеет цель, неразгаданную человечеством. Как точно заметил П.П. Муратов: «Вернон Ли умела пройти лёгкой поступью там, где был тяжёл шаг Рёскина; она скользила там, где он делал этап для своей слишком долгой и слишком громкой проповеди»<sup>80</sup>.

Концепция «гения места» Вернон Ли была своеобразным лейтмотивом её научных трудов, путевых заметок, художественных произведений, от текста к тексту она усложнялась, обретая все новые грани. Как следует из одноименного эссе, *genius loci* – это сам город, его ландшафт, отдельные характерные черты пейзажа. «Гений места» способен вступать с человеком в отношения – дружеские или даже романтические. Вернон Ли пишет как о «курортном романе» («*amour de voyage*»<sup>81</sup>), не предполагая долгих воспоминаний и переживаний, так и о любви на всю жизнь между человеком и местом. «Гений места» вдохновляет, он внушает новые метафоры, образы, *формы*, он – божество, требующее поклонения и воздаяний. И человек, стремящийся расположить к себе *genius loci*, совершает в честь него ритуалы, связывающие его с этим местом. Так, Вернон Ли вспоминает, как однажды пила из источника, бившего у дороги из Субиако в Тиволи: «Да, мне кажется, что я и не пила тогда, но совершала возлияние или повесила гирлянду в честь *Genius loci*»<sup>82</sup>. Современные туристы, которые покупают сувениры на память, также проделывают «магические» обряды, превращая «место из географического пункта в нечто очень свое»<sup>83</sup>.

Тем не менее, «гений места» открывается далеко не всем, познание его культурно-исторического заряда требует подготовки, «восприимчивости и энергии»<sup>84</sup>. Точно также, как выразителем *genius loci* может стать не каждый, а лишь тот, кто говорит с этим божком на одном языке, тот, кто обладает культурной интуицией, как корыстный Перуджино, или, как, очевидно, Вернон Ли, скупающая в музеях и написавшая свои лучшие страницы «на местах»: в Риме, Сиене, Перудже и, конечно, во Флоренции.

«Гений места», сотворенный Вернон Ли, – это окно в прошлое, связь с традицией, художественная интерпретация «историзма». Однако очень часто он вынужден пребывать в некоем современном ненадлежащем обличье, за кото-

рым сложно увидеть прошлое, историю. Так, при всем восхищении Умбрией, современный облик её городов приводит Вернон Ли в уныние: «большая, грубая деревня, с почерневшими домами и разрушенными церквями без ступеней, место, в котором нет ничего интересного...»<sup>85</sup>, – пишет она о Перудже. Не каждый сможет уловить здесь аромат «цветов Франциска Ассизского» и разглядеть святых Перуджино, и в этом случае Вернон Ли призывает нас искать наслаждение в дороге – «в каждом новом повороте нашего долгого и холмистого пути»<sup>86</sup> – под которой она подразумевает, конечно, не столько реальный маршрут, сколько духовное просвещение.

Маршруты, которыми Вернон Ли ведёт своего читателя, даже современному искушенному путешественнику кажутся небанальными, сложными. Тем не менее, у англичан рубежа XIX–XX веков тексты Ли пользовались невероятным спросом. И сам факт того, что пытавшаяся публиковать произведения на итальянском, французском, немецком языках, Ли нашла преданную аудиторию именно в консервативной Англии, говорит о той важной роли, которую играл здесь «миф Италии», доказывает жизнеспособность английской культуры, её желание и умение услышать поэзию итальянского Ренессанса.

В Англии XIX века образы итальянского Ренессанса не стали археологизмами, предметами старины или образцами-прорисями для механического заимствования, а напротив, были предельно актуализированы. Викторианская и эдвардианская эпохи, не отказываясь от своего исторического места и времени, но обладая культурной памятью, демонстрировали «творческое понимание»<sup>87</sup> итальянского Ренессанса, раскрывая потенциальные смыслы, заключённые в нём, в той полноте, которую позволял их исторический опыт. Как заметил М.М. Бахтин, «в каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры»<sup>88</sup>, однако они могут быть, а иногда и должны быть открыты, реализованы в контекстах культур других эпох. В XIX веке между Англией и Италией состоялся диалог культур, который длился не одно столетие, но активизировался именно в век историзма, вопреки, а, вероятнее, *благодаря* социально-политической и общекультурной дихотомии этих эпох. Индустриальная Англия создала благоприятные условия, подходящий культурный контекст для открытия новых содержательных глубин итальянского Ренессанса. В своем бегстве от механицизма эпохи Англия задавала итальянскому Возрождению новые, важные для неё вопросы, и Ренессанс отвечал ей, обнажая не только свои нереализованные значения, но и вскрывая новые стороны английской культуры, стимулируя её развитие. В ходе культурного диалога итальянский Ренессанс и викторианская Англия преодолели замкнутость свои эпохальных структур, освободили заложенные в них скрытые смыслы, взаимно обогатили друг друга. Вернон Ли своими блестящими эссе о «гениях мест» итальянских регионов вписала одну из лучших страниц в хронику англо-итальянского культурного диалога.

---

<sup>1</sup> Франс А. Красная лилия. СПб., 2006. С. 101.

<sup>2</sup> Чегодаев. А.Д. Джон Констебль. М., 1968. С. 69.

<sup>3</sup> Агрессия луддитов – рабочих из больших городов – была направлена против машин, которые все чаще «отбирали» рабочие места у людей.

<sup>4</sup> В 1813 году правительство Англии объявило уничтожение машин преступлением, наказуемым смертной казнью.

<sup>5</sup> Движение «суинг» возникло в 1830 г. в деревнях на юге страны, его участники – батраки и бедные фермеры – разрушали сельскохозяйственные орудия лендлордов.

<sup>6</sup> В 1836 году в Англии начинаются чартистские движения, связанные с борьбой за всеобщее избирательное право, улучшение условий труда и другие права.

<sup>7</sup> Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Языки культуры. М., 1997. С. 533.

<sup>8</sup> Lisker R. Handelian Opera in England. Orlando and the institution of the Castrato. 1987 (revisited 2012).

<sup>9</sup> Whalley R. The Great Edwardian Gardens of Harold Peto. L., 2007.

<sup>10</sup> Вронская А.Г. Основные направления садово-паркового искусства Великобритании конца XIX – начала XX века // www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=.

<sup>11</sup> Термин «стиль итальянате» использует: Pevsner N. The Buildings of England – Shropshire. L., 1958. P. 116.

<sup>12</sup> О роли «режиссера» в итальянской комедии дель арте см. статью Э.Г. Крэга «Комедия дель арте набирает высоту» (1912).

<sup>13</sup> Шестаков В.П. История английского искусства. М., 2010. С. 169.

<sup>14</sup> Термин «upper-middle class» использует Дж. Голсуорси в «Сеге о Форсайтах».

<sup>15</sup> В конкурсе 1843 года на создание фресковой росписи для здания парламента лауреатом стал Дж. Ф. Уоттс (1817–1904) с картоном «Каратак» (1843, собственность Её Величества королевы Елизаветы II), который ориентировался на картоны Рафаэля, особенно на «Жертвоприношение в Листре». В 1852 году Уоттс удостоился чести расписать Линкольн Инн. При создании фрески «Правосудие. Полукруг законодателей» он взял за образец станцы Рафаэля; также как и Уильям Дайс при росписи гардеробной комнаты королевы Виктории на сюжет о короле Артуре (1847–1864); как и Фредерик Лейтон при работе над фресками для украшения Южного двора музея Виктории и Альберта «Промышленные искусства во время войны» и «Промышленные искусства в мирное время», 1870–1872.

<sup>16</sup> Warrel I. Turner and Venice. L., 2004. P. 15.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 2006. С. 227.

<sup>19</sup> The cult of beauty. The aesthetic movement 1860–1900. L.: Victoria and Albert Publishing, 2011.

<sup>20</sup> Батракова С.П. Искусство и миф. Из истории живописи XX века. М., 2002. С. 9.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Муратов П.П. Вступление к сборнику эссе В. Ли «Италия. Избранные. Страницы». М., 1914. С. 7.

<sup>23</sup> Lee V. Ariadne in Mantua: a Romance in Five Acts. Oxford, 1903.

<sup>24</sup> Lee V. Ravenna and Her Ghosts. L., 1907.

<sup>25</sup> Франс А. Красная лилия. СПб., 2006. С. 7.

<sup>26</sup> Zorn C. Vernon Lee: Aesthetics History & Victorian Female Intellectual. L., 2003.

<sup>27</sup> Lee V. Decadence, Ethics, Aesthetics. N.Y., 2006.

<sup>28</sup> Colby V. Vernon Lee: A Literary Biography. University of Virginia Press, 2003.

<sup>29</sup> Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Языки культуры. М., 1997. С. 64.

<sup>30</sup> Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида / Пер. С. Ошерова. М., 1979. С. 220.

<sup>31</sup> Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 189.

<sup>32</sup> Там же. С. 206.

<sup>33</sup> Там же. С. 175.

<sup>34</sup> Lee V. Genius Loci. Notes on places. Harvard, 1931. P. 5.

<sup>35</sup> Ли В. Италия. Избранные страницы. М., 1914. С. 17.

<sup>36</sup> Там же. С. 19.

<sup>37</sup> Там же.

- <sup>38</sup> Там же. С. 148.
- <sup>39</sup> Там же. С. 149.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Там же. С. 156.
- <sup>42</sup> Там же. С. 182.
- <sup>43</sup> Там же. С. 157–158.
- <sup>44</sup> Блок А. Сиена // Блок А. Собрание сочинений в восьми томах. М.; Л., 1960. С. 113.
- <sup>45</sup> Ли В. Италия. Избранные страницы. М., 1914. С. 23.
- <sup>46</sup> Там же. С. 25.
- <sup>47</sup> Там же.
- <sup>48</sup> Там же.
- <sup>49</sup> Там же. С. 27.
- <sup>50</sup> Там же. С. 26.
- <sup>51</sup> Там же.
- <sup>52</sup> Там же. С. 29.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> Там же.
- <sup>55</sup> Lee V. Belcaro. Essays on sundry aesthetical questions. L., 1883. P. 159.
- <sup>56</sup> Ibid. P. 160.
- <sup>57</sup> Ibid. P. 159.
- <sup>58</sup> Ibid. P. 160.
- <sup>59</sup> Ibid.
- <sup>60</sup> Ibid. P. 161.
- <sup>61</sup> Ibid.
- <sup>62</sup> Ibid. P. 172.
- <sup>63</sup> Ibid. P. 165.
- <sup>64</sup> Ibid. P. 167.
- <sup>65</sup> Ibid. P. 171.
- <sup>66</sup> Ibid. P. 196.
- <sup>67</sup> Ibid.
- <sup>68</sup> Ли В. Италия. Избранные страницы. М., 1914. С. 285.
- <sup>69</sup> Там же. С. 286.
- <sup>70</sup> Там же. С. 314.
- <sup>71</sup> Там же. С. 290.
- <sup>72</sup> Там же. С. 291.
- <sup>73</sup> Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М., 2006.
- <sup>74</sup> Ли В. Италия. Избранные страницы. М., 1914. С. 290.
- <sup>75</sup> Там же. С. 304.
- <sup>76</sup> Там же. С. 306.
- <sup>77</sup> Там же. С. 310.
- <sup>78</sup> Там же. С. 289.
- <sup>79</sup> Там же. С. 287.
- <sup>80</sup> Муратов П.И. Вступление к сборнику эссе В. Ли «Италия. Избранные. Страницы». М., 1914. С. 9.
- <sup>81</sup> Ли В. Италия. Избранные страницы. М., 1914. С. 20.
- <sup>82</sup> Там же.
- <sup>83</sup> Там же.
- <sup>84</sup> Там же. С. 317.
- <sup>85</sup> Lee V. Belcaro. Essays on sundry aesthetical questions. L., 1883. P. 196.
- <sup>86</sup> Ibid.
- <sup>87</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи // Ответ на вопрос редакции «Нового мира». М., 1986. С. 507.
- <sup>88</sup> Там же. С. 506.

М.А. Монин

## «Интенциональность» феноменологии Гуссерля как методологический принцип философии культуры Поля Рикера

Едва ли будет ошибкой сказать, что «Время и рассказ» (1983–1985) – самая «феноменологическая» из работ Рикера, поскольку она, можно сказать, буквально пронизана принципом интенциональности, так что применение этого принципа оказывается даже более широким, чем применение термина (хотя и сам термин «интенциональность» используется Рикером в трилогии чаще, чем где бы то ни было). При этом, как представляется, Рикер удачно использует тот «апоретический» характер гуссерлевской интенциональности (а также феноменологии в целом), о которой сам Рикер неоднократно говорил как в своих как ранних, так и более поздних работах. Суть этой апории заключается в том, что феноменология Гуссерля, радикализирующая декартовский дуализм в смысле предоставления онтологической полноты познаваемому предмету – другому бытийному полюсу по отношению к познающему субъекту – является в то же время и наиболее утонченной формой философского солипсизма, и даже шире – солипсизма, присущего человеку как таковому.

Рассмотрение культур в качестве исторических индивидов и, в соответствии с этим, даже надделение их душой, как это делает Шпенглер (ориентируясь на гегелевский принцип гомогенности культур и культурных стадий) парадоксальным образом лишает их, по мысли Поля Рикера, души, поскольку, с его собственной точки зрения, их творческий потенциал лежит не в раскрытии принципа, исходно заложенного в их «душе», но, скорее, в разрывах между присущими культуре различными «порядками». Эти разрывы, в основе которых находится разрыв между безусловным и обусловленным, в культуре преодолеваются, никогда не становясь преодоленными. Соответственно, интерпретация культуры как подобного рода процесса, для описания которого подходит гуссерлево понятие интенциональности, позволяет Рикеру избежать готовых спекулятивных схем, дающих возможность легко объяснить исторический процесс. При этом Рикер отнюдь не отказывается от телеологического характера культурного творчества, и признает различие индивидуального и общего при помощи включения, так сказать, интенциональностей различных уровней.

Проследим адаптацию Рикером феноменологии Гуссерля в следующей последовательности. Сначала скажем несколько слов о проблематике интенциональности – как она представлена Гуссерлем в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии (Идеях I)», «Картезианских размышлениях» и «Кризисе европейских наук и трансцендентальной философии», а также тех комментариях, которые предлагает по отношению к этой проблематике Рикер. Прежде всего, речь идет о «Предисловии» Рикера к своему переводу на

французский язык «Идей I» (1950), затем статье «Кант и Гуссерль» (1954), а также книгах «Человек ошибающийся» (1960) и «Память, история, забвение» (2004). Затем обратимся к теме интенциональности в той форме, в которой она присутствует во «Времени и рассказе», чтобы проследить, как идеи Гуссерля «в обработке» Рикера нашли свое отражение в этой трилогии Рикера.

Сформулированный Гуссерлем «принцип всех принципов» феноменологии, «назад к вещам», направленный против тирании субъекта в философской и – шире – познавательной установке Нового времени, был, в том числе, реабилитацией обыденного опыта, к которой прибег в своих работах, в частности, «Времени и рассказе» и Рикер. «Предмет», который в психологизирующей философии рубежа XIX–XX веков представлял собой либо всего лишь апостериори связанный познающим комплекс его ощущений (в эмпириокритицизме), либо коррелят развития языка (в неокантианстве), получил в феноменологии даже большую степень реальности, чем та, которой наделяет его обыденное сознание, которое хотя и не сомневается в реальности воспринимаемого мира, но, как правило, не рассматривает познаваемость налично данной материальной вещи в качестве своего рода горизонта, всегда недостижимого, что делает процесс эмпирического познания вещи бесконечным.

Но развитие этого тезиса привело Гуссерля в «Идеях I» к проблематике интенциональности, то есть направленного на вещь познающего внимания, что заставило некоторых из учеников Гуссерля увидеть здесь возврат к философии субъекта: ведь внимание предполагает внимающего и внимательного; оно не существует само по себе. Еще большие сомнения вызвал у последователей Гуссерля связанный с интенциональностью принцип эйдетической редукции: ведь он устранял саму вещь в её материальности, а заодно и познающего субъекта, рассматривая интенциональность в качестве своего рода первичности, создающей оба своих полюса. Но все же интенциональность Гуссерля поддается, как вскоре выяснилось, двоякой интерпретации – в зависимости от того, какой из двух полюсов (вещь или познающий субъект) считать первичным. Ниже я коснусь колебаний Рикера в этом вопросе.

Итак, «интенциональность, – пишет Гуссерль в «Идеях I», – это то, что характеризует сознание в отчетливом смысле, то, что оправдывает характеристику всего потока переживания в целом как потока сознания и как единства одного сознания»<sup>1</sup>. Этот поток сознания находит свою ближайшую аналогию в направленном «луче» постигающего взгляда: «в любом актуальном cogito взгляд, как луч, исходящий от чистого Я, направляется на “предмет” соответствующего коррелята сознания, на вещь, положение дел и т. д., осуществляя весьма разнообразное сознание такого-то»<sup>2</sup>. Здесь «чистое Я» соотносено у Гуссерля с «предметом», то есть предметом, взятом в кавычки, поскольку речь идет о Я, прошедшего стадию редукции, – заключившего мир «в скобки» и, соответственно, рассматривающего предмет, на которое направлено его внимание, в качестве его собственного коррелята. Как пишет об этой «онтологизации» видения Рикер в своем Предисловии к «Идеям I», «“видеть” выходит из феноменологической редукции во всей своей славе»<sup>3</sup>.

Однако содержит ли полагающее видение, или cogito, самую суть интенциональности, или же это всего лишь хороший, в педагогическом смысле, пример (вновь приведу фразу Рикера из Предисловия: «педагогический метод «Идей»

более картезианский, нежели кантианский»<sup>4</sup>)? Гуссерль отвечает на этот вопрос вполне однозначно: «испытывать удовольствие, желать, судить – все это можно в специфическом смысле “осуществлять”, – и совершается все такое тем Я, какое “живо деятельно” в подобном совершении (и какое актуальное “страдает”, как при “совершении” печали); однако может быть и так, что все подобные способы сознания уже “веют”, “копошатся”, всплывают на “заднем плане”, еще не будучи “осуществляемы”. Но по своей собственной сущности все подобного рода не-актуальности – все же уже суть “сознание чего-то”. *Вот почему мы и не ввели в сущность интенциональности саму специфику cogito, “взгляд-на” или же обращенность Я*»<sup>5</sup> [выделено мной – М.М.]

В процитированной фразе Гуссерля содержится несколько принципиальных для понимания интенциональности тезисов. Во-первых, полагающее cogito осуществляется из жизненного потока, состоящего в том числе и из различного рода претерпеваний (страдания, печали и т. п.), или, как пишет Гуссерль в другом месте «“свободная сущность”, каковая есть оно, – живет внутри известных интенциональных переживаний с общим для них модусом cogito»<sup>6</sup>.

Во-вторых, интенциональный акт предполагает некую неопределенную, и уходящую потенциально в бесконечность, “периферию” из “копошащихся” темных для ненаправленного на них сознания чувств, мыслей, представлений. Как пишет об этом Гуссерль, «темное представление по-своему приближается к нам и наконец стучит во врата созерцания, но от этого оно еще не переступает их порог»<sup>7</sup>.

В-третьих, интенциональность темпоральна (как и сам её источник – «чистое Я»): «Любое отдельное переживание, – пишет Гуссерль, – как начнется, так и кончится, а кончившись, завершит свою длительность, – таково, например, переживание радости. Поток же переживания не может начаться и кончиться. Любое переживание как бытие временное есть переживание своего чистого Я»<sup>8</sup>. Интенциональный акт, направленный на конкретное переживание самого Я, например, на чувство радости, принципиально отличен, подчеркивает Гуссерль, от интенции, направленной на внешний предмет: «Переживание, говорили мы, не репрезентируется... Переживание чувства не нюансируется. Если я взираю на таковое, то я имею нечто абсолютное, у него нет сторон, которыми могли бы репрезентироваться то так, то так»<sup>9</sup>. Указанный дуализм подтверждает, казалось бы, заявленный Гуссерлем принципиальный дуализм Я и предмета, сознания и бытия («принципиальная различность способов бытия, какая вообще есть на свете, – различенность сознания и бытия»<sup>10</sup>).

Но эту различенность не следует понимать в духе декартовского дуализма различия между res cogitans и res extensa: у Гуссерля под «бытием» понимаются и предметы внешнего восприятия, и чувства, и предметы фантазии, а также «картины истории» и «произведения искусства» – то есть то, что является интенциональному акту в качестве данности. Относительно фантазий, истории и искусства Гуссерль говорит даже, что все это является «жизненным элементом феноменологии»<sup>11</sup> – мысль, которую можно рассматривать в качестве генеалогического истока всей «культурологически ориентированной» феноменологии Рикера, но – в равной степени – в качестве источника многочисленных эпистемологических затруднений, связанных в первую очередь с критерием разделения «реального» прошлого и воображаемых конструкций.

Тезис о значимости фантазий, или «фикций» для феноменологии согласуется с тезисом Гуссерля о случайном характере «фактически существующего мира» по отношению к «чистому Я»<sup>12</sup>. Однако темпоральность интенционального акта, или «феноменологическое время», как говорит в другом месте Гуссерль, нельзя отменить, поскольку оно и есть познание как процесс – вне зависимости от того, на что этот процесс направлен. При этом темпоральность познания коррелятивна темпоральности познаваемого, идет ли речь о «потоке чувства»<sup>13</sup> или о предмете восприятия, открывающем себя в нюансированных аспектах<sup>14</sup>.

Чрезвычайно сложный и отчасти даже хаотичный текст «Идей I» Гуссерля поддается, как уже упоминалось, почти диаметрально противоположным интерпретациям: от решительного поворота к идеализму, то есть признания в качестве единственной реальности полюса познающего Я (как оценили «Идей I» ученики Гуссерля «поколения «Логических исследований», такие как Роман Ингарден) до столь же решительного признания внешнего по отношению к Я бытия. Последнее в частности, нашло свое выражение в известном тезисе Сартра из статьи «Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность»: «всё находится вне нас, всё – даже мы сами»<sup>15</sup>.

Рикер в своем Предисловии к «Идеям I» находится, очевидно, ближе к «полюсу Сартра» (он и отсылает к этой статье), но с существенным отличием в трактовке «реализма» Гуссерля, о чем говорят уже ключевые термины текста Рикера: «аскеза», «вера» и «дар». Этот, казалось бы, странный по отношению к «Идеям I» терминологический ряд, все же не произвольно присоединен к феноменологическому проекту «Идей», а, используя выражение самого Гуссерля, «фундирован» в нем. Рикер трактует как «дар» «дающее созерцание» Гуссерля, и такие фразы Гуссерля, как: «непосредственное “видение» – не просто чувственное, постигающее опытным путем смотрение, но видение вообще как сознание, дающее из первоисточника (каким бы такое созерцание ни было), – вот последний правовой источник любых разумных утверждений»<sup>16</sup>, могут быть истолкованы, полагает Рикер, как дар и как доверие к нему. Рикер пишет: «То, что интуиция может быть дарующей, сначала представляется более загадочным выражением, чем проясняющим: действительно, я думаю, что Гуссерля можно было бы понять, если бы пришли к пониманию того, что конституция мира есть не формальное законодательство, но сам дар видения трансцендентального субъекта»<sup>17</sup>. Конституирование мира на основе дарующей интуиции, утверждает Рикер, это конституирование, основанное на вере, и «полагание, следовательно, есть нечто, что смешивается с несомненным верованием и что к тому же является интуитивным истоком»<sup>18</sup>.

Таким образом, «реализм» Гуссерля в трактовке, предлагаемой «Предисловием» Рикера, это не реальность находящегося вне познающего «Я» материального мира, а, прежде всего, реальность созерцания-дара, дающего возможность конституировать мир («какой запрет, – пишет Рикер, – может ограничивать сознание, которое *верит* в мир и которое *видит* мир, в который оно верит?»<sup>19</sup>). Но, чтобы иметь возможность подобного конституирования, нужно, продолжает Рикер, совершить «жест превосхождения» – как Рикер называет феноменологическую редукцию – из состояния «забытости» («прежде всего я забыт и потерян в мире, среди вещей потерян, потерян среди идей, потерян среди растений и животных, потерян в другом, потерян в математике») в состояние конституи-

рующей активности: «феноменологическая аскеза есть истинное обращение смысла интенциональности, который сначала забыт сознанием, а затем открыт как дар»<sup>20</sup>.

Трактовка феноменологии «Идей I», предлагаемая Рикером в «Предисловии» 1950 года, по сути своей теологическая, и только в этом, теологическом, смысле она может быть отнесена к «реалистическому типу» (при этом Рикер говорит о книге Гуссерля как об идеалистическом проекте – в смысле «обещания или претензии, как будет угодно»). Она написана Рикером в духе новой версии «Размышлений» Декарта, утверждающих реальность мира через имеющуюся в сознании идею Бога. Но уже в статье 1954 года «Кант и Гуссерль» Рикер говорит об идеализме феноменологии в ином ключе, делая Гуссерлю упрек в непреодоленном солипсизме. Рикер пишет: «Гуссерль [в «Картезианских размышлениях» – *М.М.*] окончательно умаляет престиж того, что в-себе, которое, казалось бы, все еще намекает на себя в присутствии, когда решает, что присутствие вещи в себе есть мое присутствие. Радикальная инаковость, примешанная к присутствию, редуцируется к здесь-присутствию; присутствие иного есть присутствие меня самого... В результате того, что Гуссерль прорывается к изначальной темпоральности, являющейся способом деятельности сознания, оставляя позади время-репрезентацию, как оно представлено в «Трансцендентальной эстетике» [Канта – *М.М.*], он может проигнорировать привлекательную идею – идею абсолютной реальности. Вопрос нужно поставить так: а видит ли он вообще где-нибудь проблему бытия?»<sup>21</sup>.

Соотнеся друг с другом – точно также, как он сделает это спустя почти тридцать лет во «Времени и рассказе» – время у Канта и время у Гуссерля, Рикер приходит к выводу, что успех Гуссерля в понимании «изначальной темпоральности» как процесса, имманентного самому сознанию, достигнут ценой утраты «иного», то есть сведением бытия к бытию сознания. «С редукцией очевидности, – пишет Рикер, – к живому настоящему, а референции к восприимчивости, можно сказать, что Гуссерль полностью идентифицирует феноменологию с эгологией без онтологии»<sup>22</sup>. Это означает, продолжает Рикер, что «феноменология – как философская дисциплина – оказывается в пустыне солипсизма. Она является наукой о единственном Эго, которое для меня изначально очевидно, то есть наукой о моем собственном Эго»<sup>23</sup>.

Упрек в утрате иного, в скатывании к солипсизму – это тот упрек, который впоследствии Рикер будет адресовать Гегелю, Хайдеггеру и едва ли не всей философской традиции в целом. Кант, однако, подобного упрека избегает. Почему? Философия Канта, отвечает Рикер, это философия границ, которые мышление ставит перед знанием, и в подобном философском проекте конституирование Другого не является проблемой: существование Другого задано ни чем иным, как категорическим императивом, который есть ни что иное, как граница меня по отношению к Другому. Подобно тому, как критическое мышление ограничивает претензии моего знания, категорический императив ограничивает претензии моей воли в области практического действия<sup>24</sup>.

Но и Гуссерля Рикер не оставляет в «пустыне солипсизма», рассматривая «Картезианские размышления» как мужественное признание Гуссерлем подобной опасности и попытка её преодоления (в Пятом размышлении) путем конституирования Другого в качестве аналога Я. Как пишет Рикер, в результате

предпринятой Гуссерлем попытки, «...эго уравниваются в понятии схватывания по аналогии. Здесь Другой есть его собственная самость, но, тем не менее, я переживаю его субъективную жизнь»<sup>25</sup>. Однако понятия аналогии, продолжает Рикер, оказывается недостаточно для того, чтобы отличить Другого от являющейся мне в восприятии вещи: принцип феноменологической редукции вновь нивелирует это различие<sup>26</sup>.

Но проблема предлагаемой Гуссерлем интерсубъективности, как мне кажется, заключена не только в этом: «Другой», взятый в качестве аналога меня – это просто *тот же* я, находящийся в *другом* месте. Как пишет Гуссерль, «...мы вполне можем говорить о восприятии “Другого”, а затем – о восприятии объективного мира, о восприятии того, что “Другой” смотрит на тот же самый мир, что и я, и т.д., хотя это восприятие разыгрывается исключительно внутри сферы моих собственных характеристик»<sup>27</sup>; и далее: «*mutatis mutandis* это повторяется в отношении конституируемых впоследствии и принадлежащих к более высоким уровням объектов конкретного объективного мира, каким он всегда существует для нас, а именно, в качестве мира людей и культуры»<sup>28</sup>.

Неудивительно, что подобная интерсубъективность описывается Гуссерлем на языке Лейбница как «гармония монад». Кантовская интерсубъективность носит другой, прямо противоположный характер: Другой здесь в определенном смысле трансцендентен по отношению ко мне, но не к моему знанию, а к моему практическому действию – он является самостоятельным центром действий и не входит в круг моих действий. Рикер в связи с этим задает вопрос: «Не показывает ли тем самым Кант границы не только утверждения феноменов, но также и границы самой феноменологии? Я могу “видеть” или “чувствовать” явления вещей, личностей, ценностей. Но абсолютное существование Другого, модель всех экзистенций не может быть результатом чувственности»<sup>29</sup>.

Рикер дает утвердительный ответ на собственный вопрос («Гуссерль создал феноменологию, но Кант основал и ограничил её»<sup>30</sup> – этими словами заканчивается статья), но вопроса о Другом, о конституировании интерсубъективности и в конечном счете мира культуры это не решает. Имманентизацию Другого нельзя уравновесить его трансцендентностью. «Ограничивая» Гуссерля Кантом, мы просто отказываем Другому в какой-либо познаваемости. Кроме того, неудача феноменологии в конституировании Другого является, по смыслу статьи Рикера, «частным случаем» более общей неудачи – относительно иного вообще.

Но если редукция отнимает больше, чем дает интенциональность, то может ли кантианство быть этому эффективной альтернативой, и не лучше ли вернуться к «наивному материализму» с его теорией «сознания-отражения». Сам Рикер подобного поворота не совершает, усложняя и обостряя в своих последующих работах проблематику интенциональности, расширяя её за пределы познавательного процесса (как это, собственно, делал уже Гуссерль), и помещая её в центр самой человеческой ситуации, как, например, в «Человеке ошибающемся» (1960), где Рикер говорит о «двух интенциональностях», одна из которых направлена на присутствующее, другая – на отсутствующее<sup>31</sup>.

Кроме того, Рикер делает теперь акцент на том факте (на что также обращал внимание и Гуссерль<sup>32</sup>), что интенциональность есть другая сторона нашей аффектированности, подобно тому как действие есть другая сторона нашей пассивности и уязвимости. Сама рассматриваемая в книге Рикера «Человек

ошибающийся» человеческая ситуация, одновременно активная и действенная, и в то же время пассивная и страдательная, такова, что не может быть описана в терминах солипсизма, и соответственно, интенциональность как бы раскрывается Рикером «на две стороны» по отношению к иному: она инициирована и она инициирует. В ней находит свою реализацию человеческая свобода, и в ней же заключен «онтологический источник» подстерегающей человека ошибки: луч интенции освещает и оставляет в тени; человек, можно сказать, оказывается пленником своей интенции, чрезмерно доверяя ей (здесь, в «Человеке ошибающемся», Рикер вновь обращается к предостережению Канта относительно разума, неосмотрительно вырвавшегося за пределы эмпирической сферы). Интенциональность, которую рассматривает в данном случае Рикер – это не интенциональность чистого взгляда *cogito*, но интенциональность наделяющей мир смыслом человеческой практики, способной «осуществлять иные свершения, которые именно благодаря такому надделению смыслом и делаются “осмысленными”»<sup>33</sup>.

Но что дает подобное расширение интенциональности в чисто эпистемологическом плане? Если не считать «Время и рассказ», то феноменологическая тема и, в частности, тема интенциональности, представленная из поздних работ наиболее полно в «Памяти, истории, забвении» (2004), показывает, что Рикер в значительной степени остался при своих колебаниях и сомнениях, обозначенных им еще в работах 1950-х и 1960-х годов. Здесь Рикер вновь говорит, что феноменология интенциональности «сверх меры обременена субъективным идеализмом»<sup>34</sup>, о том, что существуют значительные трудности в конституировании интересубъективности в перспективе феноменологии<sup>35</sup>. Как бы подводя итог своим размышлениям, Рикер пишет: «Я не буду далее задерживаться на главных трудностях, связанных с соединением трансцендентального идеализма и теории интересубъективности. Скорее, я поставлю вопрос, который считаю предварительным: чтобы прийти к понятию совместного опыта, надо ли начинать с идеи “собственного”, затем переходить к опыту Другого и потом совершать третью операцию, названную коммунитаризацией субъективного опыта? Действительно ли эта цепочка необратима? Диктует ли эту необратимость спекулятивная предпосылка трансцендентального идеализма, а не противоречие, свойственное феноменологическому описанию? Постижима и осуществима ли в этой связи чистая беспредпосылочная феноменология? У меня нет на это ответа»<sup>36</sup>.

Упомянув Рикер в «Памяти...» также и проблему двух интенциональностей, говоря о необходимости “эйдетического различия” «между двумя формами нацеленности, двумя интенциональностями: с одной стороны, это воображение, нацеленное на фантастическое, вымышленное, ирреальное, возможное, утопическое; с другой стороны – память, нацеленная на предшествующую реальность, на предшествование, образующее главную временную отметку вспомненной вещи, “вспомненного” как такового»<sup>37</sup>. Сам Гуссерль подобного различия не проводил, но для Рикера, по крайней мере, начиная с «Времени и рассказа», это становится вопросом предметного размежевания истории и литературы, что так и осталось для него задачей, полностью не решенной.

Рассмотрение присутствия феноменологической темы в «Памяти...», вообще говоря, довольно весомого, заставляет, тем не менее, прийти к довольно

странному выводу о том, что Рикер, с одной стороны, давно уже не движется в сторону разработки феноменологической проблематики, а с другой, – что он не прекращает размышлений над этой темой, остающейся одной из существенных составляющих его собственной мысли. В частности, Рикер оставляет без развития заявленную им в Предисловии к «Идеям» Гуссерля скрыто-теологическую основу феноменологии (между прочим, сам Гуссерль упоминал мимоходом о значимости феноменологии для теологии<sup>38</sup>). Кроме того, заметно, что Рикер в своих интерпретациях работ Гуссерля сближает вплоть до отождествления «проблему иного» и «проблему Другого», отождествляя таким образом эпистемологическую и этическую проблематику.

Как мне представляется, для ответа на вопрос о влиянии на Рикера феноменологии Гуссерля следует разделять в работах Рикера «мысли о феноменологии» и, собственно, «феноменологическую мысль». Я назвал выше «Время и рассказ» «самой феноменологической» из работ Рикера не только потому, что там подробно разбирается «Феноменология внутреннего сознания времени» (это как раз относится к «мыслям о» феноменологии), но и потому, что культура представлена в этой работе как объект, конституированный «пересекающимися интенциональностями» – и в этом заключена, как я попытаюсь показать ниже, главная методологическая новация, предложенная Рикером.

В «Памяти, истории, забвении» Рикер пересказывает и даже отчасти цитирует фрагмент «Времени и рассказа», где идет речь о подобного рода «перекрестной интенциональности». Рикер пишет: «Единственным дозволенным вопросом, пока мы признаем различие между сложившимися литературными жанрами, является вопрос о “пересечении истории и вымысла” в плане реальной рефигурации прожитого времени, при абстрагировании от опосредующей роли памяти. Это пересечение – в том, что “история и вымысел конкретизируют, на свой лад, собственную интенциональность, только заимствуя отчасти интенциональность друг друга”<sup>39</sup>. Вот соответствующая фраза из третьего тома «Времени и рассказа»: «Под взаимовлиянием истории и литературы я понимаю фундаментальную структуру, одновременно онтологическую и эпистемологическую, посредством которой история и литература конкретизируют собственные интенциональности посредством заимствования интенциональностей друг у друга»<sup>40</sup>.

Эта цитата из трилогии – о взаимовлиянии и «игре» различных интенциональностей в общем контексте того, что Рикер говорит в «Памяти...» о феноменологии Гуссерля, выглядит неожиданной, поскольку самым определенным образом указывает на выход интенциональной проблематики из «пустыни солипсизма». Но в чем именно заключается этот выход? – это первый вопрос, который возникает при чтении этой загадочной фразы; второй же вопрос – это вопрос о том, кто его осуществил, или, иначе говоря, в какой степени Рикер, говоря о «переплетающихся» или «пересекающихся» интенциональностях находится в пределах гуссерлевой мысли, и в какой степени он ей противоречит.

В научной литературе, рассматривающей тему усвоения Рикером наследия Гуссерля, проблематика «пересекающихся интенциональностей», насколько я знаю, специально не выделялась, и вся данная тема анализируется как вопрос «превращения» феноменологии Гуссерля в герменевтику Рикера, или, говоря в терминах самого Рикера, о «прививке» герменевтики к феноменологии. Неко-

торые авторы акцентируют внимание на преемственности герменевтики Рикера по отношению к феноменологии Гуссерля, указывая при этом на подчеркиваемый самим Рикером «феноменологический субстрат» герменевтики<sup>41</sup>. Другие, напротив, говорят о невозможности непосредственной «прививки» герменевтики Рикера к феноменологии Гуссерля<sup>42</sup> либо о восстановлении Рикером при помощи пары «феноменология – герменевтика» онто-теологической структуры традиционной метафизики<sup>43</sup>.

Как мне представляется, идея «пересекающихся интенциональностей» в большей степени выходит за пределы «идеализма Гуссерля», чем даже герменевтика Рикера, во всяком случае, в её «обычной интерпретации»<sup>44</sup>. Тем не менее, идея эта, пусть и в «свернутом виде», присутствует уже у Гуссерля, например, там, где он говорит о «темных» окрестностях интенционального акта; еще раз приведу процитированную выше фразу: «темное представление по-своему приближается к нам и наконец стучит во врата созерцания, но от этого оно еще не переступает их порог»<sup>45</sup>. Фраза эта интересна тем, что в ней проявляет себя некое противонаправленное по отношению к интенциональному акту действие «самого предмета».

Ойген Финк в своей работе «Оперативные понятия феноменологии Гуссерля»<sup>46</sup> пишет по поводу своего разделения интенциональности на «тематическую» с эксплицитно направленным сознанием, и «оперативную», неактуализованную и являющуюся «тенью» тематической: «Присутствие тени есть существенное свойство предельного философствования. Чем более оригинальны силы, привлекаемые для достижения ясности, тем глубже становятся тени, которые следуют за важнейшими мыслями»<sup>47</sup>. Неактуализованная интенциональность – это как бы «бессознательное интенциональности», определенного рода периферия, которая, однако, воздействует на познающее сознание, тревожа его. Кроме того, как пишет С. Дэвидсон, в эссе Финка замечательно то, что он проводит подобное различие применительно к самим работам Гуссерля, то есть, делая сами эти работы объектом феноменологического анализа<sup>48</sup>. Действительно, превращение саму себя в объект исследования феноменология Гуссерля вовсе не запрещает, и работы Гуссерля представляются прямо-таки идеально подходящими для подобного рода анализа.

Однако процесс интенционального постижения подобного рода объекта никак не может быть односторонним, поскольку сам «субъект» интенциональности не может отслеживать происходящий в нем мыслительный процесс, связанный с процессом его углубления в феноменологическую проблематику. Говоря в общем, субъект познания не может избежать собственных изменений, инициированных объектом познания, и в определенном смысле он сам является объектом. Подобного же рода «обратной интенциональностью» обладают, как пишет Рикер, литературные и, в частности, поэтические тексты. Во «Времени и рассказе» Рикер, ссылаясь на теорию чтения Романа Ингардена, пишет, что поэтический текст предлагает читателю построить «интенциональный коррелят последовательности предложений»<sup>49</sup>, добавляя при этом, что «диалектическая конституция чтения не чужда диалектике Самости, Другого и Аналога» (там же). «Самость», «Другой» и «Аналог» – это разбираемые Рикером в третьем томе «Времени и рассказа» три способа отношения к прошлому, имеющие прямое соответствие в трех следующих друг за другом прочтениях, когда читатель пас-

сивно следует за текстом, затем полемизирует с ним, и наконец, находит сбалансированную дистанцию, позволяющую вести диалог.

Но что означает тезис об истории и литературе, заимствующих друг у друга интенциональность? Надо сказать, что подобная формулировка появляется лишь в конце трилогии, в завершении третьего тома. В её начале Рикер более осторожно говорит о «перекрестной референции»: «...Вымысел столько же заимствует у истории, сколько та заимствует у вымысла. Именно это обоюдное заимствование позволяет мне поставить вопрос о *перекрестной референции* (reference croisee) между историографией и художественной литературой»<sup>50</sup>. Речь здесь идет, прежде всего, о некоем «формальном соответствии» вымысла и исторического рассказа, позволяя им «с двух сторон» создавать человеческое время (как пишет Рикер, «не человеческое ли время *совместно* рефигурируют историография и художественная литература, скрепляя *на* нем свои способы референции?»<sup>51</sup>[курсивы Рикера – М.М.]).

Но затем, следуя общему замыслу своей трилогии, Рикер разделяет историческую и литературную проблематику (чтобы вернуться к их переплетению в третьем томе трилогии) и переходит к теме интенциональности исторического познания, или «исторической интенциональности», под которой понимает «*смысл поэтической направленности*, создающей историческое качество истории и предохраняющей её от растворения в знаниях, которые историография воспринимает благодаря своему браку по расчету с экономикой, географией, демографией, этнологией, социологией ментальностей и идеологий»<sup>52</sup>. Литературная тема при этом не исчезает, участвуя в создании исторической «предметности» – объекта исторического познания. Этим предметом, по мысли Рикера, должно быть историческое событие, устраняя которое в качестве значимого объекта исследования, история (Рикер имеет в виду современных историков, так или иначе связанных с методологической революцией Школы Анналов) просто «растворяется» в смежных с ней гуманитарных дисциплинах. При помощи таких элементов текста исторического исследования как «квази-персонаж», «квази-интрига» и «квази-каузальность» (все это категории, конституирующие событийность) Рикер стремится восстановить пошатнувшиеся позиции нарративности в истории, показывая, что даже те историки, которые на уровне выдвигаемых ими методологических программ чрезвычайно низко оценивают значимость события, как, например, Фернан Бродель, не могут отказаться в своих работах от нарративности и, следовательно, событийности.

Нетрудно заметить сходство историографической программы Рикера с критикой онтологических оснований современной – постгалилеевской – науки, предпринятой Гуссерлем в «Кризисе европейской науки». Рикер и сам неоднократно говорит об этом сходстве; он даже разговор об исторической интенциональности начинает со ссылки на Гуссерля: как пишет Рикер в первом томе своей трилогии, «вопросы, которые Гуссерль ставит по поводу галилеевской и ньютоновской науки, мы ставим применительно к историческим наукам»<sup>53</sup>. Сам Гуссерль говорит в «Кризисе...» об ошибочности философских оснований математизированной науки Нового времени, утерявшей связь с «изначальным смыслопорождающим свершением», то есть с видением мира вещей, заменив его миром математических абстракций, за которой «скрылась» сама вещественная реальность; в этом смысле, как пишет Гуссерль, Галилей «является в одно

и то же время и *гением открытия*, и *гением сокрытия*»<sup>54</sup> [курсивы Гуссерля – М.М.]. Наука, пишет Гуссерль (кстати сказать, почти буквально воспроизводя те упреки, в частности, Рикера, которые вызывала его собственная философская программа), лишившись противоположного по отношению к познающему сознанию полюса, то есть предмета, стала заложницей философского солипсизма.

Но есть ли жизнеспособная альтернатива подобному развитию науки? Рикер, применяя гуссерлеву проблематизацию философских оснований науки к историческому знанию, вопроса о естественной науке или науке в целом не ставит, ограничиваясь лишь замечаниями о том, что в отношении исторического знания подобная критика может быть более успешна, чем в отношении естественных наук. Во-первых, как пишет Рикер, историческая предметность «отсылает к уже структурированному культурному миру, а никак не к непосредственно жизненному»<sup>55</sup>. Во-вторых, само историческое знание не настолько разорвало связи со своей «предметностью», чтобы к ней невозможно было вернуться.

Однако в «Кризисе» Гуссерля есть еще одна важная мысль, которую следует, на мой взгляд, рассматривать в качестве непосредственного основания принципа «пересекающихся интенциональностей». Гуссерль, рассматривая вопрос альтернативы «солипсистской» науке Нового времени, вновь возвращается к вопросу конституирования Другого, вопросу, решение которого в «Картезианских размышлениях» (Другой как аналог Я) можно в лучшем случае признать лишь частичным успехом. В «Кризисе» Гуссерль возвращается к теме *временности* как основополагающей характеристики «Я-полюса». Гуссерль пишет, что в процессе рефлексии:

«...актуальное Я осуществляет свершение, в котором оно конституирует вариативный модус себя самого как сущего (в модусе прошедшего). Отсюда можно проследить, как актуальное Я, всегда текуще-настоящее, конституирует себя в собственной временности [Selbstzeitigung] как длящееся в “своих” прошлых [Vergangenheiten]. Точно так же актуальное Я, уже длящееся в длящейся примордиальной сфере, конституирует в себе Другого как Другого. Приобретение собственной временности [Selbstzeitigung] посредством, так сказать, удаления-от-настоящего [Ent-Gegenwärtigung] (в ходе воспоминания) имеет свою аналогию в моем от-чуждении [Ent-Fremdung] (в ходе вчувствования как удаления-от-настоящего на более высокой ступени – удаления от моего изначального присутствия [Urpräsenz] во всего лишь приведенное к настоящему изначальное присутствие [vergegenwärtigte Urpräsenz]). Так во мне получает бытийную значимость “другое” Я, как соприсутствующее [kompräsent], со своими способами очевидного подтверждения, по-видимому, совсем иными, нежели способы “чувственного” восприятия»<sup>56</sup>.

В этой важной фразе содержится очевидное свидетельство существенного продвижения Гуссерля в проблематике конституирования Другого; если свести сказанное к самой сути, то теперь Гуссерль предлагает конституировать Другого не в качестве аналога настоящего Я, но Я прошлого. То есть, на первом шаге рефлексии Я конституирует себя самого в прошлом, как другое по отношению к нынешнему Я. Причем «другое» не в смысле пространственного отстояния, где можно было говорить о разных точках зрения на один и тот же предметный мир: разделяющий одно и другое Я временной поток разделяет *разные* объекты (у

меня нет тех мыслей, что были тогда, и наоборот). На втором шаге я конституирую «в себе Другого как Другого», то есть констатируя факт, который для меня очевиден, но все же не взят из «чувственного восприятия», о том, что я изменился, стал «Другим» по отношению к себе прошлому. Наконец, я рассматриваю эти «временные» отношения в качестве аналогичных тем разделяют/связывают меня с современным мне «пространственным» другим.

Но каким образом мне настоящему дан «я в прошлом»? Непосредственным образом «прошлость» моего «Я» мне не дана; об этом свидетельствует хотя бы использование нами местоимения «я» применительно даже к отдаленному прошлому: язык повседневности попросту не разделяет «меня сейчас» и «меня год назад». Мы приходим к мысли об отличии нашего нынешнего «Я» от прошлого путем сложной реконструкции нашего собственного прошлого или же, глядя на изменения, происшедшие с другими, мы по аналогии переносим наши впечатления на самих себя, то есть, действуя в обратном, по отношению к предписанному Гуссерлем, порядку. Однако во всех этих случаях конституирование Другого, и, по большому счету, всего полюса предметности оказывается непосредственным образом связано с историческим знанием, и историческая интенциональность оказывается наделена более широким значением, чем область конкретной научной дисциплины. Хотя Рикер и не отсылает к соответствующему тексту «Кризиса» Гуссерля, он, несомненно, использует его в качестве одного из важнейших методологических ориентиров. Именно цитированная выше фраза раскрывает, как представляется, самую суть отношения между феноменологией Гуссерля и герменевтикой Рикера – Рикер подхватывает и развивает мысль Гуссерля о том, что интенциональность всегда разнонаправлена: луч понимания движется как от меня к предмету, так и от предмета ко мне самому; если вторая часть интенционального акта будет утеряна, то вместе с ней будет утерян и сам полюс предметности.

Предметность познаваемого – это то, что вторгается в меня в качестве иного по отношению ко мне, познающему: ведь предмет не мыслит. Подобная модель хорошо работает в пространстве гетерогенных культурных традиций; используя её, можно сказать, что культура как творческий процесс «питается гетерогенностью», что Рикер показывает на различных внутри- и межкультурных коммуникациях, далеко не всегда используя слово «интенциональность», но всякий раз апеллируя к модели интенционального сознания. И, в соответствии с «указующим принципом» Гуссерля в основе этих пересекающихся интенциональностей лежит историческое сознание, и здесь можно вспомнить слова Х. Уайта, сказанные по поводу трилогии о том, что «Рикер предложил не что иное, как трансформацию исторического сознания в комплексное мировоззрение, философию жизни, своего рода терапию Западу, лишенному посредством разрушительных войн и “великих преступлений” чувства самости и гордости за свое место в истории культуры... Рикер знает, что история есть все, что осталось у нас после смерти Бога и окончания метафизики, что мы “неизбежно” в истории, и что наш важнейший долг как человеческих существ связан с экзистенциальной заботой прожить наши жизни “исторически”»<sup>57</sup>.

Принцип множественных интенциональностей позволяет по-новому взглянуть на описываемое Рикером пространство гетерогенных культурных традиций, а также на занимаемую философом «посредническую», примирительную

позицию во многих рассматриваемых им мировоззренческих, философских, эпистемологических конфликтах. Прежде всего – позицию эту нельзя назвать «компромиссной», поскольку взаимная интенциональность не стирает взаимных различий, делая их, напротив, более утонченными и многосторонними. При этом исходная дарующая интуиция Гуссерля превращается в обмен дарами – принцип, нашедший себе явное выражение в завершающей главе книги Рикера «Путь признания». Но в «Пути признания» речь идет о признании друг другом индивидов, а во «Времени и рассказе» наиболее «индивидуальный уровень» взаимодействия проявляется в отношениях автора и читателя текста, и этот уровень, казалось бы, очень далек от подобного определения; здесь уместнее говорить о борьбе, на одной стороне которой многочисленные ипостаси автора, представленные на различных нарративных уровнях текста, на другой стороне – столь же многочисленные ипостаси читателя (удивленный читатель, доверчивый читатель, читатель-скептик, читатель-аналитик, читатель-собеседник...). Само умножение читательских позиций по мере движения чтения соответствует в феноменологии Гуссерля усложнению номатического акта, направленного на предмет. При этом Рикер, как уже упоминалось, не просто описывает, а активно практикует в собственном тексте отношения с цитируемыми авторами, которые впоследствии были названы одним из исследователей Рикера «любовной борьбой» Рикера со своими текстами-источниками.

Очень близкие, хотя и не тождественные отношения Рикер выстраивает с «историческим следом». Интенция, идущая от следа, не столь активна, как интенция, идущая от автора, вместе с тем след индивидуален подобно автору; след «зовет» нас идти за ним, он не вполне принадлежит нашему миру, отсылая к более или менее отдаленному прошлому, но и не трансцендентен ему. Герменевтика, представленная во «Времени и рассказе» – это не столько герменевтика текста, сколько герменевтика следа, и обычный упрек, адресуемый Рикером философам и отчасти историкам – неверная трактовка ими следа, превращение его либо в вещь окружающего мира, либо в символ.

Историческое прошлое, в понимании Рикера, соединяет в себе свойства следа и свойства автора: оно спрашивает нас раньше, чем мы начнем спрашивать его, и так же как след, зовет за собой. Вслед за Ницше Рикер предпочитает «монументальную» историю историям «архивистской» и «критической»<sup>58</sup>, понимая под ней диалог одного величия с другим, что предполагает адресованный к познающему вопрос: в состоянии ли он вести подобный диалог. В другом месте<sup>59</sup> Рикер говорит об историческом прошлом как «аналоге», находящемся как бы в середине между «самостью» и «иным».

Несколько иным – в смысле более напряженным – представлен у Рикера диалог с традицией. Казалось бы, эта сфера близка исторической: ведь традиция также обращается к нам из прошлого, однако она непосредственным образом продолжается в нашей практике, и потому отношение к ней носит более общий (охватывая всю область практики) и в то же время более конкретный характер, уникальным образом отражаясь в каждом отдельно взятом действии – от сферы повседневности до наиболее утонченных форм творчества. Учение о трех мимесисах<sup>60</sup>, хотя и относится Рикером к области нарративных повествовательных форм, является вместе с тем своего рода эйдосом культурной традиции в её существовании в историческом времени. Рикер не отрицает критики традиций, но

в соответствии с принципом возвратной интенциональности говорит, что подобная критика неизбежно должна быть самокритикой.

Наиболее определенно очерченная во «Времени и рассказе» область пересекающихся интенциональностей – это область, охватывающая литературно-историческую проблематику. Впрочем, несмотря на это, именно здесь Рикер встретился с наибольшим непониманием: историографы сочли его сторонником «нарративизма», то есть сведения истории к «историческому рассказу», построенному в соответствии с литературными критериями. В действительности Рикер говорит о событии как категории, формирующей само историческое и даже в значительной степени темпоральное (достаточно вспомнить, говорит Рикер, устройство обычного календаря с его «нулевой точкой»<sup>61</sup>). Но присутствие события в историческом сочинении неизбежно приобретает форму рассказа, даже в том случае, когда историк стремится преодолеть «власть события» выйти за пределы нарративности в своем повествовании. Интенция исторического знания направлена на действительно произошедшее событие, а вовсе не на построение квази-литературного повествования. Но литературность – в смысле повествовательности – «присоединяется» к исторической интенции, поскольку событие просто не сможет проявиться в тексте как событие, перейдя в статус исторического факта или исторических данных.

Европейская литература со своей стороны все более тщательно воспроизводит в своих произведениях «дух эпохи», как бы заимствуя у истории исследовательскую скрупулезность. Но при этом, утверждает Рикер, воссоздавая прошлое, литература производит своего рода «феноменологическую редукцию» исторического, или, как говорит Рикер, «нейтрализует» историческое время. Литература, можно сказать, занимается более общими проблемами, организуя человеческую практику как таковую, и исторический фон присутствует в литературном произведении в качестве своего рода риторического приема, своего рода игры с читателем в достоверность повествования.

Но Рикер говорит о взаимоотношениях не двух, а трех культурных традиций – помимо истории и литературы – это еще философия, или, поскольку взаимоотношения рассматриваются Рикером в пространстве темпоральности, философская феноменология времени. Здесь, согласно мысли Рикера, получается поистине парадоксальная ситуация, поскольку философия всеохватна и одновременно замкнута на самом философствующем субъекте. Подобно литературе, она стремится к упорядочению человеческого бытия в самом широком смысле слова, но подобно научному знанию, стремится сделать это концептуальными средствами. Философская традиция более чем научная или литературная необходима для акта философствования, но при этом она более чем любая другая внутренне гетерогенна, и её интенциональная направленность на предшествующее – это всегда интенция разрыва; вот почему философия – это вечно воспроизводящая себя субъективность, которая однако нуждается в целом мире для своего утверждения. Получается, что философия одновременно слишком мала и слишком велика для культурной традиции: велика, потому что легко выходит за пределы культуры, никогда не увязывая собственную мысль с какими-либо «культурными основаниями». И мала, потому что всякий раз воспроизводит вопрошающего вечность индивида. Парадокс здесь, собственно, в том, что Рикеру не удается «выйти за пределы философии», и само его отрица-

ние философского солипсизма является едва ли не главным сюжетом истории философии.

Но, может быть, говоря о философии, мы незаметно перешли еще на один уровень «пересекающихся интенциональностей» – античности и христианства, темы, открывающей и заканчивающей трилогию Рикера, и представленной главным образом, фигурами Августина и Аристотеля. Здесь можно вспомнить, что Рикер не случайно говорит во «Времени и рассказе» о стоицизме как мировоззренческой позиции в какой-то степени инициирующей само философствование (проецируя, в частности, стоицизм на хайдеггеровскую философию).

Как мне кажется (сам текст Рикера этого не утверждает, хотя Рикер подходит к этой теме в конце третьего тома трилогии и продолжает в «Памяти...»), наиболее определенную форму пересекающиеся интенциональности античности и христианства приобретают во взаимоотношениях философского и исторического эйдосов. На уровне космологической антиномии античный и христианский миры предстают как мир бесконечного (в принципе) времени и ограниченного пространства, и мир безграничного (в принципе) пространства и ограниченного времени. В ограниченном пространстве значимо устройство этого пространства; в ограниченном времени – значимо устройство времени. Порядок ограниченного пространства никогда не может иметь свой «темпоральный коррелят» в системе ограниченного времени: пространство вплоть до своего предела – звездной сферы – дано, в частности, у Аристотеля, в непосредственном опыте; время же уходит за пределы опыта, оно неизбежно апеллирует к гипотетичности знания – как о себе, так и о мире в целом. Неудивительно, что христианство стремилось усвоить античный эпистемологический порядок, и даже в трилогии Рикера эта интенция сохраняется – в виде «повествовательного движения» от экзистенциального вопрошания Августина к «расставляющей все по своим местам» Поэтике Аристотеля, задающей саму парадигму нарративной повествовательности; иначе говоря, той языковой формы, которая призвана, по мнению Рикера, «приручить» таинственное для Августина время посредством соединения последовательности и событийности.

Однако, Аристотель хотя и создал в своей «Поэтике» «нормативную теорию трагедии», проигнорировал то экзистенциальное напряжение её действия, которое не может быть усвоено никаким порядком, напротив, разрушительно для любого порядка; и подобный взгляд на трагедию заставляет нас обратить внимание на противоположную интенциональность: от античности к христианству. Речь идет, в широком смысле, о диалоге человека и Бога, или, как говорит Рикер, комментируя и в какой-то степени присоединяясь к вопрошанию Августина (т.е. цитируя его «Исповедь»), соотношении *Verbum* и *vox*. Рикер пишет:

«Между вечным *Verbum* и человеческим *vox* существуют не только различие и дистанция; они соотносятся друг с другом как обучение и коммуникация: Слово – это внутренний учитель, искомый и слышимый «внутри» (*intus*) (VIII. 10) ... наше начальное отношение к языку заключается не в том, что мы говорим, а в том, что мы слушаем: за внешними *verba* мы слышим внутренний *Verbum*. Возвращение – не что иное, как это слушание: ибо если начало не пребывало бы, «пока мы блуждали, нам некуда было бы вернуться. Когда мы возвращаемся от заблуждений, мы, конечно, возвращаемся потому, что узнали их, а узнавать их и учит нас Он, ибо Он Начало и говорит нам» (VIII. 10). Так связываются воедино обучение, узнавание и

возвращение. Можно сказать, что обучение преодолевает пропасть, разверзающуюся между вечным *Verbum* и временным *vox*. Оно возвышает время, направляя его к вечности»<sup>62</sup>.

Речь здесь идет в действительности о самой сложной из всех форме пересекающихся интенциональностей, и Рикер отнюдь не склонен упрощать проблему, о чем свидетельствует не только тот долгий путь, который Рикер предпринял во «Времени и рассказе», чтобы проследить возможности подобной коммуникации, и апории, встающие у неё на пути, но и его интерпретация декартовского акта *cogito*, с которой Рикер начинает свою книгу «Я-сам как другой». Декартовское «Я» удостоверяет себя в акте сомнения: сомневаясь, я не могу сомневаться в самом сомнении, и, следовательно, в своем существовании. Но это самоудоверение имеет сугубо отрицательный характер: повернутое другой стороной и превратившееся в гипотезу о «злокозненном гении», оно отнимает у меня все позитивные атрибуты существования, т.к. я не могу быть уверенным ни в данных своих чувств, ни в действиях своего разума. Однако имеющаяся у меня идея Бога, утверждает Декарт, не только удостоверяет существование Бога, являясь как бы Его представителем в моей душе, но также и реальность всего мира – ведь Бог не может обманывать. Отсюда проистекает двойственность декартовского *cogito*, полагает Рикер: поскольку оно то утверждает себя в качестве основания всего, включая идею Бога, то, напротив, обнаруживает свою немощь, нуждаясь для любого своего проявления во внешнем по отношению к себе основании; как пишет Рикер, «“Я” *Cogito* напоминает Сизифа, вынужденного вновь и вновь поднимать булыжник своей достоверности по противоположному склону сомнения»<sup>63</sup>. Ход мысли, благодаря которому Декарт полагал, что пришел к утверждению *cogito* на твердом основании, в действительности, говорит Рикер, скрывает в себе апорию, решить которую последующая философия пыталась – ограничивая либо вообще устрняя *cogito* в качестве основания философствования, либо, соответственно, устрняя идею Бога.

Ориентируясь в общем смысле на модель Декарта, который, как известно, сам следует в своих «Размышлениях» ходу мысли Августина, Рикер стремится воссоздать в своих работах онтологическую значимость диалога *Verbum* и *vox*, рассматривая его не в качестве этапа, который проходит познающее «Я» на пути к самоосознанию и установлению правильного познавательного отношения к окружающему миру, но, скорее в качестве обрамляющего принципа, в методологическом отношении опираясь на гуссерлеву интенциональность как самоусложняющийся процесс познающего внимания, которому невозможно поставить какого-либо предела. Но это всего лишь обрамляющий принцип – Рикер не стремится во «Времени и рассказе» выявить некую «теологическую сердцевину» в анализируемых им литературных произведениях или в историческом познании; общее указание, которому он следует, заключается в том, что диалог времени и вечности ведется на многих языках, а не только одним – языке абстрактного философствования.

Тема изгнания, блуждания и возвращения, которая устойчиво присутствует во «Времени и рассказе», но присутствует на периферии, как своего рода «теневая окрестность» направленного на те или иные предметы исследовательского внимания, отсылает, конечно, не только к Гуссерлю или Августину, но, скорее, к

общей парадигме движения от утраченного (времени, истины, рая) – к обретенному через область негативности, к которой в феноменальном смысле сводится вся непосредственно данная нам реальность, но «с точки зрения вечности» её и вовсе нет, поскольку, как мог бы сказать Рикер, она, негативность, представляет собой своего рода педагогику абсолютного.

С другой стороны, от концепций исторического финализма Рикера очевидным образом отделяет не только его, так сказать, профетическая осторожность, но и сам принцип гетерогенности культурного пространства. Вопреки П. Тиллиху<sup>64</sup> трилогия Рикера утверждает, что «теономия», «гетерономия» и «автономия» – не стадии, но аспекты культурного процесса, которые, отрицая друг друга, делают возможным существование друг друга. Почему можно говорить об этом с уверенностью? Потому, что «кайрос» (ключевое понятие философии истории Тиллиха, которое использует также и Рикер), или «момент перелома», не может существовать ни в одной из этих стадий, взятых по-отдельности. Больше того, к «гетерономии» и «гетерогенности» как характеристикам культурного пространства в понимании Рикера можно добавить, вслед за автором одной из статей о Рикере (Р. Керни), понятие «гетерология»; Рикер, пишет Керни, стремится «...восстановить определенный вид согласия между элитами и библейской традицией. Но не в виде метафизического смещения, а устанавливая точки пересечения между одним и другим. Это не предполагает спекулятивных “пролетов” или “виадуков”, но – наведение колеблющихся навесных мостов и веревочных лестниц через пропасти, отделяющие старые онтологии от новых гетерологий»<sup>65</sup>.

К разновидностям «гетерогенности» («гетерономии» и «гетерологии») можно, помимо «гетерологии», добавить еще упоминаемую однажды Рикером (вслед за Фуко) «гетеротопию» (множественность пространств) и, конечно, «гетерохронию» (множественность времен) – термин, насколько мне известно, Рикером не употребившийся, но отражающий центральную проблему «Времени и рассказа»; все это в совокупности составляет реконструируемый Рикером «культурный ландшафт», в «складках» которого конституируют себя полюса «индивидуального» и «социального». В отношении последней оппозиции Рикер также демонстрирует определенные колебания, то называя общество «совокупным индивидом» – это необходимо Рикеру, чтобы представить общество в качестве «квази-персонажа» исторического процесса, – то наделяя индивида способностью давать и сдерживать обещания и быть источником иных «иллюкутивных» (в терминологии Дж. Остина) суждений, что едва ли может быть перенесено на общество. Но в этом можно увидеть не столько непоследовательность, сколько принципиальную позицию, направленную на удержание динамического равновесия даже там, где само соответствующее проблемное поле не получило определенного концептуального оформления.

Но разве не является эта многосторонняя и многозначная гетерогенность культурного пространства помехой на пути ясной и прозрачной коммуникации между *Verbum* и *vox*? Уже само понятие «священного языка», характерное для многих религий, в первую очередь «авраамических», не утверждает ли в этом подозрении? Рикер сам «идет навстречу» этому подозрению, говоря о таинственном, но в то же время и позитивном значении самой «бросающейся в глаза» формы культурной гетерогенности: а именно многообразие человеческих

языков. Множество языков вызывает проблемы взаимного непонимания, что преодолевается – всегда только частично – переводами. Перевод движим интенцией к пониманию другого, – и в то же время самого себя как другого (здесь Рикер вновь вспоминает понимание другого у Гуссерля). Каким образом, пишет Рикер, «без опыта чуждости, могли бы мы быть чувствительны к чуждости собственного языка. Наконец, без этого опыта разве не оказались бы мы под угрозой замкнуть себя в развещающем монологе с одними лишь нашими книгами? Итак, да здравствует языковое гостеприимство»<sup>66</sup>. Перевод не может быть совершенно прозрачным, – как не может быть прозрачным взаимопонимание внутри одного и того же языка – он отражает на себе ситуацию перевода и открыт в сторону бесконечных модификаций.

И эта непрозрачность представлена в Библии, продолжает Рикер, как результат божественного действия – смешения языков, действия, в котором Рикер видит не наказание человека, а таинственное проявление «обучения и коммуникации». Цитируя (конечно, *в переводе*) библейский рассказ о построении башни и смешении языков, Рикер заключает: «вы слышали: никакого упрека, никакого обвинения: «И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город» (Быт. 11:8). Они перестали строить! Как сказано, так сказано. Ну, ну, вот оно как – любил говорить Бенъямин – А раз такова реальность жизни – переводим!»<sup>67</sup>

Мы призваны к переводу, несколько раньше говорит Рикер<sup>68</sup>, и перевод есть не что иное (можно было бы добавить) как лингвистический аналог интенциональности, причем интенциональности «пересекающейся».

## Литература

1. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009.
2. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. СПб., 1998.
3. *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная философия: Введение в феноменологическую философию. СПб., 2004.
4. *Рикер П.* Введение к «Идеям I» Э. Гуссерля // Феноменология искусства М., 1996.
5. *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / Пер. Т.В. Славко. М.; СПб., 1998.
6. *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 2. Конфигурации в вымышленном рассказе / Пер. Т. В. Славко. М.; СПб., 2000.
7. *Рикер П.* Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998.
8. *Рикер П.* Память, история, забвение. М., 2004.
9. *Сартр Ж.П.* Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность // *Сартр Ж.П.* Трансценденция Эго. набросок феноменологического описания. М., 2011.
10. *Тиллих П.* Кайрос // Тиллих Пауль. Избранное: Теология культуры. М., 1995.
11. *Blundell B.* Paul Ricoeur Between Theology and Philosophy: Detour and Return. Burlington, 2010.
12. *Davidson S.* The Husserl Heretics: Levinas, Ricœur, and the French Reception of Husserlian Phenomenology // *Studia Phaenomenologica*. XIII. 2013.
13. *Fink E.* Operative Concepts in Husserl's Phenomenology // *A Priori and World*. The Hague: Nijhof, 1981.
14. *Janicaud D.* Phenomenology "Wide Open": After the French Debate. New York, 2005.

15. *Kearney R. Between Oneself and Another: Paul Ricoeur's Diacritical Hermeneutics // Between Suspicion and Sympathy. Paul Ricoeur's Unstable Equilibrium / Ed. by A. Wiercinsky. Toronto, 2003.*

16. *Ricoeur P. Fallible man. New York, 1986.*

17. *Ricoeur P. Le paradigme de la traduction // Esprit. 253(6). Juin. 1999.*

18. *Ricoeur P. Temps et récit. Le temps raconté. Paris, 1985.*

19. *White H. Guilty of History? The Longue Durée of Paul Ricoeur (Memory, History, Forgetting) // Ricoeur Paul. Chicago and London, 2004.*

---

<sup>1</sup> *Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 262.*

<sup>2</sup> Там же. С. 263.

<sup>3</sup> *Ricoeur P. Idées directrices pour une phénoménologie. By Edmund Husserl. Paris: Gallimard, 1950; русский перевод: Рикер П. Введение к «Идеям I» Э. Гуссерля // Феноменология искусства. М., 1996. С. 223.*

<sup>4</sup> *Рикер П. Введение к «Идеям I» Э. Гуссерля // Феноменология искусства. М., 1996. С. 222.*

<sup>5</sup> *Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 264.*

<sup>6</sup> Там же. С. 297.

<sup>7</sup> Там же. С. 208.

<sup>8</sup> Там же. С. 255.

<sup>9</sup> Там же. С. 134.

<sup>10</sup> Там же. С. 127.

<sup>11</sup> Как пишет Гуссерль, «чрезвычайно большую пользу можно извлечь из картин истории и еще более многообразную – из представлений искусства, особенно поэзии, – все это, правда, плоды воображения, однако по оригинальности новообразований, по богатству конкретных черт, по полноте мотивировок они высоко поднимаются над тем, что способна создавать наша собственная фантазия, а к тому же, благодаря захватывающей силе средств художественного воплощения, они, при условии понимающего их постижения, с особой легкостью переводятся в совершенно ясные представления фантазии. А потому мы, при известном пристрастии к парадоксам, действительно, можем сказать, сказать, твердо соблюдая истину, – и при условии хорошего разумеия многозначного смысла, – что «фикция» составляет жизненный элемент феноменологии, как и всех эйдетических дисциплин, что фикция – источник, из которого черпает познание «вечных истин»» (*Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 211, 212*). В примечании к этому месту текста Гуссерль пишет: «*Фраза, как цитата, замечательно пригодная для того, чтобы натурализм поиздевался над эйдетическим способом познания*» [курсив мой – М.М.]

<sup>12</sup> Гуссерль: «...тезису мира – мир «случаен» – противостоит тезис моего чистого Я, жизни моего Я, которая является «необходимой», абсолютно несомненной... Мир сомнителен не в том смысле, как если бы наличествовали разумные мотивы, которые что-то значили бы по сравнению с колоссальной силой единогласных опытных постижений, но в том смысле, что сомнение мыслимо, мыслимо же оно потому, что возможность небытия – возможность принципиальная – никогда не исключена... бытие сознания, бытие всякого потока переживания вообще, хотя и непременно модифицируется вследствие уничтожения вещного мира, однако не затрагивается им в своем собственном экзистировании» (*Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 141, 142, 149*).

<sup>13</sup> Чувство, пишет Гуссерль, «По своей сущности... есть поток, в русле которого, направляя на него наш рефлексивный взгляд, мы можем плыть, начиная с точки «сейчас», тогда как пройденные этапы уже навсегда потеряны для восприятия» (*Гуссерль Э. Идеи к*

чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 135).

<sup>14</sup> Феноменологическое время, пишет Гуссерль, отличается от «космического времени»; последнее ассоциируется у Гуссерля с «простертостью», то есть лишенной преимущественного направления пространственностью, аналогично «объективной пространственной “протяженности”, т.е. к протяженности являющегося и визуально “нюансирующегося” в данных ощущения физического объекта» (Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 253).

<sup>15</sup> *Sartre J.P. Situations I. Paris, 1947. P. 31–35; рус. пер.: Сапир Ж.П. Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность // Сапир Ж.П. Трансценденция Эго. Наборсок феноменологического описания. М., 2011. С. 110.*

<sup>16</sup> Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 70.

<sup>17</sup> Рикер П. Введение к «Идеям I» Э. Гуссерля // Феноменология искусства. М., 1996. С. 224.

<sup>18</sup> Там же. С. 223.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 225.

<sup>21</sup> *Ricoeur P. Kant et Husserl. Kantstudien, XLVI, September, 1954; русский перевод: Рикер П. Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 182.*

<sup>22</sup> Рикер П. Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 183. Кант и кантианская традиция, продолжает Рикер, подобной проблемы не знает: «Это связано не только с её эпистемологической перспективой, согласно которой кантианство могло иметь дело исключительно с сознанием вообще, с субъектом истинного знания, но также и с тем, что Gemut, предполагаемая Критикой как конкретный субъект, всегда направлена к “трансцендентальному объекту = X”, который таится за феноменами и может быть абсолютным существованием другой личности» (Рикер П. Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 183).

<sup>23</sup> Рикер П. Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 185.

<sup>24</sup> «...действительно ли необходимо знать Другого как Другого, а уже затем устанавливать характер отношения к нему? Кантианство предлагает совершенно иной ответ. Существование Другого переживается только в отношении, которое представляет собой практическую детерминацию» (Рикер П. Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 185).

<sup>25</sup> Рикер П. Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 188.

<sup>26</sup> «Однако подобную противоположность между “возвещающей о себе” личностью и “являющейся” вещью, навязанную дескрипцией, философия редукции сводит на нет. Эта противоположность влечет полный развал идеалистического смысла конституирования» (Рикер П. Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 188).

<sup>27</sup> Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб., 1998. С. 206.

<sup>28</sup> Там же. С. 241.

<sup>29</sup> Рикер П. Кант и Гуссерль. Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. Томск, 1998. С. 191.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Как пишет Рикер, «я не ограничиваюсь интенциональностью непосредственного присутствия, но имею двустороннюю интенциональность: с одной стороны, интенциональность, обозначающую пустоту, власть говорить в отсутствии этого здесь и сейчас. С

другой стороны, наполненную интенциональность, открытость восприятию и власть видения в присутствии здесь и сейчас» (“I do not exhaust myself in an intentionality of fulfilled presence, but that I am a twofold intentionality: on the one hand, an intentionality signifying empty, a power to speak in the absence of the this-here; on the other, a fulfilled intentionality, an openness to receiving, and a power of seeing in the presence of the this-here”) (*Ricoeur P. Fallible man. New York, 1986. P. 27–28*).

<sup>32</sup> «Выражение “свободная сущность” и означает не что иное, как именно такие жизненные модусы – модусы вольного исхождения из себя самого, возвращения в себя и к себе, спонтанной деятельности, страдания, возможности познавать нечто в объектах опытным путем и т.д.» (*Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 297*).

<sup>33</sup> *Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 281*.

<sup>34</sup> *Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 66*

<sup>35</sup> «Еще необходимо выявить, что трансцендентальное сознание, конституированное в своем потоке, само себя обозначает как трансцендентальное ego, иными словами, диада cogito/cogitatum превращается в триаду ego cogito cogitation. Это движение радикализации, начатое уже в “Идеях I”, полностью проявляется в четвертом “Картезианском размышлении”, особенно во введении в проблематику intersубъективности. Трансцендентальное сознание потока само обозначает себя тогда как сознание только одного “Я”, и трудность будет состоять в том, чтобы перейти от одиночного ego к другому, способному в свою очередь стать “мы”. Чего, как представляется, недостает эгологическому подходу, так это признания изначального отсутствия, отсутствия чужого “Я”, “Я” Другого, отныне предполагаемого в сознании единичного “Я”. В таком случае теперь встает вопрос о том, не затрагивает ли эта нехватка, с виду не очень существенная и горящая об отсутствии, феноменологическое предприятие в целом и не страдает ли феноменология внутреннего сознания времени от столь же внутреннего отсутствия, которое следовало бы соотносить с этим другим отсутствием, отсутствием другого в позиции ego?» (*Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 160*).

<sup>36</sup> *Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 166–167*.

<sup>37</sup> Там же. С. 24.

<sup>38</sup> *Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 158*.

<sup>39</sup> *Рикер П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 369. Примеч. 46*.

<sup>40</sup> «Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction, nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'epistemologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concretisent chacune leur intentionnalite respective qu'en empruntant a l'intentionnalite del'autre» (*Ricoeur P. Temps et récit. Le temps raconté. Paris, 1985. С. 265*).

<sup>41</sup> Напр., Скотт Дэвидсон в статье «Еретики Гуссерля»: Левинас, Рикери французская рецепция феноменологии Гуссерля» указывает на почерпнутые из сборника Рикера «От текста к действию» на определяемые Рикером четыре феноменологических свойства герменевтики: «1) поиск значения; 2) диалектика удаления и принадлежности; 3) производный характер лингвистического значения; 4) движение от опыта восприятия к историческому опыту» («1) the search for meaning; 2) the dialectic of distanciation and belonging; 3) the derivative character of linguistic meaning; 4) the move from perceptual to historical experience») (*Davidson S. The Husserl Heretics: Levinas, Ricœur, and the French Reception of Husserlian Phenomenology // Studia Phaenomenologica. XIII. 2013. P. 224*). Впрочем, эти четыре сходства Дэвидсон «уравновешивает» пятью различиями герменевтики и «идеализма Гуссерля»: Рикер характеризует идеализм Гуссерля следующими пятью тезисами: «1) он понимает свою задачу в терминах основания, как поиск начала или первого принципа; 2) он утверждает эти принципы как установленные посредством интуиции; 3) его источник полного основания – имманентность субъективности; 4) он разведиает трансцендентальный субъект и материальную реальность эмпирического эго; 5) он определяет себя

в терминах автономии как полностью самостоятельное эго. Эти пять свойств гуссерлевого идеализма есть цель герменевтической критики Рикера» (“Ricoeur characterizes Husserl’s idealism there in terms of the following five theses: 1) it understands its task in foundational terms, as the search for beginnings or first principles; 2) its ultimate principles are established through intuition; 3) its source of full evidence is the immanence of subjectivity; 4) it severs the transcendental subject from the material reality of the empirical ego; 5) it defines the self in terms of autonomy, as a wholly self-responsible ego. These five features of Husserl’s idealism are the target of Ricoeur’s hermeneutical critique”) (*Davidson S. The Husserl Heretics: Levinas, Ricoeur, and the French Reception of Husserlian Phenomenology // Studia Phaenomenologica. XIII. 2013. P. 222*).

<sup>42</sup> Например, Бойд Бландел в своей известной книге «Поль Рикер между теологией и философией: туда и обратно» пишет (опираясь, подобно Дэвидсону, на работу Рикера «От текста к действию»): «...когда Рикер утверждает, что “феноменология и герменевтика предполагают одна другую, если только идеализм феноменологии Гуссерля... и подчинится критике со стороны герменевтики”... трудно увидеть, как герменевтика может быть “привита” феноменологии.... Феноменология Рикера – это не “чистая” феноменология, к которой позднее привита герменевтика; скорее это экзистенциальная феноменология, развившаяся в герменевтическую феноменологию» (“...when Ricoeur argues that “phenomenology and hermeneutics presuppose one another only if idealism of Husserlian phenomenology succumbs to the critique of hermeneutics” it is difficult to see how hermeneutics is being grafted on to phenomenology... Ricoeur’s phenomenology was not a “pure” phenomenology onto which hermeneutics was later grafted; rather it was an existential phenomenology that developed into a hermeneutic phenomenology”) (*Blundell B. Paul Ricoeur Between Theology and Philosophy: Detour and Return. Bloomington, 2010. P. 65*; Цитата у Бланделя из Рикера: *From Text to Action: Essays in Hermeneutics. II. Studies in Phenomenology and Existential Philosophy. Evanston, Northwestern University press, 1991. P. 52*).

<sup>43</sup> Как пишет Д. Жаникод, «...его [Рикера – М.М.] “выбор значения” (*sens*) реартикулирует в себе, несмотря ни на что, “складку” онто-теологической структуры, с феноменологией, пришедшей на место онтологии (в форме онтологии действия), и герменевтики, пришедшей на место, соответствующее теологии. Уважение к “мета” измерению как региону сущностного вопрошания, не ведет, однако, ни к тому, чтобы мы приняли эту попытку восстановления метафизики, ни к тому, чтобы принять это чрезмерно симметричное и соответствующее разделению научных дисциплин распределение ролей между феноменологией и герменевтикой» (“his “choice for meaning” (*sens*) rearticulates itself in spite of everything according to the fold of the on to the onto-theological structure, with phenomenology coming to take place of ontology (in the form of ontology of action), and hermeneutics coming to settle in to the space corresponding to theology. Respect for the «meta» dimension as the region of essential questioning, however, does not lead us to approve of this endeavor for the reinstating of metaphysics nor for an overly symmetric and disciplinary sharing of the roles between phenomenology and hermeneutics”). (*Janicaud D. Phenomenology “Wide Open”: After the French Debate. New York, 2005. P. 61*).

<sup>44</sup> Как пишет, например, Дэвидсон, герменевтика привносит в феноменологию, во-первых, идею принадлежности любой познавательной ситуации той или иной традиции; во-вторых, то, что «внутреннее восприятие» столь же опосредовано, как и внешнее («Знание никогда не расположено в начальной или конечной точке, находясь вместо этого *in medias res*, то есть, в среде предустановленного контекста знаний, ценностей и значений. Но, с герменевтической точки зрения, этот первичный контекст не просто означает ограничение знания, но имеет позитивное значение. Рассмотренный позитивно, он мог бы быть описан в терминах принадлежности, понятия, которое охватывает совокупность традиций, практик и значений, которые обеспечивают конкретную ориентацию знания... Рикер приходит к пониманию, что познание нашей собственной внутренней жизни не более надежно, чем познание внешнего мира... Познание себя, подобно познанию внешнего мира, сформировано влиянием традиции, культуры и истории, каждая из которых ока-

зывается важной, как только индивид пытается увидеть себя» (*Davidson S. The Husserl Heretics: Levinas, Ricœur, and the French Reception of Husserlian Phenomenology // Studia Phaenomenologica*. XIII. 2013. P. 222–223).

<sup>45</sup> *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в феноменологическую философию. М., 2009. С. 208.

<sup>46</sup> *Fink E.* Operative Concepts in Husserl's Phenomenology // *A Priori and World*. The Hague: Nijhof, 1981.

<sup>47</sup> "...the presence of a shadow is an essential feature of finite philosophizing. The more original the force which ventures to open a clearing, the deeper are the shadows which accompany basic thoughts" (*Fink E.* Operative Concepts in Husserl's Phenomenology // *A Priori and World*. The Hague: Nijhof, 1981. P. 69; Цит. по: *Davidson S. The Husserl Heretics: Levinas, Ricœur, and the French Reception of Husserlian Phenomenology // Studia Phaenomenologica*. XIII. 2013. P. 210).

<sup>48</sup> *Davidson S.* The Husserl Heretics: Levinas, Ricœur, and the French Reception of Husserlian Phenomenology // *Studia Phaenomenologica*. XIII. 2013. P. 210.

<sup>49</sup> *Ricoeur P.* Temps et récit. Le temps raconté. Paris, 1985. С. 245.

<sup>50</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / Пер. Т.В. Славко. М.; СПб.: 1998. С. 100

<sup>51</sup> Там же. С. 101.

<sup>52</sup> Там же. С. 207.

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная философия: Введение в феноменологическую философию. СПб., 2004. С. 80.

<sup>55</sup> *Рикер П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / Пер. Т.В. Славко. М.; СПб.: 1998. С. 208–209.

<sup>56</sup> *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентальная философия: Введение в феноменологическую философию. СПб., 2004. С. 249.

<sup>57</sup> «Ricoeur envisioned nothing less than the transformation of historical consciousness into a comprehensive worldview, a philosophy of life, and a kind of therapy for a West deprived of its sense of selfhood and its pride of place in world culture by the disastrous wars and "the great crimes" of the twentieth century... Ricoeur knows that history is all we are left with after the death of God and the end of metaphysics, that we are ineluctably "in" history, and that our principal obligation as human beings burdened by existential "care" is to live our lives "historically"» (*White H.* Guilty of History? The Longue Durée of Paul Ricoeur (Memory, History, Forgetting) // *Ricoeur Paul*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2004. P. XX, 642) // *History and Theory*. 46. May 2007. P. 235, 242).

<sup>58</sup> *Ricoeur P.* Temps et récit. Le temps raconté. Paris, 1985. P. 343–345.

<sup>59</sup> *Ibid.* P. 306–326.

<sup>60</sup> Данная теория, изложенная Рикером в первом томе «Времени и рассказа» (*Pu-kér П.* Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб., 1998. С. 70–87), представляет собой подобие герменевтического круга, образуемого взаимным влиянием литературы и жизни. Мимесис I – это воспроизведение литературным текстом структуры и темпоральной организации человеческих действий; мимесис II проявляет себя на уровне построения повествовательной интриги, это – зависимость произведения от уже существующих произведений. Наконец, мимесис III – это обратное влияние литературы на жизненный мир её читателей.

<sup>61</sup> В третьем томе «Времени и рассказа» Рикер, основываясь на эссе Э. Бенвениста «Язык и человеческий опыт», выделяет три главных свойства календарного времени: 1) основывающее событие (обычно рождение царя, героя, бога); это событие Бенвенист называет «нуль-точкой» календаря; 2) проекция в обе стороны от основывающего события; 3) сетка единиц измерения, призванных обозначать постоянные интервалы относительно заданных космических событий (напр., восхода и захода солнца)» (*Ricoeur P.* Temps et récit. Le temps raconté. Paris, 1985. P. 157.).

<sup>62</sup> Рикер П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / Пер. Т.В. Славко. М.; СПб.: 1998. С. 40

<sup>63</sup> Рикер П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 25.

<sup>64</sup> Речь идет о работе Пауля Тиллиха «Кайрос», где Тиллих рассматривает теонию как религиозную в своей основе культуру, соответствующую европейскому Средневековью; автономная культура – культура европейского Нового времени – строится на идее бунта против теонности; наконец, наконец, «гетеронимия навязывает человеческому разуму чуждый ему закон, религиозный или светский» (Тиллих П. Кайрос // Тиллих Пауль. Избранное: Теология культуры. М., 1995. С. 230).

<sup>65</sup> "...to re-establish some kind of congress between Eleatic and Biblical strangers. Not by resorting to metaphysical fusion, but by trying out a variety of crossings between same and other. It does not propose speculative fly-overs or viaducts but tentative foot-bridges and rope-ladders reaching across the chasms separating old ontologies from new heterologies" (Kearney R. Between Oneself and Another: Paul Ricoeur's Diacritical Hermeneutics // Between Suspicion and Sympathy. Paul Ricoeur's Unstable Equilibrium / Ed. by A. Wiercinsky. Toronto, 2003. P. 154.

<sup>66</sup> «... sans l'étranger, serions-nous sensibles à l'étrangeté de notre propre langue? Enfin, sans cette épreuve, ne serions-nous pas menacés de nous enfermer dans l'aigreur d'un monologue, seuls avec nos livres? Honneur, donc, à l'hospitalité langagière» (Ricoeur P. Le paradigme de la traduction // Esprit. 253(6). Juin 1999. P. 19; русский перевод: bookmate.com/books/Uv1rHXLF

<sup>67</sup> «Vous avez entendu: il n'y a aucune récrimination, aucune accusation: /.../ Ils cessent de batir! Façon de dire: c'est ainsi. Tiens, tiens, c'est ainsi, comme aimait à dire Benjamin. À partir de cette réalite de la vie, traduisons!» (Ricoeur P. Le paradigme de la traduction // Esprit. 253(6). Juin 1999. P. 14).

<sup>68</sup> «Итак, мы существуем, рассеянные и смешанные, и призванные – к чему? В об-щем... к переводу!» (Ainsi sommes-nous, ainsi existons-nous, dispersés et confus, et appelés à quoi? Eh bien... à la traduction!) (Ricoeur P. Le paradigme de la traduction // Esprit. 253(6). Juin 1999. P. 13).

О.М. Седых, А.А. Соловьева

## История Трикстера, или Судьба фаустовского сюжета

### Разнообразие трактовок фаустовского сюжета

Корни легенды о сделке с Дьяволом можно проследить до первых веков христианской эры. В Средние века различные трактовки этого сюжета встречаются как в религиозных преданиях, так и в народных сказках. К XVI веку в германских землях сложился образ доктора теологии, Иоганна Фауста, и образ вызванного им демона Мефистофеля (или Мефостофеля, как его называют в народной книге 1587 года). Демон обучает Фауста многим трюкам, безобидным и зловредным, помогает в путешествиях по миру и поиске наслаждений. Однако Мефостофель ловко уходит от ответа на наиболее серьезные из вопросов доктора Фауста и никак не помогает доктору в познании законов, по которым устроены невидимые простым смертным части мироздания. Мефостофель в своих взаимоотношениях с Фаустом преследует собственную цель: он хочет получить душу грешника, при этом не заплатив за неё ту цену, которую изначально запрашивает Фауст. В народных легендах и пьесах демону без труда удастся достичь своей цели. Истории о Фаусте и Мефостофеле становятся источником не только развлечения, но и поучения, напоминая людям о неизбежности наказания за грехи.

Народные легенды и площадные пьесы вдохновляют Кристофера Марло, а позже И.В. Гёте на создание литературных версий истории доктора Фауста. Ключевым отличием «Фауста» Гёте от народных пьес становится развязка: несмотря на все грехи и ошибки Фауст получает прощение и возносится на Небеса. Герой трагедии Гёте избегает наказания, не предпринимая активных действий со своей стороны. Сама возможность подобного альтернативного финала в дальнейшем сыграет важную роль в жизни фаустовского сюжета в современной культуре.

О. Шпенглер в «Закате Европы» (1918) представляет Фауста в качестве воплощения «души» европейской культуры и провозглашает «смерть Фауста» вместе с концом европейской культуры. Однако фаустовский сюжет в XX и начале XXI веков не только не прекращает свое существование, но получает новую жизнь в произведениях современных писателей, поэтов, кинематографистов, музыкантов. Для модернизма и в особенности постмодерна характерны переработка и переосмысление классических сюжетов, перемещение их героев в ситуацию современных реалий и современной этики. Помимо романов, пьес, фантастических повестей, коротких рассказов и стихотворений, создается несколько фильмов о докторе Фаусте: от черно-белого фильма Ф. Мурнау (1926) до версии, снятой А. Сокуровым (2011). В начале 1990-х годов появляется мюзикл «Фауст» на музыку Р. Ньюмана. В разнообразных по художественной форме и замыслу современных трактовках фаустовского сюжета герои могут действовать в реалиях XVI века, в современном мире или в некоей абстрактной фантастической реальности. Однако в любом случае их действия опираются на этику, близкую создателям новых произведений о Фаусте. В результате, при со-

хранении некоторых основных вех классического сюжета, современные трактовки легенды в значительной степени отличаются как от народных историй и уличных пьес XVI века, так и от трагедии Гёте.

В основе современного фаустовского сюжета по-прежнему лежит сделка между Фаустом и Мефистофелем и, как следствие, взаимоотношения и противостояние между этими героями. Еще на рубеже XIX и XX веков дихотомией Фауст-Мефистофель начал интересоваться К.Г. Юнг. Мефистофель представляется ему зловещей Тенью Фауста, темной стороной его существа. Демон одновременно отрицает природу и воплощает дух самой жизни, в то время как Фауст видится Юнгу сухим схоластом. Юнг вспоминает о той роли, которую изучение Фауста и Мефистофеля сыграло в его собственном самопознании: «Дихотомия Фауст-Мефистофель представилась мне в одном единственном человеке, и этим человеком был я»<sup>1</sup>. Модерн и постмодерн в своих трактовках фаустовского сюжета ярко демонстрируют, что Фауст и Мефистофель действительно могут быть одновременно и противоположностями, и двумя сторонами одного целого. В романе американского фантаста Т. Диша «Концлагерь» (1967) каждый герой предстает как Фауст, ищущий знаний и власти над природой, но также и как Мефистофель, дух жизни и дух обмана, способный предложить Фаусту роковую сделку. Образы человека и его демона в XX веке не просто развиваются – они сближаются и приобретают черты друг друга, иногда сливаясь и зачастую фактически меняясь местами. При этом конфликт между ними сохраняется, но обретает новые возможности для развития и разрешения.

## Путь от титана к трикстеру

Классический демон Мефистофель – это трикстер. Он высмеивает и обесценивает как природу, так и человеческие ценности; он обманывает и извращивается, чтобы добиться своих целей или ради развлечения; то, что для Фауста является трагедией, для Мефистофеля – скорее игра, причем в этой игре он может выиграть, но (в отличие от своего оппонента) не может проиграть слишком много. Цели Фауста и его ставки в этой игре значительно серьезнее. Однако в своей серьезности Фауст оказывается бессилем перед злым духом. Он проигрывает Мефистофелю не только в знаниях (ради пополнения которых он и вступает в роковую сделку), но и в хитрости. Именно поэтому Фауст, с одной стороны, не может получить от Мефистофеля желаемое, а с другой – не может разорвать сделку и спасти свою душу. У Гёте Фауст спасается благодаря своего рода *deus ex machina*, однако в XX веке Фауст учится ловкости и все чаще побеждает Мефистофеля собственными силами.

Уже в 1914 году главный герой пьесы американского писателя и драматурга А. Фика «Мистер Фауст» принимает на себя роль скупающего и отрицающего привычные человеческие ценности демона. В самом начале пьесы он высмеивает свою эпоху и своих современников. Когда же демон является, чтобы заключить с ним сделку, мистер Фауст просто не воспринимает всерьез предложенную ему возможность. Для него Николас Сейтан (такое имя у Фика принимает Мефистофель) не является высшей, более могущественной сущностью. К концу жизни мистер Фауст приходит к выводу, что величайшей мудрости и высшей власти над собой и над миром человек может достичь только сам, в то

время как сверхъестественные существа – будь то Сатана или Бог – бессильны помочь ему в его поисках. Эта идея, так или иначе, лежит в основе поведения и мировоззрения многих современных воплощений доктора Фауста.

Осознавая свою собственную силу и одновременно освобождаясь от страха перед демоном, современный Фауст учится взаимодействовать со своим демоном на равных. Спустя два десятилетия после выхода «Мистера Фауста», Д. Сейерс пишет пьесу о докторе Фаусте «The Devil to Pay» (1939). В этом варианте истории сохранены многие «классические» элементы, например, путешествие Фауста в Рим. Кроме того, действие в данном случае происходит в XVI веке, а не в современности. Однако здесь доктор теологии снова избегает фатальных последствий сделки с Мефистофелем. Злой дух не может завладеть душой грешника: это его право оспаривается в ходе заседания суда, напоминающего обывденную земную процедуру. Вместо человеческой души Мефистофель получает собаку, и данный эпизод является знаковым для развития фаустовского сюжета. С одной стороны, ожидания обманщика и ловкача Мефистофеля оказываются обмануты. С другой, собака преподносится как всё, что осталось от души доктора Фауста к концу его приключений.

Душа Фауста в XX веке действительно претерпевает серьезные изменения. В XIX веке немецкий филолог Христиан Муфф писал о Фаусте как о «современном Прометее»<sup>2</sup>. Фауст Гёте – это титан, в котором отражается все человечество и который, в то же время, представляется чем-то большим, чем просто человек. Фауст, как и Прометей, был борцом-одиночкой, опередившим свое время и готовым дорого заплатить за свой прорыв. Продав душу Мефистофелю, Фауст надеется получить, прежде всего, власть над природой – в той практически ничем не ограниченной мере, в какой он не мог добиться её своими силами, точно так же Прометей, заручившись поддержкой богини Афины, получает власть над огнем. Фауст-титан, сравнимый с Прометеем, является своего рода культурным героем: он стремится к знанию, которое недоступно его поколению, но в дальнейшем может послужить на благо всего человечества.

Однако мифический или легендарный культурный герой зачастую тесно связан с другим образом – образом трикстера, который познает мир и меняет его совершенно другими методами. Прометей – не только титан, но и вор, и разрушитель закона. Фауст, в своем стремлении одержать верх над Мефистофелем, учится обманывать, лицемерить и опрокидывать принятые обществом нормы. Его поведение все больше походит на поведение самого Мефистофеля. При этом не только методы, но и основные цели Фауста меняются. Так, в фильме Р. Бёртона «Фауст» (1967) главный герой довольствуется шутовскими магическими фокусами и любовью Елены, совершенно забывая о поиске знания; Фауст И. Бродского в стихотворении «Два часа в резервуаре» (1965) легко «отписывает» свою душу ради соблазна Маргариты, а в мюзикле Р. Ньюмана современный Фауст ищет только славы и авторитета. «Титанические» ценности отходят на второй план или исчезают совсем, к эпохе постмодерна Фауст постепенно мельчает, а душа титана превращается в душу собаки. Этот сюжетный ход, использованный Сейерс, тем более символичен, что в трагедии Гёте в собаку превращался Мефистофель.

Классический Фауст, еще не измельчавший, не потерявший свою душу, иногда появляется на страницах произведений современных авторов. Однако его идеалы и отношение к жизни оказываются анахронизмом. В современном

мире бессилие Фауста, его неспособность выйти победителем из игры, в которую он вовлечен, проявляется еще ярче, чем в трагедии Гёте или в нравоучительных легендах. Так, в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1929–1940) Мастер является персонажем, опередившим свое время, человеком огромного таланта и высоких устремлений. Непризнанный гений становится изгоем общества, его считают сумасшедшим. Неприспособленный к жизни и слабовольный герой не способен без посторонней помощи найти свое место в мире; по сути дела, он вообще не способен на какие-либо активные действия. И Мастер, главный герой, давший название роману, появляется перед читателем только в середине книги, в то время как внимание оказывается сосредоточено на других персонажах – демонических фигурах, полных внутренней энергии, знающих мир, способных судить его и менять по своему усмотрению. На фоне бессилия и инертности Мастера место Фауста фактически занимает Маргарита. В ней соединяются два противоположных по содержанию женских образа. С одной стороны, Маргарита предстает как традиционная хранительница домашнего очага, её конечная цель – спокойная семейная жизнь вместе с Мастером. С другой, для достижения этой цели она нарушает целый ряд законов, по которым живет человеческое общество: становится неверной женой, отказывается от благополучия, которое обеспечивает для неё законный супруг, превращается в ведьму, переходит на сторону потусторонних сил. При помощи волшебного крема Азазелло она возвращает себе молодость и красоту, нарушая тем самым естественный ход человеческой жизни. Невидимая, она прилетает на квартиру критика Латунского и устраивает погром, действуя в этой сцене, как настоящий шаловливый дух, как трикстер из народных легенд. Маргарита заключает сделку с Воландом – но не на правах чужака, которого Дьявол и его свита всеми средствами попытались бы обмануть. Пусть ненадолго, она становится «своей» для прибывших в Москву темных духов и, научившись жить по их правилам, добивается своих целей.

Постепенно люди, вступающие в дьявольскую сделку в современных трактовках фаустовского сюжета, учатся относиться к этой сделке и к самой жизни так же, как демоны, трикстеры. Яркий пример того, как меняется отношение Фауста к сделке со злым духом, – фильм «Урок Фауста» (1994). Здесь весь фаустовский сюжет предстает в качестве пьесы. Современный Фауст – простой чешский обыватель – проживает классическую историю (пьесе Кристофера Марло «Фауст») от начала до конца, причем действие пьесы вырывается за границы сцены, из театрального действия превращается в часть реальной жизни. В конце пьесы герой даже умирает – попадает под колеса машины, но ему на смену приходит новый герой, и жизненная пьеса начинается сначала. Фауст – игрок, актер, трикстер – не боится проиграть, не боится умереть, поскольку у него всегда есть шанс на новую попытку. Это подход уже не трагического героя, а ребенка или ловкого демона-шутника, который всегда может начать игру заново.

## Фаусты, перехитрившие своих демонов

Было бы несправедливо утверждать, что трикстерское начало в докторе Фаусте – исключительно изобретение XX века. Уже в народной книге о Фаусте Мефостофель, отвлекая доктора от серьезных занятий, учит его различным фокусам: Фауст пугает крестьянина, проглатывая целую телегу сена, и жестоко

разыгрывает кардиналов и Папу во время путешествия в Рим. В подобных сценах Фауст ведет себя как игрок и шут, однако эти качества до XX века все же не являются определяющими для его характера.

Поведению Фауста-трикстера можно найти параллели скорее в народных сказках о черте, которого обманывает смекалистый и практичный обыватель. В ряде средневековых легенд также фигурируют ученые или монахи, заключившие сделку с Дьяволом и получившие от него знания о древних заклинаниях и о законах сверхъестественного мира. Зачастую эти люди становились изобретателями, соединяя в своих творениях научные знания и инженерные навыки с магическими трюками. Так, о поэте Вергилии рассказывали<sup>3</sup>, что он основал итальянский город Неаполь и при помощи хитроумных магических приспособлений обезопасил город не только от человеческих врагов, но и от нападений со стороны врагов сверхъестественных, например, установил на городской стене пушку, которая в случае приближения неприятеля сама начинала стрелять. Другой легендарный средневековый маг, Роджер Бэкон, использовал демонические знания для создания технических диковинок. Кроме того, он является ярким примером мага, перенившего не только познания чертей в магии, но и их хитрость и изворотливость. По легенде, согласно договору между Бэконом и потусторонними силами, после его смерти черт мог забрать его душу, где бы ни находилось при этом тело мага – в церкви или за её пределами. Однако Бэкон в конце жизни устроил себе келью внутри монастырской стены; таким образом, на момент смерти он был не в церкви, но и не снаружи, а черт оказался обманут в своих ожиданиях<sup>4</sup>.

Разнообразные вариации на тему сделки с чертом появляются и в скандинавском фольклоре задолго до XX века. В Исландии, Дании, Норвегии существует разветвленный класс сказок о священниках-магах – почти таких же ученых, как немецкий доктор теологии, и тоже вступающих в сделку с Дьяволом. Они проявляют удивительную хитрость и изворотливость, извлекая всю возможную пользу от сделки с Дьяволом и одновременно не давая ему получить плату за услуги, то есть души самих священников-магов и их прихожан. Так, об исландском священнике-маге XII века Саймундре Мудром рассказывают, что он учился магии у демонов в Черной Школе, пересек всю Европу, скрываясь от Дьявола при помощи несложных магических трюков, и смог заставить самого Дьявола в образе тюлена перевезти его через море в родную Исландию. На протяжении всей дальнейшей жизни Саймундр заставлял злых духов работать на благо его деревни (убирать урожай, строить мосты). При помощи различных хитростей он раз за разом спасал свою душу от рук Дьявола, а однажды за очередную оказанную услугу отдал ему трех щенков вместо трех обещанных человеческих душ. Благодаря своему умению балансировать между Богом и Дьяволом и извлекать выгоду из сделки, не отдавая взамен свою бессмертную душу, Саймундр Мудрый, согласно легенде, умер в своей постели и вознесся на Небеса<sup>5</sup>. Тем временем, доктор Фауст только несколько веков спустя учится противостоять злым духам при помощи хитрости и нарушать заключенные с ними соглашения.

В отличие от народных сказок об обманутом черте, которым, как и положено фольклору, не свойственен психологизм, современные интерпретации фаустовского сюжета уделяют внимание внутреннему миру неудачливого трикстера, его точке зрения на происходящее. Булгаков делает взгляд на вещи с позиции Воланда и его свиты центральным для своего романа, наделяя демо-

нических персонажей своеобразным чувством справедливости и демонстрируя их правоту в столкновениях с реалиями советской жизни 1930-х годов. Современные черты становятся человечнее, обретают вполне человеческие чувства, а вместе с ними зачастую и человеческие слабости. В фильме «Фауст» (1967) Мефистофель – в остальном вполне классический трикстер – жалеет о своей участи и плачет, говоря Фаусту: «Здесь Ад, и я всегда в Аду».

Как и Фауст, злой дух в XX веке мельчает, но динамика его характера проявляется иначе. Он боится проиграть, боится обмана, стремится обезопасить себя. Современные демоны, такие, как Мефистофель в пьесе Д. Сейерс, Агасфер Лукич в романе Стругацких «Отягощенные злом» (1988), бес в романе Р. Желязны и Р. Шекли «Если с Фаустом вам не повезло» (1993), – являются частью сложной бюрократической системы. Они тщательно документируют свои сделки и апеллируют к заверенным контрактам, чтобы получить душу грешника. При этом зачастую они всё равно оказываются бессильными против современного Фауста.

В классических историях о Фаусте Мефистофель, находясь на позиции силы, крайне небрежно относится к своей части сделки и легко нарушает свои обязательства перед Фаустом. Фауст же воспринимает сделку значительно серьезнее и, кроме того, боится злого духа; он вынужден в точности соблюдать условия договора. В XX веке ситуация меняется: Мефистофель становится честным и обязательным, и оттого фактически бессильным перед Фаустом, который, в свою очередь, учится обманывать и хитрить.

Сила Фауста опирается на его современное мышление и его моральные устои. Он не благороден, но практичен, он уверенно идет к своим целям и скептически относится к ценностям, которые были актуальны для Фауста-титана и которые все еще актуальны для Мефистофеля. В романе «Отягощенные злом» герои спорят о том, какое определение можно дать человеческой душе. Главный герой фильма А. Сокурова «Фауст» идет дальше: он вскрывает человеческое тело и ищет в нем орган, содержащий душу. Не найдя подобного органа, доктор приходит к выводу, что души не существует. Из этого следует, что он может не задумываясь заложить этот несуществующий предмет ростовщику – Мефистофелю. Кроме того, Фауста не заботит спасение его собственной бессмертной души – как можно спасти то, чего нет? Не удивительно, что этот Фауст без особых угрызений совести губит Маргариту и её семью. Старомодный и легковверный Мефистофель остается ни с чем, а Фауст покидает город. Он победил в этой игре и остается один в каменистой пустыне, но одиночество не тяготит его. В этом противостоянии Мефистофель оказывается человекен, Фауст же показывает себя скорее как демон, чем как человек.

Фауст и Мефистофель фактически меняются местами – и эта перемена вряд ли была бы возможной без свойственной культуре XX века склонности к игре, отказу от серьезности, её скептическому и ироническому отношению к реальности. Именно эти качества несет в себе новый Фауст-трикстер, одержавший победу над своим демоническим оппонентом.

## Трикстер как архетип

В широкий научный обиход тема трикстера входит с появлением монографии американского антрополога Пола Радина «Трикстер» (1954), посвященной

мифам североамериканских индейцев виннебагоб<sup>1</sup>. Другой вариант названия книги – «Божественный плут». По-видимому, у индейцев Северной Америки миф о Трикстере сохранился в наиболее ранней и архаической форме. Как указывает Радин, в образе Трикстера мы встречаем древнейшее выражение человеческой мысли, в нем отражена «борьба человека с самим собой и с миром, куда он был выброшен помимо собственного желания и согласия»<sup>7</sup>. В Трикстере виннебаго угадывались черты персонажей трикстерского типа, относящихся к иным, далеким от индейских, культурным традициям, что наводило на мысль об архетипичности образа.

Трикстер – обманщик и жертва обмана, одновременно хитрец и глупец: «невозможно определить, где заканчивается хитрость и начинается глупость, и какое из двух качеств преобладает»<sup>8</sup>. В европейском фольклоре такая амбивалентность являет себя в образе обманутого черта, терпящего неудачу вопреки всей своей плутовской хитрости<sup>3</sup> (как отмечалось, в сходной роли выступает Мефистофель в «Фаусте» Гёте и ряде более поздних вариаций фаустовского сюжета). Трикстер виннебаго нелеп, несобран, несогласован – его правая рука вступает в схватку с левой, тело буквально вывернуто наизнанку. Он не тождествен себе, меняет имена и маски, не идентифицирует свой пол (превращается в женщину), не осознает собственных границ и способен к расколу. Отдельные части его тела получают самостоятельное бытие, в чем предугадываются истории романтических двойников (наиболее очевидное соответствие этот архаический мотив получил в своеобразной пародии на романтическое двойничество – повести Н.В. Гоголя «Нос»). Трикстер постоянно испытывает голод и похоть, которые стремится удовлетворить, невзирая на нормы и приличия. Следуя своим желаниям, он оказывается вне норм и ценностей.

В истории Трикстера прослеживается ряд этапов. Сначала он совершает асоциальные поступки, нарушает племенные правила, десоциализируется, остается один, что служит повествовательным приемом, зачинающим мифологический цикл. Далее следует ряд историй, обнажающих первобытную сущность Трикстера. Его поведение носит неосознанный характер, его поступки ему неподконтрольны, его ум – это ум ребенка. Но Трикстер – не ребенок, его действия часто пагубны и трагичны для окружающих, являют собой что-то вроде гераклитовой игры, в которой ставки для простых смертных весьма высоки. Трикстер – не просто плут, но плут божественный, для индейцев он и есть божество, что выясняется в следующем ряде историй, повествующих о превращении Трикстера в культурного героя. Постепенно он начинает осознавать себя, свое тело (его органы втягиваются внутрь) и свой пол, обретает человеческий облик, превращается из существа бесформенного, управляемого инстинктами, лишённого целостности, в существо сознательное. Он совершает ряд поступков, подobaющих культурному герою, и отправляется на небеса.

Книга Пола Радина, ученика Франца Боаса, обобщает полевые исследования и выдержана в духе американского культурного релятивизма: миф изучается в культурном окружении и в историческом контексте. Фиксируя сходство цикла о Трикстере виннебаго со сходными циклами у других индейских племен Северной Америки, автор признает, что похожие образы встречаются в развитых мифологиях по всему миру – у древних греков, китайцев, японцев, семитов. Трикстерские черты узнаются у средневекового шута, в клоунаде и подобных

явлениях вплоть до настоящего времени. Далее Радин не следует и поиском инокультурных параллелей не увлекается, оставаясь на позициях культурного релятивизма.

Однако поиски начались немедленно: К.Г. Юнг и К. Кереньи в очерках о Трикстере виннебаго, вошедших в издание книги Радина, подчеркивают универсализм образа. «Фигура Трикстера, – пишет Кереньи, – представляет собой вневременной праобраз, корень всех плутовских созданий мировой литературы, охватывающий все времена и культуры. Он несводим только к литературной сущности, он выше всего того, чем ограничены смертные трикстеры»<sup>10</sup>. В древнегреческой мифологии трикстер предстает в паре Прометей-Эпиметей: «В Прометее есть что-то от Трикстера, ибо хитря с Зевсом, он в конце концов обманывает самого себя. Его хитрость становится глупостью, воплощенной в его брате, Эпиметее»<sup>11</sup>. Культурный герой нередко имеет брата, который помогает ему или враждует с ним (пара Тор-Локи). Родство культурного героя и трикстера – способ указания на их первичное единство. Пара трикстер-культурный герой может быть изначально представлена как история двух персонажей, а не в виде истории становления героя. В определенном смысле такова пара Мефистофель-Фауст: в различных вариациях фаустовского сюжета определенная доля глупости и хитрости приходится на одного и на другого.

К.Г. Юнг трактует трикстера как коллективную персонификацию, суммирующую черты, имеющиеся у разных индивидов, ибо «все мифологические персонажи соотносятся с внутренним психическим опытом и изначально происходят из него»<sup>12</sup>. Трикстерство – константа человеческого поведения, потому этот образ всегда воспринимается как нечто знакомое: «Присутствует ли он в плутовских историях, на карнавалах и пирах, в священных и магических обрядах или в религиозном страхе и экзальтации людей – призрак Трикстера никогда не покидает мифологию – будь он в безошибочно узнаваемом или в странно изменившемся облике. Очевидно, он представляет собой одну из «психологем», одну из чрезвычайно древних архетипических структур психики»<sup>13</sup>. Юнг возводит образ к архетипу Тени, а путь Трикстера виннебаго от неосознанности к осознанности прочитывает как индивидуацию.

В дальнейшем трикстер прочно входит в сферу изучения мифа, фольклора, литературы. Поиски трикстерских образов и мотивов охватывают разнообразные культуры и культурные явления. В тот же период образ привлек внимание Клода Леви-Строса, который, благодаря работе в США, получил доступ к обширной базе данных по индейским культурам. В американских мифах в роли трикстера могли выступать животные – ворон, койот, кролик, паук (образ ворона восходит к палеоазиатскому фольклору; для европейского фольклора более характерен образ лиса, одним из литературных воплощений которого стал персонаж «Рейнеке-лиса» (1782) Гёте). В статье «Структура мифов» (1955), вошедшей в «Структурную антропологию», Леви-Строс определяет роль трикстерских персонажей индейских мифов ворона и койота как медиативную. Их функция – опосредовать оппозиции, менять местами непримиримые противоположности. Ворон и койот – пожиратели падали – не относятся ни к травоядным, ни к хищникам, в конечном счете опосредуют сферы жизни и смерти.

Действительно, трикстер соединяет и опосредует то, что трудно, по сути, невозможно соединить. Трикстер-дружка свадебного обряда объединяет чуж-

дые роды. Трикстер-проводник волшебной сказки – свое и иное царства (одновременно, как еще ранее показал В.Я. Пропп<sup>14</sup>, чуждые роды, а также мир живых и мертвых). Трикстер-клоун в цирке, где происходит балансирование на грани жизни и смерти, опосредует цирковые номера. Колдун и чародей средневековых легенд Вергилий проводит Данте не только через Ад, но и через Чистилище, доступ в которое равнозначен допуску в Рай, куда Вергилию, место которого в Аду, попасть в общем-то невозможно.

Медиативная функция трикстера фиксируется при объяснении антиструктурных состояний культуры, таковы, например, карнавал (по М. Бахтину<sup>15</sup>) или коммунитас (по В. Тэрнеру<sup>16</sup>). Переворачивание традиционных структур, смена «верха» и «низа», предполагает ритуалы, в которых ведущая роль принадлежит персонажам трикстерского типа: «универсальный комизм, заключенный в образе мифологического плута и распространяющийся как на его жертв, так и на него самого (он часто попадает впросак), сродни той «карнавальной» стихии, которая проявилась в элементах самопародии и распущенности, имевших место в австралийских культовых ритуалах, римских сатурналиях, средневековой масляничной обрядности, «праздниках дураков». М.М. Бахтин, как известно, считал такую карнавальность важнейшей чертой народной культуры вплоть до эпохи Возрождения»<sup>17</sup>. Подобные состояния, утверждающие непосредственную жизнь в её правах, призваны обновлять культуру, тем самым удерживать её целостность.

## Утрата целостности и романтическое двойничество

Статью о Трикстере виннебаго К.Г. Юнг начинает с отсылки к явлениям средневекового карнавала. Утрату карнавальной традиции, как и М. Бахтин, он связывает с началом Нового времени, примерно с концом XVI века. Европейская культура постепенно теряет способность к оживлению и обновлению, а европейский человек, вследствие гипертрофии сознания, – к гармоничному взаимодействию с собственной Тенью как содержанием бессознательного. Именно в этот период на смену безобидному амбивалентному карнавалу черту, хитрецу и простецу, приходит осознанный трикстер Мефистофель.

Трикстер виннебаго лучше всего воспроизводит архетип. Его многогранность была производной его амбивалентности: «он стал и поныне остается для каждого человека всем – богом, животным, человеком, героем, шутком, тем, кто был прежде добра и зла, отрицающим, утверждающим, разрушителем и творцом»<sup>18</sup>; «он одновременно Бог, человек и животное. Он и недочеловек, и сверхчеловек, бестия и божество»<sup>19</sup>. Сосредоточение на отдельной стороне природы Трикстера привело бы к разложению целостного образа. Таким путем, полагает К. Кереный, шло развитие образа в европейской литературе. В нем заметны три линии. Первая сводит изначальную функцию трикстера к безобидному развлечению, усиливает смешные стороны. «Трикстер-герой, вероятно, может стать источником литературы, поначалу наивной и плутовской, а впоследствии очень утонченной и сознательно художественной»<sup>20</sup>. Второй путь состоял в том, чтобы слить трикстера с образом культурного героя. Третий путь – превращение его в дьявола: «Это произошло либо под влиянием христианства, где он приравнивается к Сатане, либо благодаря тому, что его представляли как некое божество,

утратившее свою божественную природу по воле другого, более могущественного божества»<sup>21</sup>. К последней линии в многообразных трактовках фаустовского сюжета примыкает образ Мефистофеля.

Качественно новый этап литературного бытования образа связан с феноменом романтического литературного двойничества. В мифологическом комплексе трикстер-брат и трикстер-второе лицо культурного героя «заключены далекие корни мотива двойников и двойничества, получившие глубокую разработку только в XIX–XX вв., начиная с романтиков (Шамиссо, Гофман, Э. По, Гоголь, Достоевский, О. Уайльд и др.)»<sup>22</sup>. Литература романтизма следует путем психологического углубления, и её персонажей хорошо объясняет теория архетипов (в каком-то смысле лучше, чем лишенных психологизма персонажей мифа или фольклора).

Романтический герой нередко переживает душевный разлад – его личность раскалывается, порождая двойников: «Отказ от просвещенческой аксиомы разумности как сущности человеческой природы привел романтизм к новому пониманию человека: под вопросом оказалась очевидная прошлым эпохам атомарная целостность «Я», был открыт мир индивидуального и коллективного бессознательного, прочувствован конфликт внутреннего мира с собственным «естеством» человека. Дисгармония личности и её отчужденных объективаций особенно богато была тематизирована символами романтической литературы (двойник, тень, автомат, кукла, наконец – знаменитый монстр Франкенштейна, созданный фантазией М. Шелли)»<sup>23</sup>. Предваряя открытие бессознательного, романтизм открывает психологическое подполье, личностную бездну, ответственную за подобные порождения. Глубины человеческой души наделяются явной амбивалентностью – они потенциально креативны, но одновременно темны и непредсказуемы, столь же двойственны их порождения.

В этот период фаустовский сюжет, в котором Мефистофель выступает в качестве Тени, темного двойника героя, получает новый импульс развития. В более ранних версиях (народная книга о Фаусте, трагедия Марло, Фауст XVIII века) Мефистофель является из Ада, то есть внешней по отношению к герою области мира. Теперь неясен статус демонического существа: внешняя ли это сила, чуждая душе человека, но обладающая над ней особенной властью, или то, что выкликает бездну, уже затаенную в душе человека, или, возможно, порождение самой человеческой души. Неосознаваемые глубины человеческой психики вполне способны вместить адскую бездну, и она объективируется в образах романтических и постромантических двойников (таков, например, Чёрт Ивана Карамазова).

Романтическая версия фаустовского сюжета представлена в поэме австрийского поэта Н. Ленау «Фауст» (1836). Личность Фауста в поэме распадается на две части: «Одна из них (для удобства классификации назовем её *внешней*) является, в сущности, пешкой в борьбе *внешних* сил Добра и зла – и принимает пассивное участие в жизни, исход которой уже заранее предопределен. Другая часть (назовем её *внутренней*) представляет собой единое целое – душу Фауста, – в которой разворачиваются свои события, происходит своя, внутренняя, борьба между Добром и злом, которая, под влиянием той самой внешней части, также оказывается предопределена. При этом обе части, в свою очередь, оказываются объединенными в единое целое, поскольку внутренние силы Добра и

зла являются проявлением внешних, а душа Фауста неотделима от его земной жизни – до момента смерти»<sup>24</sup>. Ленау предлагает радикально отличный от гётевского вариант развития событий: Фауст кончает жизнь самоубийством.

В дальнейшем литература следует путем еще большего психологического углубления. Персонаж повести Ф.М. Достоевского «Двойник» (1846), по сути, предстает полноценной проекцией архетипа Тени: «у Достоевского речь идет не о потере как таковой, а скорей о неожиданном и нежеланном приобретении двойника, выражающем «размножение» Голядиных, и, как следствие, нивелировку и в этом только смысле «подмену» и потерю собственной личности»<sup>25</sup>. Такой двойник «по существу есть не «добавление» к Голядкину, а его внутреннее порождение, плод его сознания. Голядкин-младший – это его «тень», но не по Шамиссо, а по Юнгу, т.е. некое подсознательное, демоническое второе «я»»<sup>26</sup>.

Среди героев Достоевского с Фаустом нередко сопоставляли Ивана Карамазова. В его образе интеллектуальная сфера, рации, превалирует над эмоциональной – над жизнью и любовью: «интеллектуальная логика Ивана Карамазова поддерживается и изнутри тем, что Юнг называет “тенью”, т.е. бессознательной, демонической в известном смысле, частью души. Воплощением этой “тени” является Черт, представший перед Иваном Карамазовым в бредовом видении. Буквально соответствуют понятию “тени” слова Ивана Карамазова, обращенные к Черту: “ты воплощение <...> моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых”»<sup>27</sup>.

## От мифа к антимифу

Одна из черт романтического двойника – склонность к бесконечному дроблению и умножению, что особенно заметно у Э.Т.А. Гофмана: «В «Эликсирах дьявола» демонстрируется крайняя степень раздробленности человеческой личности; система событий в романе строится как постепенное обнародование бесконечных расщеплений и бесконечных уподоблений человека, происходящее в результате непрерывной борьбы между божественным и сатанинским мирами»<sup>28</sup>. Так на свободу вырвалась бесконечность, с которой сам человек уже не в силах совладать. Романтический двойник необуздан и неподконтролен герою – теневая часть героя начинает вытеснять его сознательную часть.

Неподконтрольность двойника, пребывающего в контрверсии с сознательным «я», герой переживает как катастрофу. Подобное происходит с майором Ковалевым из повести «Нос» (1836) и Голядиным из «Двойника»: «двойник господин Голядкина, какова бы ни была его физическая реальность, стоит в ряду психической необходимости, поднимается, вырастает из недр голядкинской души»<sup>29</sup>. «“Нос” – не только персонафицирование части своего “я”, но и захватчик подсознательных мотивов этого “я”; он против воли этого “я” выносит наружу, делает явным то, что должно было остаться скрытым в глубине подсознательного»<sup>30</sup>.

Подобно персонажу повести «Нос», архаический трикстер мог лишиться части своего тела, отчуждая её в определенных, выгодных ему целях. Так, палеоазиатский Ворон делает своим агентом отделившуюся голову, половой член и т.д. Совсем другое дело – катастрофическое, противостоящее воле героя, поведение романтического двойника. По сути, в этом случае литература инвертирует архаический сюжет: «архетипическая ситуация, когда часть тела Ворона

исполняет его же поручения и бывает ему полностью подчинена, здесь совершенно перевернута и перешла в свою противоположность <...>. Нос не только не зависит от Ковалева, но обгоняет его по чиновной лестнице»<sup>31</sup>.

Важной вехой в развитии фаустовского сюжета является роман О. Уайлда «Портрет Дориана Грея» (1891) – произведение раннего модернизма, в котором роли все еще совпадают с персонажами. Герой (Дориан-Фауст) и его искуситель (лорд Генри-Мефистофель) вовлечены в классический сюжет-притчу. Однако роман исследует возможности продвижения за границы моральных и социальных норм, поднимает тему их условности и относительности. Герой осознанно пробует оказаться «по ту сторону добра и зла». Его не терзают внутренние противоречия, он не ощущает раскола в душе, – весь негатив до последнего момента поглощает отчужденная «живая» часть его души, портрет-двойник. Дориан Грея сложно поставить в один ряд с героями Гофмана, Ленау или Достоевского, он оказывается предшественником ловких фаустов XX века. Роман Уайлда предлагает способ долговременного изъятия души Фауста-Дориана (его душа, его совесть, – это немой портрет), что позволяет именно герою, а не искусителю (не лорду Генри) следовать трикстерским путем. Им последуют современные фаусты, для которых вопрос о душе отпадет в силу отсутствия предмета вопрошания.

Спектр вариаций фаустовского сюжета XX – начала XXI века довольно широк. Его можно расположить между двумя основными полюсами, знаменующими явную и окончательную инверсию классического сюжета. На одном полюсе – повествование о дегероизированном Фаусте, когда главными действующими лицами оказываются трикстеры (модернистский вариант «Мастера и Маргариты»). Е.М. Мелетинский предлагает называть такие инверсионные сюжетные построения антимифом<sup>32</sup>. На другом – сюжеты, в которых герой, а не его двойник, выступает в роли трикстера, плута, ловкого пройдохи, герой и трикстер меняются местами (постмодернистский вариант фильма А. Сокурова «Фауст»).

Явление трикстера в литературе связано с переломными эпохами. К плутовскому жанру обращались авторы наиболее ярких версий фаустовского сюжета: «Гёте написал своего “Рейнеке-Лиса” во времена Французской революции (если исходить из возможности поиска параллелей, очевидно, что этот персонаж – наилучшая параллель трикстерским историям индейских мифов, с лисом в большей степени в европейской традиции связались основные черты Трикстера). Герой Томаса Манна Феликс Крулл (“Исповедь Феликса Крулла, отпетого мошенника”) стоит в том же ряду, здесь Трикстер – буржуа в условиях современного нам общественного строя»<sup>33</sup>. Трикстер переломного времени действует в произведениях Булгакова. Помимо Воланда и персонажей его свиты, плутовский образ имеет Жорж Милославский из пьесы «Иван Васильевич» (1936), на фоне которого герой (управдом-царь Иван Васильевич) безволен и безлик, позволяя Трикстеру лепить из него, что вздумается. Персонажам пьесы Булгакова аналогичны персонажи «Двенадцати стульев» (1928) И. Ильфа и Е. Петрова, действующие в советской реальности того же времени. В паре Киса Воробьянинов и Остап Бендер, как и в паре Бунша-управдом-царь и Жорж-ворсоветник, классический герой (предводитель дворянства, царь-управдом) уничивается, трикстер (вор, пройдоха, мошенник) выпячивается.

Карнавализация действительности нередко получала отражение в творчестве русских писателей постреволюционной эпохи. Карнавальное осмеяние

верха, власти (в данном случае линия царь-предводитель дворянства-управдом) понятна в контексте советской действительности 1920-х–1930-х годов. Будучи сама итогом переворачивания, она создавала новые структуры, которые не могли стать объектом прямой критики, однако через карнавализацию получали некоторое оттенение (трикстер – Тень). Классическая литература, прибегая к образам трикстеров-двойников, использовала эффект оттенения, чтобы добиться целостности образа героя, отразить его развитие, противоречивость и глубину. Литература XX века, склонная к мифологизму, ставит иные задачи. В каком-то смысле они близки задачам архаического мифа о Трикстере. Одна из них – представить фигуру трикстера как спасителя: реальность настолько ужасна (тема модернистской литературы), что трикстеры, среди которых сам Сатана (Воланд), с их способностью представлять ситуацию релятивистски, создавать эффект «веселой относительности»<sup>34</sup>, становятся спасением от неё.

Констатация дегероизации Фауста в литературе XX века – довольно общее место в современном литературоведении. Выявляются такие линии переосмысления образа Фауста, как дегероизированный усталый Фауст<sup>35</sup>, деградация и дьяволизация Фауста<sup>36</sup>, обратная фаустиана, трагедийный герой постмодернизма («Фаустофель») <sup>37</sup>. В постмодернизме антимиф как принцип сюжетного построения получает предельное выражение, при этом все инверсии, даже самые неожиданные, продолжают совершаться в пределах связки трикстер-культурный герой. Образ Мефистофеля последовательно дегероизируется: он труслив, неудачлив, безволен и безлик. Постмодернистский Фауст последовательно осваивает трикстерские приемы, делая сознательный выбор в пользу несознательности, несерьезности, игры. Его отличает выученная беспринципность, прагматичный отказ признавать какие бы то ни было ценности и следовать каким бы то ни было нормам.

\* \* \*

Литературный образ Фауста, родившийся в начале Нового времени, был способом самоосмысления европейской культуры. Именно так его понимал О. Шпенглер. Прасимволом «фаустовской», то есть западноевропейской, культуры философ считал динамику, глубину, бесконечное убогание, что явлено, например, в ренессансном утверждении перспективы. П.А. Флоренский, известный критик Ренессанса, называл Фауста человеком перспективы, всегда уходящей из данного места в другое, более далекое, потому вечным странником, не имеющим покоя<sup>38</sup>. К началу XX века западноевропейский человек – человек перспективы – утратил свою роль столь же стремительно, как и сама перспектива<sup>39</sup>. Литературный образ Фауста изменился до неузнаваемости, превратившись в полную противоположность своему классическому варианту. Фауст перестал олицетворять тип исключительно западноевропейского человека: сюжет сильно расширил границы, его оригинальные трактовки все чаще стали появляться за пределами западноевропейской литературы.

Если история Фауста по-прежнему является способом осмысления культуры, закономерен вопрос, о чем свидетельствует инверсирование классической схемы. Можно предположить, что выпячивание трикстерского начала говорит о попытке карнавализации культуры с целью её обновления. Однако перевернутость и карнавальность, по логике трикстерских выступлений, не могут стать

нормой. У Трикстера есть ограничение: «его странствия должны закончиться до наступления эпохи установления порядка на земле»<sup>40</sup>. Проделки Трикстера опосредуют старое и новое. Выход за границы порядка необходим, дабы утвердить новый порядок. Но произошло ли такое утверждение? С начала XX века философский диагноз времени почти не меняется, его хорошо передают слова Л. Мамфорда: «Мы живем между двумя мирами: умершим и другим, которому все не удается родиться»<sup>41</sup>.

Современный трикстер не просто не ушел со сцены, он явно тяготеет к размножению, повсеместно вытесняя культурного героя. И при этом явно не в силах осуществить свое предназначение: «Что касается «смехового начала», то нашими постоянными спутниками стали раскаты хохота, доносящиеся из коробки радио и с экранов ТВ. Разумеется, это не торжествующий хохот Трикстера, которому удалось вернуться живым из Хаоса или перехитрить богов. Это не радость ребенка – повелителя мироздания. Это – симулякр»<sup>42</sup>. Трикстеризация современности, по-видимому, является реакцией на колоссальное напряжение, которое испытывает современный человек, и трикстер пытается его ослабить. Но выбранный *modus operandi* втянул его в замкнутый круг. Бесконечные размножения лишь обедняют и выхолащивают его природу. В культурной ситуации XX – начала XXI века трикстеризация оказалась не средством, а целью.

Стоит вспомнить, что уже в XVI веке фаустовский сюжет был далек от архаических повествований о трикстере и культурном герое. Его дальнейшая история отражает процесс распада и раскола человека Нового времени, не способного остановить процесс отчуждения собственной природы. Создаваемые человеком объективации, будучи частью его самого, оказались ему неподконтрольны: «Двойники не суть только образы литературы. Они (в виде орудий техники) заполнили современный мир вполне реально, их появлению не видно конца. <...> Нос Ковалева – это все же его орган, его часть. Он вырвался и стал самостоятельным существом. Вот это вырывание техники, её претензия на самостоятельность, более того, на самозванство, стать не просто самостоятельной, но вытеснить, устранить человека, тенденция, идущая через весь XX век, находит свое объяснение в этой теории. Так, бесконечность глубин подсознания павшего человека приводит к безграничной, ничем не обуздываемой гонке, называемой нами прогрессом»<sup>43</sup>.

Другим ограничением трикстера был культурный герой, осознанное «я», чьим дополнением (Тенью) трикстер являлся. Согласно К.Г. Юнгу, трикстер «представляет исчезающий уровень сознания, все более и более неспособный к самоутверждению в какой бы то ни было форме. Более того, подавление убедело бы его от исчезновения, потому что подавленное содержание сознания обладает наилучшими шансами выжить»<sup>44</sup>. Выходит, свободному легализованному трикстеру просто нечего оттенять и дополнять. Душа современного Фауста, отчужденная до пределов, будто утратила признаки жизни. Неслучайно современный фаустовский сюжет содержит мотив обедненной души или поиска души, которую герою никак не удастся обнаружить. Оттеснив культурного героя, трикстер обесмыслил свое существование.

Архаический Трикстер проходил путь к осознанности через потерю осознанности и соприкосновение с первобытным уровнем сознания, жизненной стихией. Даже в его весьма позднем отголоске Мефистофеле чувствовалась

жизнь. Фауст Гёте действовал на рубеже культуры и цивилизации, на последнем, согласно Шпенглеру, этапе культуры, успев спастись от романтических расколов. Гёте спасает Фауста, ибо, в отличие от романтиков, «выбирает себе другой модус творчества и жизни: модус, соединяющий противоположности, а не разламывающий миры волей индивида»<sup>45</sup>. В архаической модели новое рождение связано с обращением к жизни во всей её полноте и непосредственности, которую современный Фауст давно утратил. Он следует путем Трикстера, не теряя осознанности, потому не может завершить свою миссию, однако не исчезает, возобновляя попытки в каждой новой версии старого сюжета.

---

<sup>1</sup> Юнг К.Г. Башня // Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления. Киев, 1994. С. 221–235.

<sup>2</sup> *Muff C. Zwei Titanen, Prometheus und Faust.* Salle, Verlag von Richard Rühlmann, 1883.

<sup>3</sup> Великие некроманты и обыкновенные чародеи. СПб., 2006. С. 35–70.

<sup>4</sup> Там же. С. 73–130.

<sup>5</sup> См.: *The Demon Whistle: Sæmundur the Wise and His Dealings with the Devil.* Reykjavík: Iceland Review, 1995.

<sup>6</sup> Этнографическая запись мифологических историй о Трикстере относится к началу XX века.

<sup>7</sup> *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 9.

<sup>8</sup> *Кереньи К.К.* Трикстер и древнегреческая мифология // *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 251.

<sup>9</sup> В восточнославянском фольклоре обманутый черт – персонаж быличек и бывальщин; примером литературных произведений русских авторов, вовлекающих этот сюжет, являются «Сказка о попе и о работнике его Балде» (1830) А.С. Пушкина и «Ночь перед Рождеством» (1832) Н.В. Гоголя.

<sup>10</sup> *Кереньи К.К.* Трикстер и древнегреческая мифология // *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 245.

<sup>11</sup> Там же. С. 251.

<sup>12</sup> *Юнг К.Г.* О психологии образа Трикстера // *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 266.

<sup>13</sup> Там же. С. 271.

<sup>14</sup> *Протт В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

<sup>15</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.

<sup>16</sup> *Тэрнер В.* Структура и антиструктура // Тернер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 104–264.

<sup>17</sup> *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 40.

<sup>18</sup> *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 239.

<sup>19</sup> *Юнг К.Г.* О психологии образа Трикстера // *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 276.

<sup>20</sup> *Кереньи К.К.* Трикстер и древнегреческая мифология // *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 263.

- <sup>21</sup> Там же. С. 259.
- <sup>22</sup> *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 41.
- <sup>23</sup> *Доброхотов А.Л.* Избранное. М., 2008. С. 456.
- <sup>24</sup> *Моцарт Е.-Н.Ю.* Романтическая трансформация образа Фауста у Н. Ленау // *Знание. Понимание. Умение.* 2014. № 3. С. 309–310.
- <sup>25</sup> *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 94.
- <sup>26</sup> Там же. С. 95.
- <sup>27</sup> Там же. С. 126.
- <sup>28</sup> *Федоров Ф.П.* Художественный мир немецкого романтизма. М., 2004. С. 278.
- <sup>29</sup> *Чижевский Д.И.* К проблеме двойника (Из книги о формализме в этике) // *Вокруг Достоевского.* В 2 т. М., 2007. Т. 1. О Достоевском. Сборник статей под редакцией А.Л. Бема. С. 57.
- <sup>30</sup> *Бем А.Л.* У истоков творчества Достоевского: Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский // *Вокруг Достоевского.* В 2 т. М., 2007. Т. 1. О Достоевском. Сборник статей под редакцией А.Л. Бема. С. 514.
- <sup>31</sup> *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 90.
- <sup>32</sup> *Мелетинский Е.М.* Миф и двадцатый век // *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания. М., 1998. С. 419–426.
- <sup>33</sup> *Кереньи К.К.* Трикстер и древнегреческая мифология // *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 258.
- <sup>34</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 14.
- <sup>35</sup> *Рубцова Е.В.* Фауст в русской поэзии и прозе XX века // *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований.* 2016. № 10 (3). С. 499–503.
- <sup>36</sup> *Проскурина Е.Н.* Метаморфозы образа Фауста и вариации фаустовского сюжета в творчестве А. Платонова. Заметки к теме // *Лирические и эпические сюжеты и мотивы в русской литературе.* Новосибирск, 2012. С. 204–217.
- <sup>37</sup> *Якушева Г.В.* Фауст в искушениях XX века. Гётевский образ в русской и зарубежной литературе. М., 2005.
- <sup>38</sup> *Флоренский П.А.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 171.
- <sup>39</sup> Искусство начала XX века обнаруживает интерес к антиперспективистским приемам, в частности, к обратной перспективе, которая в этот период получает не только художественно-практическое, но и идейно-теоретическое обоснование. Поясняя нелинейный и парадоксальный характер пространства-времени в «Мастере и Маргарите», М. Булгаков указывал на книгу П.А. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922), где философ выстроил космологию, в пределах которой обратная перспектива физически возможна (См.: *Половинкин С.М.* Реальность 1920–1930-х годов и «Мнимости в геометрии» священника Павла Флоренского // *Энтелехия.* 2000. № 2. С. 69).
- <sup>40</sup> *Кереньи К.К.* Трикстер и древнегреческая мифология // *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 262.
- <sup>41</sup> *Mumford L.* Technics and Civilization. London, 1955. P. 235.
- <sup>42</sup> *Черняевская Ю.В.* Трикстер, или Путешествие в хаос // *Человек.* 2004. № 3. С. 52.
- <sup>43</sup> *Паршин А.Н.* Зеркало и двойник у Гоголя и Достоевского // А.Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья. М., 2008. С. 150. В начале XX века этот конфликт был описан Г. Зиммелем: «Диссонансы современной жизни – в особенности все то, что связано с техникой в различных областях, и с одновременным недовольством техникой, – происходят по большей части из того, что вещи становятся все более культивируемыми, тогда как человек все менее способен обрести совершенство субъективной жизни с помощью совершенствования объектов» (*Зиммель Г.* Избранное. М., 1996. Т.1. Философия культуры. С. 482).

<sup>44</sup> *Юнг К.Г.* О психологии образа Трикстера // *Радин Пол.* Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 278.

<sup>45</sup> *Доброхотов А.Л.* Эвфорион, или Стадии духовного роста в «Фаусте» Гёте // *Филология: научные исследования.* 2011. № 3. С. 25.

## Бои за историю России (Об одной рецензии Люсьена Февра)

В 1933 году вышла рецензия Люсьена Февра на трехтомное издание «Истории России», выпущенное во Франции под редакцией Павла Милокова, Шарля Сеньбоса и Луи Эйзенмана<sup>1</sup>. Книга называлась «История России с древнейших времен до 1918 года» и была выпущена в 1932. Шарль Сеньбос – один из редакторов трехтомника – французский историк, выступавший с позиций традиционной историографии. Он был широко известен во французской исторической науке, главным образом, своим совместным трудом с Шарль-Виктором Ланглуа «Введение в изучение истории» 1898 года. Эта книга, которую сами авторы назвали «резюме всемирной истории», была посвящена вопросам методологии исторического исследования и представляла собой яркий пример позитивистского подхода. Основной задачей истории представители позитивизма считали сбор фактов, основанный на критическом анализе документов, в результате которого необходимо, следуя словам Леопольда фон Ранке, реконструировать «как все происходило на самом деле». Таким образом, историческое исследование сводилось к точному и беспристрастному описанию последовательности событий. Принципиальным моментом для позитивистов был круг источников, опираясь на который можно было описывать эту последовательность фактов. Он замыкался на документах. Достаточно емко их позицию выражает утверждение, с которого Ланглуа и Сеньбос начинают свое «Введение в изучение истории»: «История пишется по документам. Документы – это следы, оставленные мыслями и действиями некогда живших людей. Лишь очень немногие из человеческих мыслей и поступков оставляют после себя заметные следы; к тому же следы эти редко бывают долговечными: чтобы стереть их достаточно простой случайности. Всякая же мысль и всякий поступок, не оставивший прямого или косвенного следа или видимый след которого исчез, навсегда потерян для истории, как если бы он никогда не существовал. За неимением документов, история обширных периодов прошлого человечества останется навсегда неизвестной. Ничто не может заменить документов: нет их, нет и истории»<sup>2</sup>.

Шарль Сеньбос и его работа с Ланглуа регулярно становились объектами критики Марка Блока и Люсьена Февра. Школа Анналов видела задачу истории принципиально иной: по их мнению, главная цель историка не в перечислении фактов, а в понимании изменений, происходящих во времени. При этом изменения, исследуемые историком, должны быть непосредственно связаны с человеком. Широко известно в этом отношении сравнение историка с людоедом, высказанное Марком Блоком: «где пахнет человечиною, там, он знает, его ждет добыча»<sup>3</sup>. Таким образом, предметом истории становится человек и его сознание. В связи с этим поворотом важной становится задача расширения сферы исторического – концепция построения так называемой тотальной истории – и

ухода от истории событий. Как следствие важным моментом становится необходимость междисциплинарного, «синтетического» подхода. Во многом такая задача ставилась в попытке уйти от узкого политического подхода в исторических исследованиях – изучающего политические события и «великих людей». Задача тотальной истории предполагала исследование всей совокупности социальных, экономических, политических, географических, культурных и иных факторов. В итоге неизбежно расширялся круг источников, на которые опирался историк – он уже не мог замыкаться исключительно на документах. Свидетельства, используемые историком, согласно Марку Блоку, чрезвычайно разнообразны, и это разнообразие по сути бесконечно – необходимо опираться как на классические для историографии документы, на археологические данные, так и на исследования языка, верований, народной культуры, материальной культуры и многое другое. Широко известно в этом отношении еще одно сравнение Блока – историка со следователем, который пытается восстановить картину преступления на основе показаний свидетеля.

Безусловно, основатели школы Анналов не перечеркивают значимость достижений классической историографии и критического метода, они принимают вклад предшествующих историков, в том числе и Сеньобоса с Ланглуа, однако, утверждают необходимость пересмотра позитивистского подхода к историческому исследованию. Марк Блок пишет: «Я был учеником этих двух авторов, в особенности Сеньобоса. Оба они выказывали мне расположение. Мое раннее образование многим обязано их лекциям и произведениям. Но оба они учили нас не только тому, что первый долг историка – быть искренним; они также не скрывали, что прогресс в нашей науке достигается неизбежным противоречием между поколениями ученых. Итак, я останусь верен их урокам, свободно критикуя их там, где сочту полезным; надеюсь, когда-нибудь мои ученики в свою очередь будут так же критиковать меня»<sup>4</sup>.

«История России», на которую Февр пишет свою рецензию, в целом была написана в соответствии с указанными выше принципами позитивизма. Представлявшая собой коллективный труд французских историков и русских эмигрантов<sup>5</sup>, работа включала последовательное изложение всей истории России вплоть до 1918 года, охватывая политические, военные, экономические и культурные аспекты. Интересно, что русские авторы как раз не были в полном смысле слова приверженцами событийной истории. Известно введение П.Н. Милюкова к его «Очеркам по истории русской культуры», где он сам указывает на узость подхода «старых историков», писавших исключительно политическую историю и исключительно о «великих деятелях», там же он критикует и однобокость некоторых «новых историков», призывающих писать только культурную историю, сводя её исключительно к духовной сфере. В результате П.Н. Милюков отмечает необходимость комплексного исследования, не отменяющего поиск закономерностей в историческом исследовании, но и не ущемляющего свободу отдельной личности. Во введении к рассматриваемому Февром трехтомнику авторы так же пишут, что они стремятся создать историческую картину всех аспектов русской жизни: описать и политику, и народные движения, и особенности организации общества, сельское хозяйство, промышленность, торговлю, литературу, искусство, науки, образование и т.д. Однако, по мнению Февра, им это не удалось, т.к. они рассматривают эти сферы изолированно, вне их взаи-

мосвязи: «Подобную систему я привык называть «комодной» – так мещанские семейки рассовывают свои вещи по ящикам добрых старых комодов красного дерева. До чего же удобно, до чего практично! В верхнем ящике – политика: «внутренняя» – справа, «внешняя» – слева, никогда не спутаешь. Следующий ящик: в правом углу – «народные движения», в левом – «организация общества». (Кем, кстати сказать, эта организация осуществляется? Надо думать, политической властью, которая с высоты своего ящика № 1 повелевает, руководит и управляет всем комодом, как ей и положено)»<sup>6</sup>. Здесь становится понятным один из подзаголовков рецензии Февра: «Неужели политика определяет все?». По мнению Февра, эта книга должна была называться не «История России», а вернее было бы назвать её «Курс политической истории России с 1682 по 1932». История не должна сводиться к политической истории, считает Февр, и политическая история не должна быть преобладающей.

При этом в целом Февр приветствует саму тему исследования и считает, что оно могло бы заполнить определенный пробел в современной ему исторической науке во Франции, т.к. до этого по истории России был лишь учебник Альфреда Рамбо<sup>7</sup>, который, как пишет Февр, уже устарел. Однако, несмотря на ценность темы исследования свою рецензию Февр выстраивает критически и пытается показать, что эта книга – яркий пример того, каким не должно быть историческое исследование: даже начинает свое рассмотрение Февр, говоря о том, что книга уже на момент своего выхода является устаревшей, и правильной было бы указать не 1932 год издания, а 1902.

Особую критику Февра вызывает несоразмерность рассмотрения эпох исторического развития России. Февр указывает на то, что несмотря на предисловие, в котором авторы пишут о том, что все эпохи представлены соразмерно, в действительности периоду с VII по XVII уделено всего двести страниц, а оставшимся двум векам – более тысячи. Возмущает Февра причина такого распределения материала. Ведь дело не в том, пишет Февр, что у них нет специалистов по раннему периоду, и не в том, что издательство требует такого перекоса. Причина, на которую указывает Сеньбос, в том, что мало источников по раннему периоду. Для Февра данный аргумент неприемлем, ведь, согласно взглядам представителей школы Анналов, историк не может ограничиваться лишь письменными источниками, т.к. они охватывают лишь малую часть развития общества. Необходимо расширить круг источников, включая в него все возможные артефакты, считают историки школы Анналов. Кроме того, для анналистов важно утверждение нового похода в работе с источником, который может дать гораздо больше информации, чем при его классическом прочтении. Работа с источником не должна ограничиваться его критическим описанием и попыткой определить, достоверен ли он. Сам тезис о том, что все, о чем нет речи в источнике – не подлежит изучению, представители Школы считают неверным. Согласно Блоку, сам по себе источник нем, необходимо задавать ему вопросы и заранее составлять для источника своего рода вопросник – «магнит для опилок документа», как называет его Блок. Например, даже если исследователь знает, что источник фальсифицирован, это не значит, что с ним далее не следует работать – наоборот, по мнению анналистов, ему надо задавать вопросы, например, зачем он был создан и т.п. Так, источник способен дать гораздо больше информации и выявить существенные черты сознания эпохи. Таким образом, работа

историка во многом должна выстраиваться в специфическом формате диалога с прошлым. Итак, аргумент Сеньбоса об отсутствии источников Февр не принимает.

Второй аргумент Сеньбоса, который критикует Февр, заключается в том, что ранний период не столь насыщен событиями. Февр выступает категорически против событийной истории, он пишет: «Значит, вы призываете нас отодвинуть «историю» с «событием»? ...Вы заявляете: «История целых десяти веков непознаваема!» Нет уж, извините! Познать её можно, да еще как можно! Это известно всем, кто ею занимается, кто стремится не просто переписывать источники, а воссоздавать прошлое, прибегая для этого к помощи смежных дисциплин, подкрепляющих и дополняющих одна другую»<sup>8</sup>. Здесь очевидно прослеживается тезис анналистов о необходимости использования синтетического метода в исторической науке. Для полноценного исторического исследования необходимо сотрудничество с другими науками – социологией, этнологией, географией и проч. А задача историка – в синтезе этих знаний, полученных из разных дисциплин.

Какой же должна быть книга по истории России по мнению Люсьена Февра? Вот, что он пишет: «Когда я открываю «Историю России», передо мной мельтешат придурковатые цари, словно сошедшие со страниц «Короля Убю», взяточники-министры, попугаи-чиновники, бесконечные указы и приказы... Где же сильная, самобытная и глубокая жизнь этой страны; жизнь леса и степи; приливы и отливы непоседливого населения, великий людской поток, с переборами хлещущий через Уральскую гряду и растекающийся по Сибири вплоть до Дальнего Востока; могучая жизнь рек, рыбаков, лодочников, речные перевозки; трудовые навыки крестьян, их орудия и техника, севообороты, пастбища; лесные разработки и роль леса в русской жизни; ведение хозяйства в крупных усадьбах; помещичье землевладение и образ жизни знати; зарождение городов, их происхождение, развитие, их управление и внешний облик; большие русские ярмарки; неспешное формирование того, что мы называем буржуазией»<sup>9</sup>. Февр считает, что при написании исследования по истории России необходимо прежде всего попытаться ответить на вопросы о том, каковы факторы единства России, какова роль православия в истории России, необходимо попытаться раскрыть лингвистические проблемы, принципиальные для русской культуры и т.п., а не переписывать хроники.

Отдельное внимание Февр уделяет и вопросу о подборе авторов, прежде всего, участию П.Н. Милюкова в этом проекте. Он говорит о том, что последние главы написаны Милюковым, который сам был непосредственным участником происходящих в России событий. В связи с этим Февр выражает сомнения в объективности автора и в целесообразности его приглашения в проект. По мнению Февра, автор должен был добиться понимания этих событий, но это практически невозможно, учитывая судьбу русских эмигрантов.

Таким образом, рецензия Февра продолжает уже традиционную для ранних анналистов линию критики позитивистской парадигмы в рамках исторических исследований. На примере этой критики контрастно просматриваются концепция истории, которую формулировали представители школы Анналов, и её основные принципы: отказ от политической истории как доминирующей части исследования, отказ от изолированного рассмотрения различных сфер жиз-

ни: экономической, духовной, социальной и т.д., необходимость синтеза знаний, получаемых различными науками, и принципиальное расширение круга исторических источников.

---

<sup>1</sup> *Milioukov P., Seignobos Ch., Eisenman L.* Histoire de Russie: In 3 vol. Paris: Librairie Ernest Lerroux, 1932–1933.

<sup>2</sup> *Ланглюа Ш.-В., Сеньобос Ш.* Введение в изучение истории. М., 2004. С. 49.

<sup>3</sup> *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка. М., 1986. С. 18.

<sup>4</sup> Там же. С. 119.

<sup>5</sup> Помимо П.Н. Миллюкова русскими авторами «Истории России» были также: П.П. Гронский, Ю.Н. Данилов, А.А. Кизеветтер, Б.С. Миркин-Гецевич, В.А. Мякотин.

<sup>6</sup> *Февр Л.* Бои за историю. М., 1991. С. 64.

<sup>7</sup> *Rimbaud A.* Histoire de la Russie depuis les origines jusqu'à l'année 1877. Paris: Hachette, 1878.

<sup>8</sup> *Февр Л.* Бои за историю. М., 1991. С. 63.

<sup>9</sup> Там же. С. 65.

## Влияние культурной памяти на формирование национальной идентичности: актуальные аспекты

Сегодня вопрос национальной идентичности относится к числу наиболее острых в социальной, политической, культурной сферах. Очевидно, что причиной тому условия современного существования. С момента, когда ведущими политиками стала озвучиваться мысль о том, что проект мультикультурализма провалился<sup>1</sup> (по крайней мере, на территории Западной Европы это оказалось наиболее заметно), вопрос о национальной идентичности и проблемы, с этим вопросом связанные, приобрели новое звучание.

Анализ феномена национальной идентичности сегодня предполагает, прежде всего, обращение к аспектам, составляющим основу данного феномена. Основная сложность при этом заключается в интерпретации понятий, составляющих данный термин. Слова «нация» и «идентичность» предполагают множество толкований, что обуславливает необходимость ограничения их смысла, исходя из проблематики заявленной темы. В таком случае логичным кажется обращение к определениям понятия «нация» и «идентичность» в российских справочных изданиях, которые вышли несколько десятков лет назад (до появления Евросоюза) и в относительно новых публикациях.

В качестве основной тенденции можно, несомненно, выделить одну: в большей части советских словарей и энциклопедий «нация» воспринимается как социально-политическая категория. Культурные (преимущественно духовные) аспекты не просто уходят на второй план, но откровенно подвергаются критике. «Нация» – продукт социально-исторического развития, обязанный своим появлением определенным образом сложившимся экономико-политическим условиям. Нация возникает как необходимость преодоления феодальной раздробленности и нужна для укрепления политической централизации. Фактически «нация» выступает синонимом понятия «государство».

Духовные составляющие понятия «нация» интерпретируются особым образом. Например, в одном из советских словарей начала 80-х годов XX века автор статьи о нации обращает внимание на то, что «на основе длительной совместной жизни людей, связанных единой экономикой, территорией и языком, возникает также общность духовной жизни»<sup>2</sup>. Апеллируя к основоположникам теории марксизма-ленинизма, автор говорит о том, что культурная составляющая является важной для развития нации, но при этом чрезвычайно противоречивой. Но противоречие это возникает именно оттого, что культурная жизнь (вся совокупность духовных явлений) сводится к социальному противостоянию. Автор статьи ссылается на высказывание В.И. Ленина о том, что в каждой национальной культуре есть две национальные культуры, «буржуазно-помещичья и клерикальная культура противостоит демократической и социалистической культуре. Эти две культуры создаются представителями одной национальности,

но разных «двух наций в одной нации», имеющих разную общественную идеологию и психологию»<sup>3</sup>. Если исходить из такого понимания, то нация, очевидно, формируется «сверху». Для преодоления разногласий «культур» внутри одной нации первостепенным оказывается решение даже не социального, а идеологического вопроса. То есть речь идет о создании мощной идеологии, которая могла бы объединить «две культуры» в одну. Объединение это возможно, правда, если одна «правильная» – социально-демократическая культура поглотит другую. Соответственно, формирование нации в многонациональном государстве возможно при условии принятия некоторого типа политической культуры, основанной на идеологии. Важно при этом, что идеология должна апеллировать лишь к рациональным компонентам человеческого сознания. «Одной из самых существенных черт социалистической нации является их братское сотрудничество и взаимопомощь на основе социалистического интернационализма, которые приводят к развитию новых интернациональных общностей, таких как советский народ...»<sup>4</sup>. Такое восприятие нации представляется, как минимум, чрезвычайно узким и предполагает уточнение. Исходя из подобного толкования, можно говорить, например, о понятии «политической нации» или «гражданской нации», но не о нации вообще.

В российских справочных изданиях начала XXI века понятие нации трактуется по-другому. Как минимум, можно говорить о попытках провести границу между понятием «нация» в узком и в широком смысле слова. Важно отметить при этом, что переход от нации как категории социально-политической к нации в широком смысле происходит, благодаря введению термина «идентичность».

«Понятие «нация» широко использовалось в эпоху формирования государств современного типа вместо феодальных, династических и религиозных политических образований. В государствах Нового времени вместе с утверждением единого управления, рынка и массового образования распространялись культурно-языковое единообразие вместо локального своеобразия или наряду с ним, общие гражданские и правовые нормы, а вместе с этим и общая идентичность»<sup>5</sup>. Общая идентичность подразумевает, в первую очередь, единство языка и культуры, которые являются залогом успешного развития нации как образования социально-политического. По сути, эта трактовка понятия «нация» является прямо противоположной той, что была рассмотрена выше. Вместе с тем смысловой акцент, сделанный на культурно-языковом аспекте как ключевом для формирования нации, предполагает возникновение дополнительных сложностей в определении понятия нации. Так, авторы статьи подчеркивают, что содержание понятия «нация» всегда было и остается предметом научных дискуссий. В современной науке нет единой, общепринятой дефиниции нации. Однако можно констатировать, что в современных общественных науках нация понимается как некоторая реальная общность, как «коллективный индивид (или тело), обладающий базовыми потребностями, (само)сознанием, общей волей и способный на единое и целенаправленное коллективное действие»<sup>6</sup>. В качестве одной из ключевых потребностей нации принято выделять стремление к сохранению и развитию. Политическим следствием этого стремления является потребность в сохранении независимого национального государства. Благодаря такому подходу, можно утверждать, что понятие идентичности включается в понятие нации.

Учитывая, что идентичность следует понимать не как свойство, но как некоторое отношение (именно в этом смысле идентичность присуща только индивидам), то видится, что именно благодаря включению понятия «идентичность» в понятие «нация» возможно говорить о последнем в самом широком смысле.

Данная идея получает развитие в работах современного российского философа В.Н. Расторгуева. Он пишет о том, что «в основе явления, которое все чаще называют культурной идентичностью, хотя оно имело прежде и имеет сейчас множество имен (коллективная память и воля, самосознание и соборность, индивидуальность и самобытность, духовный склад или уклад жизни), лежит довольно простая и даже примитивная логическая схема. Идентичность в психологическом плане при всем многообразии трактовок осознается преимущественно как особое состояние сознания – тождество самому себе или «другому», а точнее, сложившемуся самообразу или усвоенному идеалу, а также как некий набор константных качеств и характеристик, обеспечивающих это тождество. Соответственно, идентификация может быть определена как процесс или действие, направленное на коррекцию или изменение этого состояния и соответствующих качеств, а также как особая мыслительная процедура»<sup>7</sup>. Очевидно, что подобное, до предела индивидуализированное, понимание культурной идентичности, подразумевает возникновение вопроса о субъекте (субъектах), носителе всех этих качеств. Ответ на этот вопрос заключается в том, что «носителями культурной идентичности являются не одни лишь современники, но и ушедшие поколения, которые оставили потомкам свое <...> природное и культурное национальное наследие. <...> Подлинными носителями культурной идентичности были, есть и будут мыслители, ученые и герои, с именами которых связан самообраз России и представления о ней в сознании других народов (культурный проект наций – по выражению А.Дж. Тойнби). Не только носители, но и творцами культурной идентичности навеки останутся и его духовные светочи, пока жив сам народ»<sup>8</sup>. Таким образом, основополагающим в формировании национальной идентичности оказывается понятие «культурной памяти» в том смысле, о котором говорил о нем Ю.М. Лотман.

В работе «Память в культурологическом освещении» Лотман, определяя через понятие культурной памяти категорию культуры, пишет: «С точки зрения семиотики, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, то есть надиндивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, то есть пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированы»<sup>9</sup>. Следует подчеркнуть, что термин «текст» в семиотическом понимании есть осмысленное сообщение, логически завершенная последовательность знаков, относящаяся не только к языковым фрагментам, но к явлениям самого разного рода – литературным, историческим, музыкальным, живописным, архитектурным, – любым.

Сама культура, по Лотману, суть коллективная память. Следовательно, общая, коллективная память является культурной памятью. Но здесь надо подчеркнуть, что культурная память не статична, она пребывает в динамике: «Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (то есть хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллек-

тива и «как бы перестает существовать». <...> Память не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть её текстообразующего механизма<sup>10</sup>. Исходя из такого определения, можно предположить, что то, что остается в памяти коллектива и складывается в некоторую идентичность. Это и может быть соотнесено с понятием национальной идентичности в самом широком смысле этого понятия.

Если же попробовать представить данное понятие в узком смысле, то можно вспомнить, что по поводу культурной памяти говорил, например, знаменитый французский социолог Морис Хальбвакс. В общественном сознании, – отмечает ученый, – неизбежно воспроизводятся коллективные воспоминания, которые представляют собой реконструкцию прошлого, происходящую под воздействием современности. Эти воспоминания, которые исследователь называет «коллективной памятью», необходимы обществу, поскольку конституируют ту или иную социальную группу, являются залогом её идентичности<sup>11</sup>. Коллективная память оказывается инструментом, используемым социальной группой, чтобы идентифицировать себя в современности. Понятия коллективной памяти и памяти культурной сближаются, поскольку речь идет о необходимости актуализировать воспоминания с целью понять ситуацию в настоящем. Но в этом определении Хальбвакса есть любопытное слово «реконструкция». Речь идет о некоем процессе, который связан с идентификацией в более узком значении, – может быть, социальной или политической.

Таким образом, трактовать понятие «национальная идентичность» возможно, исходя как из узкого, так и из максимально широкого значения понятия «культурная память». Но актуальным при этом остается вопрос, какие факторы в таком случае могут воздействовать на формирование национальной идентичности.

«Культурная память», по Лотману, соотносима с сущностью народа – запоминается и хранится то, что органично для нации, для её коллективного сознания. Очевидно, отследить факторы, которые первоначально определяют такое положение вещей, весьма сложно. К таким факторам можно отнести, например, климат и географическое положение или специфику военных конфликтов, которые имели место в истории нации. Важно при этом, что накопление «культурной памяти», не происходит в историческом, социальном, политическом, экономическом вакууме. То есть процесс накопления информации, которая впоследствии становится необходимой для самоопределения нации, всегда связан с отношением к определенному факту, событию, явлению. Здесь, очевидно, следует говорить об актуализующем потенциале культурной памяти. В этой связи интересно обратить внимание на еще одну категорию, которую возможно назвать среди ключевых в процессе формирования культурной памяти, – категорию мифа.

Опять же, отношение мифа к понятию культурной памяти будет определяться, исходя из ограничения понятия. Миф в наиболее общем смысле будет соотноситься с понятием культурной памяти как текстообразующего механизма, в то время как миф в узком смысле (социальный, политический, к примеру) будет применяться к культурной памяти как к инструменту социального конструирования.

Для того, чтобы пояснить, какую функцию выполняет миф в каждом случае, любопытно обратиться к размышлениям российского филолога Г.Ч. Гусейнова о нарративной природе мифа. «Первичное значение слова *миф* – это повествова-

ние, речь. Это может быть басня, это может быть свод законов, которые человек пересказывает, это может быть какая-то история из жизни, или какая-то волшебная сказка – что угодно, но это всегда повествование. И это повествование объясняет нам, почему мир устроен так, а не иначе»<sup>12</sup>. Сила, заложенная в мифе как в повествовании, является определяющей в формировании культурной памяти. В этом смысле культурная память представляет собой миф в самом широком смысле. Культурная память нации – своего рода мифология, но мифология, воспринятая как нечто, определенное объективными обстоятельствами. Миф как будто бы вбирает в себя все значимые факторы, которые могут включать в себя социальные, политические, экономические и любые другие аспекты.

В то же время миф не является чем-то, всегда равным себе. «Мы не можем сказать, что в понедельник миф и во вторник миф – это одно и то же. Это подвижная сущность, которая требует постоянного возвращения и пересказа»<sup>13</sup>. С этой подвижной сущностью мифа как составляющей культурной памяти, с этим свойством пересказа (актуализации) связаны особенности формирования национальной идентичности в социально-политическом смысле.

Кажется, что этот потенциал мифа как одного из факторов, формирующих культурную память, сегодня является чрезвычайно важным и в то же время опасным для складывания национальной идентичности. Если раньше формирование национального, политического мифа происходило благодаря наличию субъекта власти, который являлся носителем определенной идеологии (об этом можно прочесть, например, в работах Алексея Федоровича Лосева, посвященных анализу некоторых трудов Ленина, Маркса, с точки зрения истории мифа)<sup>14</sup>, то теперь, по словам Г.Ч. Гусейнова, «мы живем в таком медийном котле, где определяющая роль принадлежит не идеологам, которые что-то могут создать на какое-то время, а самому процессу взаимодействия людей и разных медиумов, телевидения. Вне зависимости от того, что даже целенаправленно там может кто-то кому-то какие-то указания»<sup>15</sup>.

Таким образом, формирование национальной идентичности в социально-политическом смысле является процессом труднопредсказуемым. В этой непредсказуемости заключается опасность. И речь не только и не столько о том, что это опасно для существующей власти, которая лишается возможности контроля (что, безусловно, важно), но в том, что возможность формирования национальной идентичности в полном смысле оказывается под вопросом.

Представляется, однако, что утраты национальной идентичности возможно избежать именно благодаря неизменно существующему мифу в широком смысле слова, нарративу, который, обновляясь, не теряет своей смысловой первоосновы. Он и становится залогом сохранения стабильности, несмотря на меняющиеся условия жизни.

## Литература

1. Гусейнов Г.Ч. Миф после мифа: честно о главном / Серия встреч «Честно о главном» // Интернет-издание «Православие и мир» // [www.pravmir.ru/chestno-o-mifah-otkrovennaya-diskussiya-video-i-audio12/](http://www.pravmir.ru/chestno-o-mifah-otkrovennaya-diskussiya-video-i-audio12/)

2. Калтахчян С.Т. Нация // Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

3. Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т.1. Таллинн. 1992.

4. *Расторгуев В.Н.* Национальная и политическая идентичность: полномочия власти и власть народа // Трибуна русской мысли. № 8. // [www.cisdf.org/TRM/TRM8/rastorguev\\_8.html](http://www.cisdf.org/TRM/TRM8/rastorguev_8.html)

5. *Тишков В.А.* Нация // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2001. [iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH011d9edc764e9aac9fa95b1d](http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH011d9edc764e9aac9fa95b1d)

6. *Хальвбакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 // [magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html](http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html)

7. *Boerner P. (ed.)* Concepts of National Identity. An Interdisciplinary Dialogue. Baden-Baden, 1986.

8. *Brubaker R.* Nationalism Refrained. Nationhood and the National Question in the New Europe. Cambridge, 1996.

9. *Giddens A.* Modernity and Self-Identity. Cambridge, 1991.

10. *Halbwachs M.* Les cadres sociaux de memoire. Paris. 1925.

11. *Suny R.G.* The Revenge of the Past. Nationalism, Revolution and the Collapse of the Soviet Union. Stanford, 1993.

12. *Wicker H.-R. (ed.)* Rethinking Nationalism and Ethnicity. The Struggle for Meaning and Order in Europe. Oxford, 1997.

---

<sup>1</sup> В частности, речь идет о знаменитом заявлении немецкого канцлера Ангелы Меркель во время конференции молодежной организации Христианско-демократической партии в Потсдаме в 2010 году.

<sup>2</sup> *Калтахчян С.Т.* Нация // Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> *Тишков В. А.* Нация // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2001 // [iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH011d9edc764e9aac9fa95b1d](http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH011d9edc764e9aac9fa95b1d).

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> *Расторгуев В.Н.* Национальная и политическая идентичность: полномочия власти и власть народа // Трибуна русской мысли. № 8 // [www.cisdf.org/TRM/TRM8/rastorguev\\_8.html](http://www.cisdf.org/TRM/TRM8/rastorguev_8.html).

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> *Лотман Ю.М.* Память в культурологическом освещении // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи. Таллинн. 1992. Т. 1. С. 200.

<sup>10</sup> Там же. С. 201.

<sup>11</sup> *Halbwachs M.* Les cadres sociaux de memoire. Paris. 1925; *Хальвбакс М.* Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 // [magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html](http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html)

<sup>12</sup> *Гусейнов Г.Ч.* Миф после мифа: честно о главном / Серия встреч «Честно о главном» // Интернет-издание «Православие и мир» // [www.pravmir.ru/chestno-o-mifah-otkrovennaya-diskussiya-video-i-audio12](http://www.pravmir.ru/chestno-o-mifah-otkrovennaya-diskussiya-video-i-audio12).

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

М.В. Гурьянова

## Культурная память в «эпоху моды»: о происхождении «нового» как отличительной черты феномена моды

Господство моды, по времени совпавшее со становлением капитализма (В. Зомбарт<sup>1</sup>, Ж. Бодрийяр<sup>2</sup>) и демократии (Ж. Липовецкий<sup>3</sup>), способствовало тому, что под категорию «товара», которому предъявляются постоянные требования к изменению и обновлению, все чаще стали попадать в том числе и нематериальные блага, что, в свою очередь, повлекло за собой изменение отношения к культурному наследию. Идея нового, необычного, того, что не имело место ранее, которая вторит феномену моды, способствовала тому, что взгляд субъекта все более отворачивался от прошлого, которое «воссоздается в воспоминании <...> прошлого, возникающего благодаря обращенности к нему»<sup>4</sup>, направляясь к сиюминутному, к тому, что только должно появиться. Такого рода «видение», с одной стороны, способствует ускорению темпов рынка, а, как следствие и производства, с каждым днём становящегося все более технологичным и инновационным, а с другой, делает все более невнятными значения культурных памятников прошлого. Как пишет Я. Ассман, «культурная память – это вид институции. Она объективирует и придаёт всему символическую форму, которая в отличие от речи или жестов, неизменна и трансцендентна как ситуациям, так и поколениям, переходя от одного к другому»<sup>5</sup>. Именно последняя создаёт ту самую групповую идентичность, обозначаемой той или иной культурой (национальной, религиозной, этнической), не воспроизведение которой в каких-либо практиках (ритуалы, церемонии, праздники) – «культурно сформированных, общественно обязательных «образах воспоминаний»<sup>6</sup> приводит к отмиранию символических референций, собой определяющих как содержание культурной памяти, так и идентичность принадлежащих к ней индивидов. Именно эпоха «моды», пришедшая на смену «обычаю», в терминологии Г. Тарда<sup>7</sup> характеризуется всё меньшим обращением к собственному культурному и историческому наследию, тем самым способствуя тому, что групповые общности, которые и были носителями культурной памяти, распадаются, освобождая индивидуальность, не связанную узами коллективной принадлежности. С этим «освобождением», которое приносит собой мода, такие авторы, как Ж. Липовецкий, связывают зачатки демократии, единицей которой является именно индивидуальность, а не социальный класс или группа. Так, обрывая связи со своим прошлым в погоне за новым и сиюминутным, индивид под властью моды оказывается лишенным культурной памяти, наделяющей его коллективной идентичностью, локализованной в той или иной культуре. Пространственное однообразие на обширных территориях, с одной стороны, способствует нивелированию различий между культурами, представители которых оказываются носителями единой культуры потребления, культуры сегодняшнего дня, у которой нет прошлого, с другой – такая пространственная однородность компенсируется беспрестанным измене-

нием во временной плоскости, проявляющимся в быстром устаревании предметов нового, порождаемых модой.

Если попытаться проследить истоки формирования этих беспрестанных поисков нового, с которыми связывается феномен моды, то оказывается, что «новое» начинает проявляться в качестве насущной потребности в XVIII веке, отсылая вначале скорее не к моде как таковой, а к информации, постоянный поток которой в качестве «новостей», представляется необходимостью в первую очередь для представителей торговой буржуазии, для которой новости являются средством снижения возможных издержек и создания единого коммерческого поля. Новости, вначале аккумулируемые в письмах, направляемых этими предпринимателями и буржуа друг другу, и публикуемые, уже начиная с конца XV века<sup>8</sup>, представляли собой как раз одну из первых форм газет как сосредоточения новой информации. Выросшие из такого рода новостных писем, первые формы газеты появились в Венеции уже в XVI веке<sup>9</sup>, а отсчёт существования первой европейской газеты из Страсбурга принято вести с 1609 года<sup>10</sup>. В связи с чем уже к концу XVII века появляется пресса как доступный информационный поток для более широких слоёв населения, свидетельствующий о формировании в терминах Ю. Хабермаса публичной сферы, одним из характерным инструментов развития которой она является. Несмотря на сформированные к XVII веку институты газет, выросших из новостных писем, относительная нерегулярность публикуемых ими материалов, ещё не позволяет говорить о рутинном производстве новостей, которому, к примеру, в Англии в первой половине XVIII века в том числе препятствовали введённые налоги на новостные издания<sup>11</sup>. Такая реакция государства была обусловлена прежде всего тем, что газеты, выросшие по инициативе частных лиц, таким образом оказывались противопоставлены государственной власти, будучи примером проявления критической способности разума вне рамок государственной идеологии или, иными словами, инструментом формирования, как уже было сказано выше, публичной сферы, возрастающее влияние которой было настолько ощутимым, что Ж.-Б. Кольбер предпринял попытку взять под контроль зарождающуюся сферу публичности путём создания государственной газеты «La Gazette» в 1631 году.

Помимо газеты, ещё одним оплотом формирования публичной сферы был салон, также сосредоточенный как на производстве, так и потреблении новостей. Салон представлял собой, прежде всего, вербальную культуру. Как указывает В.И. Успенская, наиболее почетными гостями салона Рамбуэ в XVII веке признавались члены Французской академии: здесь они получали полную поддержку своей работы по реконструкции языка<sup>12</sup>. Салон был организован на основании ценности разговора и выражении индивидуальности через язык и различные его проявления, к которым относились помимо литературных произведений, которые обсуждались, зачитывались на такого рода собраниях, письма, представляющие собой не более личный жанр, чем другие, которые также публично декламировались собравшимся, воспринимаясь как источник новостей, идей, информации: «Твоё письмо станет сегодня, в среду, очень приятным чтением на обед и ужин», – пишет мадам Жоффрен к Ж.-Ф. Мармонтелю. «Расширение частной корреспонденции до публичных форм памфлетов и периодики было отличительным знаком республики писем Просвещения, которая, таким образом выходила за свои пределы, становясь центром расту-

щей публичности»<sup>13</sup>. По мнению Д. Гудман, информационные бюллетени как феномен зародились в XVIII веке как один из видов проектов, непосредственно связанных с участниками салонов, что, по мнению исследователя, находит подтверждение в существовании салонов, известных как новостные бюро. В последней половине XVIII века новостные письма стали автономны, но те, кто писал их, до сих пор не могли быть отделены от участников салона: они не были «аутсайдерами», которые принимались в салон в качестве репортеров, но «инсайдерами», которые отсылают новости вовне»<sup>14</sup>. Таким образом, салон как пространство практики «публичного использования разума частными лицами»<sup>15</sup> также оказал своё влияние на новостной оборот в обществе, тем самым обусловив роль «нового» в том числе и в культивировании критической рациональности.

Таким образом, если возникновение новости в связи с экономическими соображениями способствовало путём превращения писем в газеты созданию новых границ экономического и информационного пространства, то в рамках салона распространение новостных писем способствовало становлению публичной сферы, развивавшейся, несмотря на попытки Ж.-Б. Кольбера, вне рамок государственного регулирования.

К середине XVIII века во Франции новостные сообщения приобрели такую форму в периодической литературе, как афиши, которые представляли собой собрание объявлений по предложению услуг, товаров различных категорий в формирующемся пространстве рыночных отношений. Такого рода издания, как афиши, как раз демонстрируют процесс того, как категория «новость» начинает быть атрибутом не только определённого положения дел, но и конкретных товаров, обновление и видоизменение которых становится неотъемлемой чертой пространства рынка. «Афиши»<sup>16</sup> не только маркировали тот или иной товар как «новость», но и способствовали формированию единого экономического пространства, потребностью в котором и были вызваны первые письменности, внутри которого в определенной степени нивелировалась ценность социальных различий, рангов и иерархий, формируя единого экономического субъекта – потребителя.

Так, в пространстве информационного бюллетеня афиш, «новое» стало атрибутом не только информации, но и товара, постоянная циркуляция которых в рамках капитализма и стала инструментом восполнения постоянной нехватки в новом. Как писал писатель Николас Барбон в 1690 году, «мода или изменение платья есть дух и жизнь торговли; благодаря моде великое тело торговли отаеется в движении»<sup>17</sup>. Возможность фиксации непрерывного обновления товаров в форме различного рода новостных источников с их возникновением способствует ещё большему ускорению темпов развития моды: чем большее распространение получают газеты и иные информационные источники, апеллирующие к новостям, тем все короче становится «срок годности» или, иными словами, актуальности той или иной новости, тем самым форсируя «движение» моды, для которой «новое» оказывается ключевым элементом в её идентификации.

Таким образом, возникновение «нового» в качестве ценности и своего рода знака времени, которое находит своё первичное выражение в «новости», обусловлено, с одной стороны, коммерческими соображениями представителей торговой буржуазии с целью создания посредством новостных источников

единого экономического пространства, основной характерной чертой которого оказывается постоянное обновление товарооборота. С другой стороны, как было отмечено выше, новость зарождается в среде салонной культуры как «почва» для развития критической рациональности и публичности, вследствие чего способствует индивидуализации общества в связи с тем, что на смену слепому следованию постулатам монархических режимов приходит демократия с развитой в её рамках публичностью как пространства самостоятельно мыслящих индивидов. Так, новость, лежащая в определенном смысле в основании формирующейся критической рациональности в качестве предмета мысли, одновременно способствует и демократии, которую Липовецкий связывает с расцветом индивидуальности и, как следствие, с господством моды.

Тот факт, что возникновение новости лежит в основании развития как капитализма, так и демократии, в некотором смысле определяет и амбивалентный характер восприятия феномена моды: представляя собой явление экономического порядка, способствующее развитию капитализма посредством формирования темпов торговли, с другой, по мнению Ж. Липовецкого, Г. Тарда и Г. Спенсера, оказываясь средством развития индивидуальности. Таким образом, возникновение новостей, обусловленное как коммерческими, так и интеллектуальными соображениями, помимо возвеличивания ценности нового и сиюминутного, способствовало процессу обособления индивида с его полаганием на собственный интеллект, тем самым приводя к ослаблению связей в рамках групповой идентичности, лежащей в основании культурной памяти, содержание которой со стремлением к постоянно сменяемому новому, свойственному господству моды, все более истощается, затрудняя разговор о самом феномене культурной памяти в современном обществе.

## Литература

1. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М., 2004.
2. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / Пер. с франц. С.Н. Зенкина. М., 2000.
3. *Зомбарт В.* Народное хозяйство и мода. К вопросу о современных формах // Избранные работы. М., 2005. С. 321–343.
4. *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и её судьба в современном обществе / Пер. с фр. Ю. Розенберг. М., 2012.
5. *Тард Г.* Законы подражания. СПб., 1892.
6. *Успенская В.И.* Женские салоны в Европе XVII–XVIII веков // Женщины. История. Общество [Сборник научных статей] / Под общ. редакцией В.И. Успенской. Вып. 2. М., 2002.
7. *Assman J.* Communicative and Cultural Memory // Eriq A., Nunning A. (eds.) Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, Berlin, New York, 2008.
8. *McIntyre J.* The 'Avvisi' of Venice: Toward an Archaeology of Media Forms // Journalism History. 14. 2. 1987.
9. *Ballaster R., Beetham M., Frazer E., Hebron S.* Women's Worlds. Ideology, Femininity and the Woman's Magazine. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan press Ltd, 1993.
10. *Braudel F.* Civilization and capitalism. 15th – 18th Century. Vol. I. The structures of everyday life. William Collins Sons & Co Ltd. 1985.

11. *Colin J.* The Great Chain of Buying: Medical Advertisement, the Bourgeois Public Sphere, and the Origins of the French Revolution // *The American Historical Review*, Vol. 101, No. 1. Feb., 1996.

12. *Goodman D.* Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions // *Eighteenth-Century Studies*, Vol.22, No.3, Special Issue: The French Revolution in Culture. 1989.

13. *Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989.

14. *Weber J.* Strassburg, 1605: The origins of the newspaper in Europe // *German History* 24:3, 2006. P. 387–412.

---

<sup>1</sup> *Зомбарт В.* Народное хозяйство и мода. К вопросу о современных формах // *Избранные работы*. М., 2005. С. 321–343.

<sup>2</sup> *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / Пер. с франц. С.Н. Зенкина. М., 2000.

<sup>3</sup> *Липовецкий Ж.* Империя эфемерного. Мода и её судьба в современном обществе / Пер. с фр. Ю. Розенберг. М., 2012.

<sup>4</sup> *Асман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М., 2004. С. 32.

<sup>5</sup> *Assman J.* Communicative and Cultural Memory // *Eiril A., Nunning A. (eds.) Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York, 2008. P. 111.

<sup>6</sup> *Асман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М., 2004. С. 39.

<sup>7</sup> *Тард Г.* Законы подражания. СПб., 1892.

<sup>8</sup> *Weber J.* Strassburg, 1605: The origins of the newspaper in Europe // *German History* 24:3. 2006. P. 387.

<sup>9</sup> *McIntyre J.* The 'Avvisi' of Venice: Toward an Archaeology of Media Forms // *Journalism History*. 14. 2. 1987. P. 68.

<sup>10</sup> *Weber J.* Strassburg, 1605: The origins of the newspaper in Europe // *German History* 24:3, 2006. P. 387.

<sup>11</sup> *Ballaster R., Beetham M., Frazer E., Hebron S.* Women's Worlds. Ideology, Femininity and the Woman's Magazine. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan press ltd, 1993. P. 51–52.

<sup>12</sup> *Успенская В.И.* Женские салоны в Европе XVII–XVIII веков // *Женщины. История. Общество* [Сборник научных статей] / Под общ. ред. В.И. Успенской. 2002. Вып. 2.

<sup>13</sup> *Goodman D.* Enlightenment Salons: The Convergence of Female and Philosophic Ambitions // *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 22. № 3. Special Issue: The French Revolution in Culture. 1989. P. 342.

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 342–343.

<sup>15</sup> *Habermas J.* The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989. P. 27.

<sup>16</sup> *Affiches*, которые развивались с середины XVIII века и далее в сущности представляли собой своего рода газеты с рекламными объявлениями, на страницах которых модные товары «сосуществовали» с другого рода предметами из раздела «движимое имущество»: золото, лошади, декорации, кареты, ручные обезьяны, бильярдные столы и т.д. в ст.: *Colin J.* The Great Chain of Buying: Medical Advertisement, the Bourgeois Public Sphere, and the Origins of the French Revolution // *The American Historical Review*. Vol. 101. 1996. № 1. P. 17, 21.

<sup>17</sup> *Braudel F.* Civilization and capitalism. 15th – 18th Century. Vol. I. The structures of everyday life. William Collins Sons & Co Ltd. 1985. P. 324.

## Роль автора в пространстве интертекстуальности

Сформировавшаяся на основе постструктуралистских идей, утверждающих тотальную множественность, отсутствие объединяющего первоначала и единственности смысла, хаотичность, фрагментарность мира и его восприятия, теория интертекстуальности представляет текст как динамическую систему. Как известно, термин «интертекстуальность» впервые встречается широкому кругу читателей в статье Ю. Кристевой 1967 года «Бахтин, слово, диалог и роман» и становится впоследствии одним из ключевых литературно-критических понятий постмодернизма. По её мнению, «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста <...> и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению»<sup>1</sup>.

В рамках интертекстуального подхода природа письма проявляется в своей анонимности и лингвистической чистоте. Исходя из переосмысления диалогичной природы слова и карнавальной структуры полифонического романа Бахтина, Крестева рассматривает межтекстовое движение как свободное переплетение различных речевых высказываний и культурно-исторических контекстов, где фигуре автора отводится роль лишь безличного организатора потенциально бесконечного дискурса. Устраненный субъект повествования Кристевой предвосхищает неразрывную связь теории интертекстуальности с идеей смерти автора, заявленной в одноименном эссе Р. Барта и получившей развитие в постструктурализме, к примеру, согласно М. Фуко, «творение становится убийцей своего же автора, которому остается исполнять роль мертвого в игре письма»<sup>2</sup>. На место автора приходит скриптор без «страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь»<sup>3</sup>, который не предшествует тексту, но всякий раз рождается одновременно с письмом. Текст не вынашивается автором, а появляется заново в своем истинном предназначении – с каждым новым прочтением. Именно читатель становится творцом уникального смысла «здесь и сейчас» и занимает место той исходной точки, в которой сходится вся множественность видов письма различных культур, таким образом, Р. Барт «оплачивает» смертью автора рождение читателя. Таким образом, идея смерти автора становится одной из центральных в теории интертекстуальности. Творческая роль читателя и субъективный характер самого чтения порождает живой интертекст, где смысл варьируется в зависимости от читателей, эпох и способов чтения, в том числе, осведомленность и память читателя становятся полноценными критериями, позволяющими говорить о наличии интертекста. Категория же автора в интертекстуальности обесценена. Автор в самом акте письма выступает как некая не поддающаяся концептуализации и индивидуализации инстанция, «ничто и никто; он – сама возможность перехода от субъекта повествования к получателю, истории – в дискурсе,

а дискурса – в историю, он становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом»<sup>4</sup>.

Тем не менее, предпосылка об аннулированной роли автора в рамках теории интертекстуальности представляется сомнительной с точки зрения конструктивности данной методологии. Действительно, в рамках теории интертекстуальности не имеет значения и не представляется возможным определить, что именно хотел сказать автор в конкретном произведении, используя отсылки к другим текстам, однако нельзя недооценивать и целенаправленный аспект проявления субъекта письма. В стремлении восстановить в правах читателя, автор оказывается несправедливо исключен из цепочки смыслопорождения, что катастрофически обедняет саму суть интертекстуальности. Целый ряд интертекстовых практик получают смысл лишь постольку, поскольку подчиняются некоей рассчитанной смысловой стратегии по отношению к читателю. Невозможно игнорировать производимые ими смысловые эффекты, хотя, несомненно, они не совпадут в полной мере с авторской интенцией.

Интертекстуальность отнюдь не сводится к стихийному воспроизведению различных высказываний, именно продуманная стратегия письма порождает возможность творческого чтения. Наряду с имплицитно содержащимися в тексте маркерами культурной и исторической действительности, различные творческие уровни прочтения проявляются и под влиянием эксплицитных приемов интертекстуальности, актуализирующих память читателя. Используя цитаты, аллюзии, референции, стилизацию, пародию, автор осознанно раздвигает границы собственного текста, помещая его в единый ряд с предшествующими выдающимися произведениями и включая свое имя в череду узнаваемых авторов.

Одним из важнейших приемов интертекстуальности является воссоздание близкой читателю реальности с помощью метонимических отсылок к узнаваемой местности, мифологическим, историческим сюжетам, зарисовкам повседневности с целью активировать индивидуальную память читателя как хранителя общей культурной памяти и традиции. Автор в силу собственных возможностей инициирует творческое чтение, предлагая читателю уловить организованное им взаимодействие текстов, ощутить «удовольствие от текста». Согласно Н. Пьеге-Гро, в интертексте «находит свое выражение сцепление данного текста со всей совокупностью других текстов; интертекст непосредственно вводит читателя в книжное пространство и открывает перед ним возможность постичь самую суть художественной литературы»<sup>5</sup>.

В случае, если фигура автора исключается из теоретического рассмотрения, противоречие становится неизбежным. Соответственно, его присутствие очевидно в ситуации, когда Кристева заявляет: «Собеседником писателя оказывается сам писатель постольку, поскольку он выступает в роли читателя некоего другого текста. Пишущий и читающий – это одно и то же лицо. Поскольку же его собеседником является некий текст, то он сам есть не что иное, как текст, который, сам себя переписывая, себя же и перечитывает»<sup>6</sup>. Таким образом, автор не может быть пустым местом, он неизбежный обязательный элемент игры, элемент в цепочке конструирования смысла, он в первую очередь является читателем текстов предшествующей и окружающей культуры. Исключение из интертекстуальной практики биографии автора, как важного методологического инструмента традиционного литературного анализа текста в исследовании за-

мысла писателя и его предшествующих источников, сужает поле интертекстуальной коммуникации.

Достаточно проблематична сама по себе попытка отделить теорию интертекстуальности от теории источников с помощью избавления от фигуры автора. Отвергая влияние источников, интертекстуальность отрицает причастность к своему же предшественнику. В рамках истории идей интертекстуальность действительно представляет что-то новое для методологии чтения текстов и анализа взаимоотношения их в истории литературы. При этом столь радикальное неприятие предшествующих принципов работы с текстом выглядит преувеличенным, в частности по этому поводу С. Фридман иронично сравнивает Р. Барта с сыном, не желающим признавать очевидные проявления влияния собственного отца<sup>7</sup>.

Представления об автономности интертекстуального подхода неизбежно расходятся с практикой, если их применить на метауровне, к самой теории интертекстуальности. Барт признает, что произведения Пруста для него – отправная точка, своего рода призма, сквозь которую, независимо от любой хронологии, он читает все прочие тексты. Идеи С. Малларме, П. Валери, М. Пруста Барт называет источниками, вносящими вклад в дело десакрализации автора, что в то же время, является явной апелляцией к авторитетным авторам с целью подвести теоретический фундамент представляемой концепции. Кристева также берет за основу работы М. Бахтина, значительное влияние на её взгляды оказывает в том числе и Барт. Кроме того, Кристева демонстрирует намерение объяснить и затем в последующих своих работах уточнить, конкретизировать, что она подразумевает под термином интертекстуальность, во избежание неправильной трактовки термина, и сведения теории интертекстуальности к теории источников, в то время как в рамках интертекстуальности речь не должна идти об оценочном модусе правильного прочтения. Стремление Барта и Кристевой отмежеваться от теории источников парадоксально приводит к противоречию с основными принципами интертекстуальности.

Теоретик интертекстуальности оказывается в уязвимом положении, пытаясь сфокусироваться на фигуре автора, которая постоянно ускользает, подобно предмету с размытыми границами, который можно ухватить лишь боковым зрением. Понятие автора балансирует на грани между двумя безднами – возвращению к классической модели влияния, теории источников, где автор снова оказывается на вершине иерархии формирования смысла, с одной стороны, и хаоса спонтанных комбинаций высказываний – с другой. Излишняя концентрация внимания на фигуре автора влечет к преувеличению его роли в тексте, к опосредованному поиску смысла, вместо свободной игры. Вместе с тем, автором невозможно и вовсе пренебречь, как неизбежным звеном в цепочке бесконечного взаимовлияния. Автор же в смысле творца произведения не мертв, а скорее неуловим, он растворяется в бесконечном ряду авторов, и не может быть идентифицирован как первый или единственный источник смысла.

Таким образом, в контексте интертекстуальности мы скорее можем говорить не о смерти автора, а лишь о сломе иерархии, на вершине которой стоял его авторитет. Фигура автора не исчезает, но уравнивается в правах с читателем, если читатель получает право творить и занимает место автора, это автоматически влечет и право автора на биографию и социокультурный контекст, что неизбежно находит отражение в интертексте.

## Литература

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
2. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
3. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008.
4. *Фуко М.* Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996.
5. *Stanford Friedman S.* Weavings: intertextuality and the (re)birth of the author / Influence and Intertextuality in Literary History. Madison: University of Wisconsin Press, 1991.

---

<sup>1</sup> *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000. С. 429.

<sup>2</sup> *Фуко М.* Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С. 14.

<sup>3</sup> *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 389.

<sup>4</sup> *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000. С. 439.

<sup>5</sup> *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2008. С. 175.

<sup>6</sup> *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 2000. С. 451.

<sup>7</sup> *Stanford Friedman S.* Weavings: intertextuality and the (re)birth of the author // Influence and Intertextuality in Literary History. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. P. 153.

## Проблема первых цивилизаций в философии техники (по работе Л. Мамфорда «Миф машины. Техника и развитие человека»)

XX век, по мнению Льюиса Мамфорда, становится веком победившей машины. В XX веке государство как в философии техники (Л. Мамфорд, Ф.Г. Юнгер), так и в повседневной жизни (на уровне политических метафор и художественных образов) воспринимается как нечто техническое, связанное с машиной и механикой. Выражение «государственная машина» было вполне обычным делом для XIX, а позднее и XX века. Неурядицы в государстве также описывались как неполадки в машине, «в её пружинах и частях».

В своей книге «Миф машины. Техника и развитие человека» Мамфорд описывает процесс изобретения первичной машины, которая стала прототипом для всех позднейших машин. По мнению Мамфорда, само древнее общество, спаянное царской властью и направленное на выполнение определенных видов работ, и создает первичную машину и является той первичной мегамашинной, о которой он говорит. Эта мысль философа во многом сходна с идеей философа техники XIX века Э. Каппа, который признавал «механическое» проекцией внутреннего мира человека. И мегамашина Мамфорда также описывается как проявление человеческого социума, жажды власти и стремления к преодолению природы. Согласно классификации Мамфорда, мегамашина подразделяется на «рабочую машину» и «военную машину». Все грандиозные работы древности, будь то возведение ирригационной системы, сооружение пирамид и т.д., были бы невозможны без существования такой мегамашинны.

Теперь стоит рассмотреть, что эта мегамашина из себя представляет. Возьмем определение самого Мамфорда: «Незримое сооружение, состоявшее из живых, но пассивных человеческих деталей, каждой из которых предписывалась особая обязанность, роль и задача, чтобы вся громада коллективной организации производила огромный объем работы и воплощала в жизнь великие замыслы»<sup>1</sup>. Существование мегамашинны неразрывно связано с институтом царской власти. С одной стороны, царская власть была тем единственным, что могло собрать людей для выполнения таких гигантских задач, с другой стороны, сами достижения в свою очередь подкрепляли эту власть, как бы легитимизируя её. По мнению Мамфорда, такая структура существовала почти пять тысяч лет и лишь значительно позже перешла в материальную структуру и воплотилась в машинах в их современном понимании. Таким образом, поняв смысл и историю мегамашинны, мы можем проникнуть в суть современной техники. Существование мегамашинны было связано с тем, что философ называет «мифом машинны». Сразу стоит отметить, что Мамфорд не идеализирует мегамашинну, а говорит о ней как об источнике насилия и рабства. Кроме того, как уже было сказано, одной из частей мегамашинны является военная машина, цель которой – массовое уничтожение, вышедшее благодаря мегамашинне на новый уровень.

Изобретение мегамшины не связано с изготовлением орудий труда и оружия, это независимое изобретение, которое после своего появления начало резко расширяться, захватывая всё новые области. Что касается культурных влияний, то возникновение мегамшины изменило суть пространственно-временных измерений. Что же касается времени, то мегамшина позволяет как бы ускорить совершение некоторых производственных операций. Например, для сооружения пирамид при существующих в то время технологиях потребовалось бы несколько столетий, однако с помощью машины царской власти эти работы были осуществлены в несколько десятилетий. Быстрота становится символом власти, все распоряжения должны были исполняться «мигом» или с как можно большей скоростью. Это свойство техники является основным и в наши дни, современная цивилизация сохранила страсть к скоростному передвижению, скорости как показателю эффективности. Пример, иллюстрирующий стремление власти выставить скорость как показатель могущества, мы можем найти в Древнем Египте, где в одну из эпох каждый новый царь приказывал строить не только новую пирамиду, но и новую столицу, которая будет являться таковой до конца его жизни. Что касается пространства, то кроме изменения самого ландшафта – возникновение искусственных водоемов, искусственных гор (пирамид и зиккуратов), изменяется характер пространства – мегамшина охватывает собой большие территории и таким образом локальная структура небольших человеческих общин расширяется на большие территории. Само понятие мегамшина, используемое Мамфордом, поднимает вопрос о том, что же такое машина сама по себе. Сам философ, отвечая на этот вопрос, обращается к определению машины, данному Францом Рело, а именно: машины есть «сочетание сопротивляющихся частей, каждой из которых отводится особая функция, действующие при участии человека, для использования энергии, для совершения работы». Действительно, следуя такому определению, мегамшина Мамфорда вполне может быть рассмотрена как машина. Кроме того, нельзя не отметить те преимущества, которыми она обладает в сравнении с механическими аналогами. Существование биологических частей делает её многозадачной и универсальной. И Мамфорд выделяет поразительную эффективность такой машины.

Мы уже упомянули один из движущих элементов мегамшины, а именно царскую власть, другим элементом является необходимый атрибут этой власти – армия. Именно армия является тем фактором, который помогает элементам мегамшины не распадаться, а наоборот, расширяться за счет включения в структуру новых элементов. Одним из необходимых для существования мегамшины факторов является разделение труда. Так, в Древнем Египте, по утверждению Мамфорда, насчитывалось более 50 квалификаций и степеней чиновников и работников, и это только в области добычи металла. Характерно разделение труда и для Древней Греции. Геродот говорит об узкоспециализированных врачах, каждый врач отвечал за определенный орган. Такое разделение характерно и для современного мира, однако можно выделить существенную разницу между мегамшиной древности и её аналогами в современном мире, которые могут прийти нам на ум. Современное разделение труда имеет свои причины получения большей эффективности при затрате меньших усилий. В то время как в мегамшине древности расширение трудовых затрат являлось самой целью, ни о какой экономии речи не шло.

Изучение архетипической машины, существовавшей в древности, ценно для нас, по мнению Мамфорда именно тем, что элементы в ней существуют в первоначальном виде, незамутненные последующими изменениями. Во-первых, символом мегамшины и сопутствующим ей элементом – царской властью – является пирамида. Первое её свойство – это геометрическая точность. Мамфорд подчеркивает тяготение мегамшины к прямым линиям и геометрическим фигурам, так как с помощью них можно стандартизировать появление жизни, отличая творение рук человеческих от природных аналогов. Второе её свойство – это огромный размер, в этом мы видим стремление использовать труд ради труда, что нельзя оправдать никакими разумными доводами.

Теперь стоит сказать о мифе машины, без которого существование мегамшины было бы невозможно. Мамфорд обращает внимание, что выполнение труда, посильного только мегамашине, требует механизации самих элементов. Первым этапом этой механизации становится всеобщая трудовая повинность, т.е. целью человека становится выполнение работ для машины, без которых его существование ему уже не представляется возможным. Далее, по мере выполнения работ, у рабочих формируется новое мышление, механически обусловленное, действующее по заданным инструкциям. Это обеспечивало стандартизацию труда и мешало проникновению личностного элемента в процесс производства. Личность, индивидуальность человека обесценивается и всячески подавляется. Координация труда поддерживалась через приказы, отдаваемые сначала непосредственными начальниками, потом вышестоящими людьми и восходили, в конечном счете, к царю как перводвигателю всего процесса.

По мнению Мамфорда, в Древнем Египте мы можем найти аналог современной науки, так как для существования мегамшины необходима организация знаний и иерархия, позволяющая отдавать приказы нижестоящим элементам. В древности роль ученых, обладающих уникальными знаниями, играли жрецы, без опоры на которых даже царь не смог бы осуществить своих замыслов. Что касается иерархии, то организованная бюрократия, по мнению Мамфорда, также является неотъемлемой частью мегамшины.

Еще одним экономическим эффектом, который принесла мегамашина, является разделение общества на тех, кто трудится, и тех, кто живет в праздности, употребляя полученные продукты. Появляется культ праздной жизни и роскоши. Однако все эти недостатки долгое время оставались невидимыми за той мощью коллективной машины, которая, как казалось, могла управлять самой природой. Мегамашина позволяла выйти за рамки обычного, биологического существования, ставя перед людьми великие и порой даже неосуществимые цели. За эпохой строительства пирамид приходит эпоха строительства городов, а также сопутствующих им дорог, каналов, укреплений. Городская жизнь по многим культурным показателям превосходит деревенскую жизнь: появляются более сложные формы общественной жизни, именно в городах происходит смешение различных культур, новые технические изобретения внедряются гораздо быстрее. Городская жизнь была в значительной мере формой стандартизации, не зря города строились по единому типу: существовали общественные здания, которые были во всех городах и к которым пристраивали жилые дома. В эпоху мегамшины были созданы единые стандарты мер и весов, создаются своды законов, уравнивающие меры наказания для людей, таким образом, царская

власть, которая, как мы уже отмечали, была перводвигателем для мегамшины, служила залогом единообразия и универсальности. Все эти великие свершения способствовали развитию человеческой личности, хотя это и не входило в планы верхушки. Человек чувствовал себя, пусть и в качестве свидетеля, причастным к тем изменениям, которые происходили вокруг него.

«Новый коллективный механизм – неважно, снаряжался он для труда или для войны, – навязывал людям ту же общую регламентацию, практиковал те же способы принуждения и наказания и распределял ощутимую награду главным образом среди господствующего меньшинства, которое создавала и контролировала мегамашину»<sup>2</sup>. И тут мы снова возвращаемся к пирамиде как к символу мегамшины. На вершине стоит меньшинство во главе с царем, а низ пирамиды составляют обычные крестьяне и ремесленники.

Мамфорд выводит не только современную машину из мегамшины древности, но и всю современную цивилизацию из архетипа, сформировавшегося в древнем мире. Как уже отмечалось выше, мегамашина является символом принуждения и рабства. Философ признает, что не может ответить, почему такой порядок вещей, человеческое общества терпит такое продолжительное время. Небезынтересны и аллюзии на современное общество, которые можно увидеть в примерах из древности. Сам подход к государству как к машине возник гораздо раньше XX века, однако попытка построить модель общества, взяв за основу именно машину, показывает, насколько общество было одержимо техникой в XX веке.

## Литература

1. *Мамфорд Л.* Миф машины. Техника и развитие человека М., 2001.
2. *Кант Э., Кунов Г., Нуаре Л., Эспинас А.* Роль орудия в развитии человека. СПб., 1925.
3. *Mumford L.* Technics and Civilization. 1934.

---

<sup>1</sup> Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человека. М., 2001. С. 250.

<sup>2</sup> Там же. С. 279.

С.Д. Серебряный

О переводе на идиш в 1917 году  
одного стихотворения Рабиндраната Тагора  
(материалы к будущим исследованиям  
межкультурных контактов)

Рабиндранат Тагор (1861–1941) в XX веке был одним из самых знаменитых – за пределами Индии – индийцев, наряду с такими политическими фигурами, как Мохандас Карамчанд Ганди (1869–1948) и Джавахарлал Неру (1889–1964)<sup>1</sup>. К нынешнему веку мировая слава Тагора несколько поубавилась. В сегодняшней России молодые и даже не очень молодые люди зачастую вообще не слышали такого имени. Но в истории мировой культуры Тагор навсегда (или, по крайней мере, пока понятие «мировая культура» будет существовать хотя бы в некоторых головах) останется как великий бенгальский поэт, один из главных создателей современного бенгальского литературного языка и как одна из «знаковых» фигур новой (в смысле modern) индийской культуры. Помимо всего прочего, Тагор был первым неевропейцем, получившим Нобелевскую премию по литературе – в 1913 году<sup>2</sup>.

До 1913 года Тагор был мало известен не только за пределами Индии, но даже за пределами его родной Бенгалии. После получения Нобелевской премии на поэта буквально обрушилась мировая слава. Его произведения начали переводить на многие языки, в том числе и на русский. По всему миру словно прошла мощная волна переводов из Тагора и восхищения им. За последующие сто лет слава и популярность Тагора в разных странах переживали и периоды подъема, и периоды упадка, и эти процессы представляют большой интерес для историков, в особенности для тех, кто изучает международные (глобальные) взаимосвязи и взаимодействия литератур и культур.

Столетие со дня рождения Тагора в 1961 году широко отмечалось во многих странах – включая СССР<sup>3</sup>. Стодвадцатипятилетие Тагора в 1986 году пришлось у нас на начало горбачевской «перестройки» и прошло почти незамеченным. В 1991 году, по случаю стотридцатилетнего юбилея, за несколько месяцев до роспуска СССР, в Москве был торжественно открыт памятник Тагору – в Парке дружбы, недалеко от станции метро «Речной вокзал».

150-летие Тагора в 2011 году было отмечено несколькими международными конференциями (в том числе и одной в Москве – в РГГУ, при участии Индийского совета по культурным связям), и было издано несколько книг<sup>4</sup>.

Столетию получения Тагором Нобелевской премии, вернее – столетию мирового восприятия творчества Тагора был посвящен международный труд, затеянный международной редколлегией: профессором Имре Бангха, венгром, преподающим в Оксфорде; профессором Мартином Кемпхеном, немецким бенгалистом, живущим в Шантиникетоне (там, где Тагор в 1918 году основал уни-

верситет Вишвабхарати), и профессором Умой Дасгупта, бенгальской исследовательницей творчества Тагора, живущей в Великобритании<sup>5</sup>.

Автора этих строк пригласили написать для названного труда раздел о восприятии творчества Тагора в России, и я с увлечением работал над предложенной темой<sup>6</sup>. Через некоторое время составители тома обратились ко мне еще с одной просьбой: написать раздел о восприятии творчества Тагора в еврейском мире, то есть о переводах произведений Тагора на идиш и иврит<sup>7</sup>. Это был что называется challenge (вызов). Я обратился за помощью к коллеге-индологу, живущему и работающему в Израиле, Александру Черняку, выпускнику Востфака Санкт-Петербургского университета, и вместе с ним мы смогли написать обзор (пусть и весьма общий, предварительный) переводов произведений Тагора на идиш и иврит – сначала в диаспоре, а потом и в государстве Израиль (там уже переводили только на иврит)<sup>8</sup>.

История восприятия и переводов произведений Тагора на идиш и иврит – это во многом часть истории восприятия Тагора в России, потому что значительная часть первых переводов из Тагора на эти языки была сделана именно в России, российскими евреями (хотя и не только ими).

В «Библиографии Индии», изданной в Москве в 1976 году (с подзаголовком: «Дореволюционная и советская литература на русском и [других] языках народов СССР, оригинальная и переводная»), мы находим пять описаний переводов произведений Тагора на идиш и иврит (наряду с переводами на русский, украинский, татарский, грузинский и другие языки), опубликованных в пределах СССР с 1917 по 1919 год:

№ 8485 (с. 431) – не совсем точная отсылка к переводам (на идиш) Менаше Гальперина, вошедших в коллективный сборник переводов под названием «Фремдс» («פֿרעמדס», «Чужое»; год издания обозначен: 1917). В этом описании дана ссылка на страницы 183–186 названного сборника; от составителей библиографии добавлено в квадратных скобках заглавие [“לידער”], переведенное как [Песни] (точнее было бы перевести “לידער” как ‘стихотворения’). Однако страницы 183–186 – это лишь часть того раздела книги, в котором собраны переводы М. Гальперина (см. ниже).

№ 8648 (с. 439) – перевод сборника Тагора «Гитанджали» («Gitanjali») на иврит, принадлежащий перу Давида Фришмана<sup>9</sup> и вошедший в антологию современной литературы на иврите под названием «Кнесет» («כנסת», «Собрание»), составленную и изданную Хаимом Нахманом Бяликом в Одессе в 1917 году [Tagore / Фришман, 1917].

№ 8699 (с. 442) – опять-таки не совсем верное описание переводов (на идиш) Менаше Гальперина стихотворений из сборника Тагора «Садовник» («The Gardener»), вошедших в вышеупомянутый сборник «Фремдс». В описании читаем: ... «גערטנער» פֿון טאָגאָר ר. – Тагор Р. Из «Садовника» ... – и даны страницы 180–182. На этих страницах сборника «Фремдс» действительно напечатан перевод одного из стихотворений сборника «Садовник» (№ 28), действительно озаглавленный «גערטנער» פֿון («Из ‘Садовника’»)<sup>10</sup>. Но далее, на страницах 183–186, напечатаны переводы еще двух стихотворений Тагора из сборника «Садовник» (№№ 36 и 35), ошибочно описанные в «Библиографии Индии» под номером 8485 и под общим заголовком [“לידער”] (см. выше). Таким образом, номера 8485 и 8699 «Библиографии Индии» следовало бы слить в единое описание.

На самом деле в сборнике «Фремдс» переводы Менаше Гальперина занимают страницы 180–188, заключительные в книге (далее – только список печаток). Этот раздел озаглавлен "פֿון ראַבינדראַט טאַגאָר. א. א. אַן [дере]» («Фун Рабиндранат Тагору [н] ан[дере]», «Из Рабиндраната Тагора и др.»). В этом разделе после переводов трех стихотворений Тагора есть еще перевод одного стихотворения Омара Хайяма (на стр. 187, с пометой: «С английского перевода», то есть, скорей всего, со знаменитого перевода Эдварда Фицджеральда) и перевод одного стихотворения Игоря Северянина (стр. 188).

№ 8704 (с. 442) – перевод сборника «Садовник» на иврит, принадлежащий перу того же Давида Фришмана и вошедший в первую книгу альманаха «הַתְּקוּפָה» ("ההקופה", «Эпоха»), вышедшую в Москве в 1918 году в издательстве «Штибель» [Tagore / Фришман, 1918].

№ 8706 (с. 442) – перевод на идиш какого-то числа (вряд ли больше одного-двух, потому что они уместились на двух страницах) стихотворений из сборника «Садовник», вошедших во второй выпуск «художественного альманаха» ("קײטלערישער אלמאנאך" «кинстлеришер альманах») «Кунст-ринг», ("קונסט-רינג" «Круг искусства»), опубликованного в Харькове в 1919 году. Имя переводчика – И. Блейхер. К сожалению, это издание осталось мне недоступным.

\* \* \*

Совсем не случайно переводчики Тагора на идиш и иврит обратились прежде всего к поэтическим сборникам «Гитанджали» и «Садовник».

Именно сборник «Гитанджали» проложил Тагору дорогу к Нобелевской премии. История возникновения этой книги неоднократно излагалась в литературе о Тагоре. Вкратце история эта такова. В 1912 году поэт приехал в Лондон, прихватив с собой собственные прозаические переводы на английский язык около сотни своих бенгальских стихотворений, и показал эти переводы английскому художнику Уильяму Ротенштейну (William Rothenstein, 1872–1945)<sup>11</sup>, с которым уже был к тому времени хорошо знаком. Ротенштейн передал эти переводы Уильяму Батлеру Йейтсу (1865–1939), тогда уже известному ирландскому (англоязычному) поэту (позже, в 1923 году, получившему Нобелевскую премию по литературе). На Йейтса тексты Тагора произвели сильное впечатление. Он их слегка подредактировал – и вскоре они были изданы в Лондоне: сначала ограниченным (пробным) тиражом в 1912 году, а затем, в 1913 году, тиражом коммерческим в солидном издательстве «Макмиллан» под названием «Gitanjali: Song Offerings» (то есть «Гитанджали: Приношения из песен»), с восторженным предисловием У.Б. Йейтса [Tagore, 1913]<sup>12</sup>.

В литературе о Тагоре нередко утверждается, что Нобелевская премия была ему присуждена именно за сборник «Gitanjali». Однако «формула награждения» не подтверждает это мнение, хотя и не опровергает его. «Формула награждения» звучит так:

[Prize motivation:] «because of his profoundly sensitive, fresh and beautiful verse, by which, with consummate skill, he has made his poetic thought, expressed in his own English words, a part of the literature of the West»<sup>13</sup>

На русский язык эту «формулу» можно перевести примерно так:

(Нобелевская премия присуждена Тагору) «за его глубоко прочувствованные, свежие и прекрасные стихи, посредством которых – с совершенным мастерством – он сделал свою поэтическую мысль, выраженную им же английскими словами, частью литературы Запада».

Если же мы обратимся к речи («Presentation speech») председателя Нобелевского комитета по литературе, шведского историка Х.Г. Йерне (Harald Gabriel Hjärne, 1848–1922), каковую речь он произнес при (заочном) вручении премии Тагору<sup>14</sup>, то мы увидим, что Нобелевский комитет знал по меньшей мере пять книг Тагора, вышедших на английском языке ко времени принятия решения о премии (или, во всяком случае, ко времени произнесения речи): три сборника стихов («Gitanjali» [1912/1913], «Садовник» [«The Gardener», 1913]<sup>15</sup>, «Растущая луна» [«The Crescent Moon», 1913])<sup>16</sup>, сборник рассказов «Картины из бенгальской жизни» («Glimpses of Bengal Life», 1913) и книгу лекций под названием «Садхана» («Sadhana», 1913). Поэтому можно сказать, что хотя именно сборник «Гитанджали» привлек к Тагору внимание европейских (британских) литераторов, предложивших его кандидатуру Нобелевскому комитету, премия была присуждена поэту не только за эту книгу, но и за другие книги, в числе которых – и поэтический сборник «The Gardener».

История восприятия и переводов произведений Тагора в разных странах и культурах за сто с лишним лет (после 1913 года) еще не описана во всех подробностях, но та информация, которой мы располагаем, позволяет утверждать, что эти две книги, «Gitanjali» и «The Gardener», – едва ли не самые широко переведенные книги Тагора. В восприятии читателей, переводчиков и критиков эти книги часто оказывались рядом, иногда буквально – под одной обложкой; их сравнивали и/или противопоставляли одну другой. Здесь нет возможности подробно разобрать содержание этих книг и детально сравнить их между собой. Согласно общепринятому мнению, в «Gitanjali» преобладает религиозное содержание; это в основном книга молитв; напротив, «The Gardener» – книга, можно сказать, мирская<sup>17</sup>. Это различие между двумя книгами сам автор подчеркнул в кратком «Предисловии» («Preface») к «The Gardener»:

«Most of the lyrics of love and life, the translations of which from Bengali are published in this book, were written much earlier than the series of religious poems contained in the book named *Gitanjali*. The translations are not always literal – the originals being sometimes abridged and sometimes paraphrased».

Rabindranath Tagore.

«Большинство стихотворений о любви и жизни, переводы которых с бенгальского публикуются в этой книге, были написаны гораздо раньше, чем те религиозные стихотворения, что содержатся в книге под названием *Гитанджали*. Переводы не всегда буквальны – оригиналы иногда сокращены, а иногда пересказаны».

Рабиндранат Тагор.

На протяжении ста с лишним лет эти две книги, «Gitanjali» и «The Gardener», словно соревновались между собой: какую из них переведут на большее число языков (и какую – более знаменитые в своих странах переводчики). По состоянию на 2017 год общий «счёт» переводов – в пользу «Gitanjali»:

этот сборник переведен примерно на шестьдесят языков<sup>18</sup>, тогда как для «The Gardener» эта цифра не превышает сорока<sup>19</sup>. Но, как говорится, еще не вечер – и трудно сказать, какие цифры мы будем иметь в дальнейшем. Во всяком случае, и в двадцать первом веке продолжают появляться новые переводы и той, и другой книги на разных языках мира. Что касается знаменитости переводчиков, то тут сравнение провести труднее, тем более что в ряде случаев обе книги были переведены одними и теми же людьми.

Уже в 1914 г. появилось два полных перевода «The Gardener» на русский язык [Тагор / Пушешников, 1914а; Тагор / Тардов, 1914], в 1915 г. – еще один [Тагор / Спасская, 1915], в 1917 году – еще один [Тагор / Саишникова 1917]. Все эти переводы были более или менее удачными попытками воспроизвести по-русски поэтическую прозу англоязычного оригинала. В 1919 г. в Москве были опубликованы (под одной обложкой – и, как ни странно, в старой орфографии!) стихотворные (на мой взгляд, не очень удачные) переводы двух книг: «Gitanjali», и «The Gardener» [Тагор / Сабашников, 1919]. В 1923 г. в Харькове, как запоздалый отголосок, возникла книга «Садовник. Избранные стихи» в переводе Матильды Бер [Тагор / Бер, 1923]. После 1923 года новых переводов «The Gardener» не было; только переиздавались те, что вышли прежде.

\* \* \*

В порядке отступления скажу вкратце о дальнейшей истории переводов произведений Тагора на русский язык. Примечательно, что в этой истории решающим рубежом был не 1917 год, а 1927 и 1929, «год Великого Перелома» (когда, по выражению одного историка, стране переломали хребет). В 1920-е годы Тагора в советской России (в СССР) переводили много, но почти исключительно прозу и большей частью с английского языка. С бенгальского языка переводил произведения Тагора один человек – Михаил Израилевич Тубянский (1893–1937), ученик Ф.И. Щербатского. Но перевел он в основном прозу (и очень успешно). Поэзию переводить пробовал, но сразу, очевидно, понял, что это «не его чашка чая». В 1927 году М.И. Тубянский уехал в длительную командировку в Монголию. По неслучайному совпадению после 1927 года новых переводов из Тагора почти не появлялось. Перевод одного рассказа был опубликован в 1929 г. Затем наступил перерыв до хрущевской «оттепели». М.И. Тубянский был расстрелян в 1937 г. Новые переводчики с бенгальского появились в СССР только после войны. С конца 1950-х, когда Н.С. Хрущёв начал «дружбу» с Индией, произведения Тагора оказались вновь востребованными. Их теперь переводили в основном с бенгальского. Но поэтов-переводчиков, которые могли бы переводить стихи прямо с бенгальского на русский, не было (как нет их и до сих пор). Поэтому переводы делались через подстрочники, которые делали филологи-бенгалисты. В двенадцатитомном собрании сочинений Тагора, выпущенном в середине 1960-х, было опубликовано довольно много таких переводов через подстрочники. Поэтов было задействовано много, среди них – и поэты самые выдающиеся: Анна Ахматова, Борис Пастернак (он сделал несколько переводов, по-своему блестящих, но порой довольно далеких от оригинала, еще в конце 1950-х), Давид Самойлов, Мария Петровых... Но в целом эту попытку представить русскоязычному читателю Тагора-поэта вряд ли можно считать удачной. Эта история еще ждет своих исследователей и критиков<sup>20</sup>.

Среди прочего, было дважды переведено с бенгальского на русский язык и то стихотворение Тагора, которое в английской версии вошло под номером 36 в книгу «Садовник». Первый раз – Т. Спендиаровой, вместе с другими стихотворениями из сборника «Кальпона», для четвертого тома двенадцатитомника (1963) (см. Приложение 16). Второй раз – В. Микушевичем, в составе собрания песен Тагора «Гито-битан» (1988) (см. Приложение 17). Это характерные (отнюдь не худшие) образцы переводов через подстрочник.

\* \* \*

Переводы «Садовника» на различные языки, как и переводы «Гитанджали», продолжали выходить, хотя и не столь «густо», и в 1920-е, и в 1930-е, и в 1940-е. Во второй половине XX века, а затем и в веке XXI-м в разных странах возникали новые «волны интереса» к Тагору – и появлялись новые переводы. Во «Всемирном каталоге» в общей сложности учтены переводы «The Gardener» примерно на тридцати языках<sup>21</sup>. Но есть основания полагать, что сведения там не полны. До конца 1930-х годов книга «The Gardener» была переведена, кроме названных выше, еще и на такие языки: болгарский, венгерский, шведский, латвийский, португальский (разные переводы в Португалии и Бразилии), армянский (причем и на восточно-армянский, и на западно-армянский), сербский, корейский, малайский и арабский. После 1930-х годов – на турецкий, тибетский, македонский, грузинский, эстонский, каталанский, вьетнамский и тайский. Можно думать, что в будущем список этих языков расширится.

Обзор (пусть и беглый) переводов «The Gardener» на разные языки мира показывает, что обращение российского еврейского поэта Менаше Гальперина в 1917 году к переводу стихотворений Тагора из сборника «The Gardener» было не случайным, единичным эпизодом, не экзотической причудой одинокого стихотворца, а частью широкого, поистине всемирного движения («мирового исторического процесса», как сказали бы наши «марксисты»). И поэтому анализ одного из этих переводов – также не экзотическая причуда филолога, а посильный вклад в понимание сложных взаимодействий между различными культурами человечества. Изучение таких взаимодействий есть насущная необходимость для дальнейшего – желательно мирного и конструктивного – продолжения этого самого «мирового исторического процесса».

Однако у переводов Манаши Гальперина был и есть еще и более узкий контекст – история литературы на еврейских языках, идише и иврите, в России. История эта, судя по всему, закончилась, но пока, насколько мне известно, еще не изучена, не описана должным образом (по крайней мере, в России и на русском языке). В 2009 году американский историк Кеннет Мосс выпустил книгу под названием: «Jewish Renaissance in the Russian Revolution» («Еврейское возрождение во время русской революции») [Moss 2009]. В этой книге, среди прочего, идет речь о том подъеме, которая пережила еврейская словесность (на идише и иврите) в России – в короткий исторический промежуток между падением прежней монархии в феврале-марте 1917 года и окончательным утверждением коллективного (до поры до времени) самодержавия большевиков к началу 1920-х годов. Но новая власть показывала свои зубы и в этом промежутке. Так, уже в 1919 году было запрещено издание печатной продукции на древнееврейском – как на «реакционном языке». В 1921 году уехал в Берлин, а оттуда в (в

1924 году) в Тель-Авив Х.Н. Бялик – «по ходатайству А.М. Горького, с личного разрешения В.И. Ленина»<sup>22</sup>. Издатель А.Й. Штибель после 1919 года перебрался в Нью-Йорк. Давид Фришман уехал в Варшаву, где в 1920-годы продолжал, среди прочего, издавать свои переводы произведений Тагора на иврит. Язык идиш – как язык «широких масс трудящихся» – большевики, напротив, поддерживали, и в их «удушающих объятиях» литература на этом языке так или иначе просуществовала еще несколько десятилетий<sup>23</sup>. В 1952 году, незадолго до собственной смерти, Сталин нанес этой литературе смертельный удар, погнав на расстрел нескольких ведущих писателей и поэтов: Давида Бергельсона (1884–1952), Давида Гофштейна (1889–1952), Льва Квитко (1890–1952), Переца Маркиша (1895–1952) и Ицика (Исаака) Фефера (1900–1952)<sup>24</sup>.

Менáше Гáлперн (alias Менасий Шлёмович Гальперин, 1871–1960) в 1925 году уехал сначала в Австрию, потом в Бразилию. С 1935 года жил в Палестине. А умер в Сан-Паулу (Бразилия) в возрасте 88-ми лет. Подробнее о его жизни и творчестве – чуть далее.

\* \* \*

Собирая материалы для статьи о переводах произведений Тагора на идиш и иврит, я заказал в «Ленинке» сборник «Фремдс» («Чужое»), о котором узнал из «Библиографии Индии». Насколько я понимаю, этот сборник мало изучен исследователями литературы на идише. Нет ни одной специальной работы, ему посвященной.

Помимо всего прочего, в разных библиографиях год издания этого сборника указывается по-разному: то как «1917», то как «1918». В таком разное «виновата» сама книга. На обороте титульного листа обозначено (на идише) имя издательства – ...כחב («Khaver», что значит «Товарищ»), а чуть ниже написано по-русски: «Москва. Типография «Русская Печатня», Большая Садовая, д.14», и еще ниже – год: «1917». Но на последней странице книги есть текст только на идише, который можно перевести (и транскрибировать) так: «Еврейское типография-издательство «Хавер». Москва. Г. Акцин, Малая Бронная 10–19»; и опять чуть ниже – год: «1918». Как понимать эти противоречащие друг другу датировки? Может быть, книгу начали печатать в 1917 году, а завершили печатание в 1918-м? А.Л. Полян, с которой я обсуждал этот вопрос, высказала предположение, что книга могла быть издана в 1917 году по христианскому календарю, но уже в следующем году – по календарю еврейскому, то есть, от октября до декабря 1917 года (поскольку еврейский новый год наступает в сентябрь-октябре). Так или иначе, год издания этой книги следует, по-моему, обозначать как [1917/1918] (квадратные скобки призваны показать, что год издания не обозначен на титульном листе книги).

Стоит еще заметить, что название книги – «Фремдс» («Чужое») – не следует понимать как «чуждое». К. Мосс, комментируя название литературного альманаха на идише «Эйгнс ун фремдс» («Свое и чужое»), изданного в Бостоне в 1922 г. [Eugns un fremds, 1922], замечает, что это название «означало не различие между еврейской и европейской культурой, но скорей различие между авторскими произведениями ... и переводами» [Moss, 2009, с. 353]. Подобным же образом и название сборника «Фремдс», несомненно, следует понимать в том смысле, что эта книга – собрание поэтических переводов.

Едва ли не большая часть переводов здесь – это переводы с русского. Кроме того, есть переводы с английского, немецкого, французского, польского, латышского и украинского (хотя, разумеется, не исключено, что в некоторых случаях переводы могли быть сделаны не с оригиналов, а через переводы на другие языки). Переводы подписаны именами примерно двадцати разных поэтов-переводчиков, и большей частью это имена достаточно известные (хотя есть и такие имена, о которых не удалось найти никакой информации).

Открывается книга переводами (из Эдгара По, Бодлера, Пушкина и Лермонтова) Зусмана Сегаловича (1884–1949) [КЕЭ, т.7: 729–730]. Следующий раздел – переводы Арона-Ицхока Гродзенского (1891–1941): отрывки из «Евгения Онегина» (в том числе – «Письмо Татьяны Онегину» и «Письмо Онегина Татьяне»), затем Гейне, Бальмонт, Кнут Гамсун, еще Пушкин, Лермонтов и Гете («Über allen Gipfeln ist Ruh...»). Затем – «Ворон» Эдгара По в переводе Х. Ройзенבלата (1878–1956). Далее – переводы Даниэля Чарного (1888–1959) [КЕЭ, т.9: 1144–1146]: из Верлена, Лермонтова и Пушкина<sup>25</sup>. Херш (Гирш) Давид Номберг (1876–1953) [КЕЭ, т.5: 761–762] представлен переводами из Гейне и Хафиза; Лейб Найдус (1890–1918) [КЕЭ, т.5: 589] – переводами из Верлена и Бальмонта; Мани Лейб (1883–1953) [КЕЭ, т.5: 85–86] – переводами из Фета и Тютчева («Вот бреду я вдоль большой дороги / В тихом свете гаснущего дня...»); Мойше Бродерзон (1890–1956) [КЕЭ, т.1: 544–545] – переводом «Альбатроса» Бодлера. Ближе к концу книги напечатан перевод «Заповіта» Тараса Шевченко («Як умру, то поховайте / Мене на могилі...»). По забавному совпадению фамилию (псевдоним?) переводчика можно прочитать как «М. Могилевич». Есть в книге и переводы из Леси Украинки. Переводчик – некто Ш. Гурвиц. Херц Акцин (1893–1956), уроженец Латвии (и основатель издательства «Хавер»), включил в эту книгу свои переводы стихотворений Яниса Райниса и других латышских поэтов. И, как уже сказано, книга завершается переводами Менаше Гальперина – из Тагора, Омара Хайяма и Игоря Северянина.

Среди переводов Менаше Гальперина меня особенно привлек один – семь четверостиший с короткими строками и довольно простым языком (см. Приложение 1)<sup>26</sup>. Может быть, это стихотворение и привлекло меня больше других, потому что я сразу – к своему удивлению – многое в нём понял (или думал, что понял). Из чистого любопытства я решил найти оригинал, то есть то стихотворение в книге Тагора «The Gardener», которое переложил Менаше Гальперин. Не стоило большого труда понять, что в данном случае Менаше Гальперин переложил стихотворение № 36<sup>27</sup>. Любопытство повело меня дальше – и я (с помощью интернет-ресурсов) определил, перевод какого своего бенгальского стихотворения Тагор поместил в «The Gardener» под номером 36. Бенгальский оригинал, в отличие от английского переложения, имеет заглавие: «স্পর্ধা» (в латинской транслитерации – «Spardhā», в русской транскрипции – «Спордха», в переводе – «Дерзость», или «Гордость», или, может быть, «Поединок» – см. далее) и был опубликован в поэтическом сборнике «কাল্পনা» («Kalpanā», «Кольпона», то есть «Фантазии» или «Воображение», 1900).

Самое беглое сличение трех текстов: стихотворения на бенгальском языке, авторского его переложения на английский и версии на идише – навело меня на мысль, что дальнейшее их сравнение могло бы стать интересным филологическим исследованием, увлекательным путешествием в область компарати-

вистики. Конечно, я понимал, что отправляться в подобное путешествие мне рискованно из-за скудности моих познаний в языке идиш и литературе на нём. Но я понадеялся на помощь коллег – и такую помощь я действительно получил, за что выражаю моим коллегам-консультантам самую горячую благодарность (далее я еще буду благодарить их поимённо).

Итак, предмет(ы) рассмотрения в этой статье – это три поэтических текста на трёх языках. В свое время у нас было модно использовать в филологических работах псевдоматематическую символику. Вспомнив эту моду, я бы мог обозначить три названных текста латинскими буквами *B*, *E* и *Y* и добавить, что между ними существует нетранзитивное отношение *tr* («быть переводом») – так, что *Y tr E tr B*, но утверждение *Y tr B* не соответствует действительности, потому что (и тут я перейду на обычный русский язык) поэт, переведивший англоязычную версию на идиш, не знал бенгальского языка (в России его тогда практически никто не знал) и даже если бы увидел бенгальский оригинал (вероятность какого-либо события близка к нулю), ничего бы в нем не понял.

К названным трем текстам можно прибавить – в качестве возможных соучастников процесса их взаимодействия – еще несколько текстов, также по крайней мере на трёх языках: русском, немецком и том же идише. Я имею в виду четыре перевода стихотворения № 36 из книги «The Gardener» на русский язык, появившиеся в 1914–1917 гг. (см. Приложения 4–7), перевод того же стихотворения на немецкий язык, опубликованный в 1914 г., (см. Приложение 9) и перевод на идиш (Оскара Дубина), опубликованный в США, в Филадельфии, в 1915 г. (см. Приложение 10). Впрочем, можно предполагать, что даже если М. Гальперин до того, как сделал свой перевод, читал какие-то из русских переводов (что вполне вероятно), или немецкий перевод, или предыдущий (первый по времени) перевод на идиш, то всё-таки он опирался прежде всего на авторскую англоязычную версию. Так, сравнение текста Гальперина с немецким переводом, на мой взгляд, убедительно свидетельствует о том, что Гальперин, во всяком случае, не шёл за этим чужим переводом, а прокладывал собственные пути. И одного взгляда на перевод О. Дубина достаточно, чтобы убедиться, что и этот текст – с его тяжёлой прозой – вряд ли мог служить вдохновляющим образцом для российского переводчика.

Отдельный случай – перевод того же стихотворения Тагора (с английского на русский), сделанный И.М. Сабашниковым и опубликованный в 1919 году (см. Приложение 8). Переводы Гальперина и Сабашникова отличаются от всех прочих вышеназванных переводов тем, что оба сделаны в форме четверостиший. Вполне возможно, что эти два переводчика ничего не знали друг о друге и выбрали форму четверостиший независимо один от другого. Но нельзя и полностью исключить вероятность того, что Гальперин знал о переводе Сабашникова до его опубликования в 1919 году, а Сабашников мог знать о переводе Гальперина.

В этом переводе, в стихотворении из семи коротких четверостиший, происходит, можно сказать, встреча разных, весьма далеких друг от друга, культурных миров, разных традиций словесности – и одновременно встреча двух личностей, воплотивших в себе эти миры, эти традиции.

Рассмотрим сначала индийский, бенгальский оригинал, иногда обращаясь и к его англоязычному перевоплощению. За этими, также короткими, текстами стоят традиции индийской словесности протяженностью по крайней мере в два,

а то и три тысячелетия – прежде всего на санскрите и на бенгальском языке (соотношение между этими двумя языками подобно соотношению между латынью и каким-нибудь романским языком, например, французским или итальянским). Рабиндранат Тагор был весьма образованным человеком – и как поэт он осознавал себя наследником этих тысячелетних традиций, при том что он уже был неплохо знаком и с иными традициями, прежде всего – с западной, доступной ему через английский язык.

Ниже приведен текст бенгальского стихотворения в двух видах: в транслитерации латиницей и в транскрипции (фонетической) кириллицей. Такое двойное воспроизведение текста вызвано некоторыми особенностями современной бенгальской графики или, иначе сказать, орфографии. Транслитерация латиницей воспроизводит один к одному текст в бенгальской (слоговой) графике (к тому же латиница поможет нам в последующих ссылках на санскритские и иные тексты, также транскрибируемые латиницей). Транскрипция кириллицей позволяет показать более или менее точно, как на самом деле произносятся бенгальские слова. Бенгальская орфография очень традиционна. Так, она сохраняет различие кратких и долгих гласных, присущее санскриту, но отсутствующее в бенгальском<sup>28</sup>. И краткие, и долгие [i] и [u] произносятся одинаково. Долгое [ā] произносится как [a], а краткое [a] произносится почти как русское [o]. Три шипящих фонемы санскрита: [ś], [ṣ] и [s] большей частью сливаются в бенгальском в звук, близкий к русскому [ш], но на письме сохраняется различие трех соответствующих графем. Для русского (русскоязычного) читателя, не знакомого с бенгальским языком, стоит еще добавить, что в бенгальском (как и в санскрите, и в многих других индийских языках) есть так называемые придыхательные согласные, обозначаемые в транслитерации латиницей как kh, gh, ch, jh и т.д., а в кириллической транскрипции – как кх, гх, чх, джх и т.д. Однако эти «х» не следует произносить как полнзвучное русское [х]. Это лишь легкое придыхание при соответствующей согласной. И еще: в бенгальском языке ударение (не слишком, однако, сильное) – всегда на первом слоге.

Итак, вот это стихотворение Тагора (подстрочный перевод см. в Приложении № 3):

#### Spardhā

Se āsi kahila: / “Priye, mukha tuli cāo!”  
Dūṣiyā tāhāre / ruṣiyā kahinu: “Yāo!”  
Sakhī, olo sakhī, / satya kahiyā bali:  
Tabu se gela na cali.

Dānṛālo sa-mukhe, / kahinu tāhāre: “Saro!”  
Dharila du hāta, / kahinu: “Āhā, kī kara?!”  
Sakhī, olo sakhī, / miche nā kahiba tore:  
Tabu chāṛila nā more.

Śruti-mūle mukha / ānila se michi-michi;  
Nayana bānkiye / kahinu tāhāre: “Chi, chi!”  
Sakhī, olo sakhī, / kahinu śapatha ka're:  
Tabu se gela nā sare.

#### Спoрдхa

Шe аши кохило: / “При́е, мукхо тули чао!”  
Ду́شيا тахаре / ру́شيا кохину: “Джао!”  
Шокхи, оло сакхи, / шотто кохия боли:  
Тобу ше гело на чoли.

Данрало шо-мукхе, / кохину тахаре: “Шаро!”  
Дхoрило ду хато, / кохину “Аха, ки коро?!”  
Шокхи, оло шокхи, / мичхе на кохибо торе:  
Тобу чхарило на море.

Шрути-муле мукхо / анило ше мичхи-мичхи;  
Нойоно банкие / кохину тахаре: “Чи, чи!”  
Шокхи, оло шокхи, / кохину шoпoтxo коре:  
Тобу ше гело на шoре.

Adhare kapola / paraśa karila tabu;  
Kāmpiyā kahinu: / “Emana dekhi ni kabhu!”  
Sakhī, olo sakhī, / e-ki tāra vivecanā?  
Tabu mukha phirālo nā.

Āpana mālā-ṭi / āmāre parāye dila –  
Kahinu tāhare: / “Mālāya kī kāja chila?!”  
Sakhī, olo sakhī, / nāhi tāra lāja bhaya,  
Miche tāre anunaya.

Āmāra mālā-ṭi / calila galāya laye,  
Cāhi tāra pāne / rahinu abāka haye.  
Sakhī, olo sakhī, / bhāsitechi āmkhi-nīre:  
Kena se ela nā phire?!

Одохре кополо / порошо корило тобу;  
Кампия кохину: / “Эмоно декхи ни кобху!”  
Шокхи, оло шокхи, / э-ки таро бибечона?  
Тобу мукхо пхирало на.

Апоно мала-ти / амаре поре дило –  
Кохину тахаре: / “Малайе ки каджо чхило?!”  
Шокхи, оло шокхи, / нахи таро ладжо бхойо,  
Мичхе таре онунойо.

Амаро мала-ти / чолило голайя лое,  
Чахи таро пане / рохину обакое хое.  
Шокхи, оло шокхи, / бхашитечхи анкхи-нире:  
Кено ше эло на пхире?!

Стихотворение датировано по бенгальскому календарю 13-м числом месяца джьешто 1304 года, то есть маем 1897 года по христианскому летосчислению. Как уже сказано, стихотворение вошло в сборник «কাল্পনা» («Kalpanā», «Кольпона», то есть «Фантазии» или «Воображение»), опубликованном в 1900 г. Позже, по-видимому, уже после смерти Тагора, этот же текст (с небольшими графическими изменениями – см. ниже) был включен в третий том собрания песен поэта под названием «Gīta-vitān» («Гито-битан» [Tagore, 1966: 785–786]). Музыкальной нотации к этому тексту не сохранилось, но вполне возможно, что первоначально это стихотворение Тагора (как и многие другие) было сочинено именно как слова песни. На это указывают, в частности, повторяющийся «припев», обращение к «подружке», и другие словесные повторы.

Обращает на себя внимание строгая просодическая организация стихотворения. В трёх первых строках каждого четверостишия – по 14 слогов с цезурой после шестого слога, то есть схема 6 + 8. А в последних строках четверостиший – по 8 слогов, то есть столько, сколько в других строках после цезуры. Единственное исключение – третья строка первого четверостишия, в которой после цезуры – всего семь слогов (см. далее)<sup>29</sup>.

Еще более примечательны лексическое и фонетическое строение текста. В бенгальском, как и в других новых индоарийских языках, различают три класса слов по их происхождению. Один класс – слова «тат-сама»: на санскрите *tat-sama* значит «подобный тому» (хотя и есть соблазн перевести на русский как «тот самый»). Это слова, заимствованные из санскрита без (или почти без) изменений. Другой класс – слова «тад-бхава»: на санскрите *tad-bhava* значит «произошедший от того». Это слова, связанные по своему происхождению с санскритом, но претерпевшие со временем определенные фонетические (а иногда и семантические) изменения. Например, санскритское слово *kārya* (‘дело’, ‘работа’) вошло в бенгальский как слово «тат-сама» (и произносится «карджо»). Но есть и произошедшее от *kārya* слово «тад-бхава» *kāj* (произносится «кадж», а в стихах и песнях – «каджо») <sup>30</sup> с тем же значением <sup>31</sup>. И есть еще слова «видеши» (*videśī*), «иностранные», к которым относятся прежде всего заимствования из арабского, фарси и тюрки, а также более поздние заимствования из европейских языков (португальского, французского, английского).

В разбираемом нами стихотворении Тагора нет ни одного слова «видеши», хотя в разговорной речи таких слов могло быть немало. Но это не стоит считать отличительной чертой именно данного стихотворения. Это скорее общее правило тогдашнего бенгальского поэтического языка (коему правилу, разумеется, могли не подчиняться менее многочисленные и менее «продвинутые» поэты-мусульмане). Более показательно малое число слов «тат-сама». И с этим связана фонетика стихотворения: в санскритских словах часто встречаются сочетания из двух и более согласных, тогда как слова «тад-бхава» состоят в основном из цепочек типа CVCV... (согласный – гласный – согласный – гласный...). И в стихотворении «Спордха» преобладают именно такие цепочки. Даже большинство слов «тат-сама» в этом тексте (кроме трёх, о которых – далее) – без сочетаний согласных: mukha (мукхо, ‘лицо’), sakhi (шокхи, ‘подруга’), nayana (нойоно, ‘глаз[a]’), śaratha (шопотхо, ‘клятва’), adhara (одхоро, ‘губа’), kapola (кополо, ‘щека’), māla (мала, ‘гирлянда’), bhaya (бхойо, ‘страх’), anupaaya (онунойо, ‘просьба’), nira (ниро, ‘вода’ – в сложном слове «анкхи-ниро», букв. ‘вода глаз’, т.е. ‘слёзы’).

Сочетания согласных появляются всего три раза. (На мой взгляд, это еще одно свидетельство в пользу того, что данный текст изначально сочинялся как текст песни.) Единственный раз, в одном из немногих слов «тат-сама», в стихотворении возникает удвоенная смычная: в санскритском слове satya (по-бенгальски произносится «шотто»). Не с этим ли удвоением согласной связано «укорочение» строки, в которой стоит данное слово?

Два других случая сочетания согласных в нашем тексте, еще в двух словах «тат-сама», – это смычная (или шипящая) фонема плюс «плавная» фонема [r]. Оба эти слова заслуживают специальных комментариев.

Слово **priye (прийе)** в первой строке стихотворения – это санскритская форма звательного падежа прилагательного женского рода priya (прия, ‘милая’, ‘дорогая’). Употребление санскритской формы звательного падежа в бенгальском тексте можно сравнить с употреблением формы церковно-славянского звательного падежа в строках А.С. Пушкина:

Приплыла к нему рыбка и спросила:  
«Чего тебе надобно, старче?»

Но в данном бенгальском стихотворении архаичный звательный падеж не только маркирует «возвышенный» поэтический стиль. Архаичная форма служит еще и «гендерным индикатором». Дело в том, что в бенгальском языке нет грамматического рода. Даже личные местоимения не различаются по родам. Так, начальные три слова нашего текста: Se āsi kahila (Ше аши кохило) – можно перевести и как «Он, придя, сказал», и как «Она, придя, сказала».

Заметим попутно, что в английском переложении этого текста, сделанном самим Тагором и помещенном в книгу «The Gardener», бенгальское местоимение «ше» получает «гендерную определенность»: «he». Однако «лирический герой» стихотворения, от лица которого ведется «рассказ», в англоязычном тексте остается «гендерно неопределённым». Если прочитать этот англоязычный текст в отрыве от исторического контекста оригинала (и вне контекста всей книги «The Gardener»), то вполне возможно понять его («постмодернистски»)

как текст гомосексуальный. Самому Тагору, по-видимому, возможность такого прочтения не пришла бы в голову.

В бенгальском же стихотворении уже четвертое слово текста (оно же первое слово первого отрывка прямой речи): *prīye* (прийе, ‘о милая!’) устанавливает «гендерную идентичность» «лирической героини». Тем самым для читателя, включенного в культурную традицию текста, однозначно определяется и «гендер» того, кто обозначен местоимением «ше». Правда, в тексте нет никаких грамматических показателей, которые могли бы помешать какому-нибудь «постмодернисту» прочитать и бенгальский текст в гомосексуальном (лесбийском) ключе. Но здесь мы можем пренебречь гипотетической возможностью такого прочтения.

Слово ***śruti-mūle*** (**шрути-муле**), стоящее в начале третьего четверостишья, не менее примечательно. Это санскритское сложное слово, сложенное из двух простых: *śru-ti* – существительное от глагольного корня √*śru* (‘слышать’), имеющее (в данном контексте) значения ‘слушание’, ‘слух’, ‘ухо’; и *mūla* – ‘корень’, ‘источник’. В санскритско-английском словаре Моньер-Уильямса (одном из наиболее полных и авторитетных словарей санскрита) слово *śruti-mūla* переводится как «the root of the ear»<sup>32</sup>, что, по-видимому, надо перевести как ‘мочка уха’. Но мне кажется, что перевод слишком буквален. При этом дается ссылка только на один текст: знаменитую поэму «Гита-Говинда» («Воспетый Говинда») Джаядэвы (12 в.)<sup>33</sup>. В тексте поэмы слово *śruti-mūla* встречается только один раз – и по контексту можно заключить, что значит оно там просто «ухо» (или, может быть, «сердцевина уха»). Вот две строки из «Гита-Говинды» (I.IV.4 – это часть описания любовных забав Кришны с пастушками):

*kāpi kapola-tale militā lapitum kim-api śhruti-mūle |*  
*cāru cucumba nitambavatī dayitam pulakair anukūle* ||<sup>34</sup>

А.Я. Сыркин перевёл эти строки так (в квадратных скобках добавлены соответствующие слова оригинала и дополнительные – поясняющие смысл – русские слова):

Ещё одна [*kāpi*], прекраснобедрая [*nitambavatī*],  
прижавшись к [его] щеке [*kapola-tale militā*]  
и словно [что-то] шепча [*lapitum kim-api*] [ему] **в самое ухо** [***śhruti-mūle***],  
нежно целовала [*cāru cucumba*] возлюбленного [*dayitam*],  
полного расположения [*anukūle*], [рождающего] дрожь волосков [*pulakair*]<sup>35</sup>.

А вот как эта же строфа выглядит в переводе на английский, сделанном американским санскритологом Барбарой Столер-Миллер (1940–1993):

A girl with curving hips, bending to whisper in his ear,  
Cherishes her kiss on her lover's tingling cheek<sup>36</sup>.

Как видим, сложное слово *śruti-mūla* переводится или просто как «ухо», или как «сердцевина уха» («... в самое ухо»). Поэма Джаядэвы – очень изощренный текст, созданный в 12 веке, после более чем тысячелетнего развития поэзии на санскрите. Вполне возможно, что слово *śruti-mūla* – это своего рода «фокус»,

нечто вроде кеннинга в скальдической поэзии. Слово śruti в таком случае можно понять буквально – как «слух», а сложное слово śruti-mūla в целом – как «корень (источник) слуха», то есть «ухо».

Так или иначе, поскольку словарь Моньер-Уильямса не дает ссылок ни на какой другой санскритский текст (то есть слово śruti-mūla можно назвать *harax legomenon*), то скорее всего Тагор позаимствовал это слово именно из поэмы Джаядэвы<sup>37</sup> – и знатоки санскритской поэзии могли воспринять его (это слово) как своего рода цитату, как отсылку к знаменитой поэме о любви Кришны и Радхи, как намёк на то, кто именно – персонажи стихотворения Тагора или, по крайней мере, с кем они сравниваются.

Можно еще заметить, что в поэме Джаядэвы есть и строфа (X.XIX – «припев» в одной из «песен»), которая начинается словом *priye* ('милая' в звательном падеже) и по своему содержанию очень близка первой строке разбираемого стихотворения Тагора:

*priye cāru-śīle mūṅca mayi mānam anidānaṅ  
sapadi madanānalaḥ dahati mama mānasaḥ  
dehi mukha-kamala-madhu-pānam*

Перевод А.Я. Сыркина (с некоторыми изменениями):

Любимая, нежная нравом, оставь беспричинный гнев на меня –  
огонь желания сжигает ныне мой рассудок.  
Дай испить сладость [твоего] лица-лотоса!<sup>38</sup>

Таким образом, анализ фонетики и лексики подвел нас к содержательному и историко-литературному анализу стихотворения Тагора.

Если прочитать подстрочный перевод этого стихотворения на русский язык или даже переложение на английский, сделанное самим Тагором (для книги «*The Gardener*»), то на первый взгляд может показаться, что это всего лишь рифмованный пересказ какого-то бытового разговора: «Он мне сказал... А я ему сказала... Он мне... А я ему...» и т.д. Но на самом деле, как уже должно быть ясно из предыдущих замечаний, за этим «простым» и «простоватым» стихотворением стоит многовековая традиция индийской поэзии.

Даже читателю, мало знакомому с индийской поэтической традицией, должно быть ясно, что данное стихотворение – не любовная лирика в новоевропейском понимании, вроде «Я помню чудное мгновенье...» А.С. Пушкина или «Я встретил вас – и всё былое ...» Ф.И. Тютчева. Это монолог от лица женщины, написанный поэтом-мужчиной. В русской книжной поэзии, если я не ошибаюсь, не было традиции такой лирики. Но для русских песенных текстов такая ситуация – не редкость. Вот три примера (может быть, из числа наиболее известных), в которых можно найти даже словесные переключки с разбираемым стихотворением Тагора:

Песня на слова русско-украинского поэта Евгения Гребёнки (1812–1848):

Помню, я еще молодухой была,  
Наша армия в поход куда-то шла.

Вечерело. Я сидела у ворот,  
А по улице все конница идет.

Тут подъехал ко мне барин молодой,  
Говорит: «Напой, красавица, водой!»  
Он напился, крепко руку мне пожал,  
Наклонился и меня поцеловал...

Песня на слова Михаила Исаковского (1900–1973) из кинофильма «Кубанские казаки» (1949):

Ой, цветет калина в поле у ручья.  
Парня молодого полюбила я.  
Парня полюбила на свою беду —  
Не могу открыться, слов я не найду...

Один куплет из песни на слова Евгения Евтушенко (1932/33–2017):

Стоит берёза у опушки,  
Грустит одна на склоне дня.  
Я расскажу берёзе, как подружке,  
Что нет любви хорошей у меня...

Санскритская словесность была издавна богата поэзией на любовные (и/или эротические) темы, которая создавалась преимущественно в малых формах: стихотворение, как правило, представляло из себя одну строфу, в которой, однако, могло помещаться довольно много слов. По содержанию такая строфа могла быть речью от лица женщины или от лица мужчины, описывающих свои переживания (или события, с этими «героями» произошедшие), или от некоего третьего лица («его» друга, или «ее» подруги), описывающего некую ситуацию со стороны, или, наконец, от лица «автора», никак не вовлеченного в описываемую ситуацию. Поэты (судя по их именам) были большей частью мужчинами, но это не ограничивало их выбор из описанных возможностей. Были и женщины-поэты (меньше числом и менее прославленные), их стихи были почти исключительно от лица женского «я».

Один из наиболее известных сборников любовной поэзии по санскриту называется «Амару-шатака», то есть «Сотня [стихотворений] Амару». Имя «Амару» (или «Амарука», есть и другие варианты), как и многие другие «авторские» имена в индийской словесности вплоть до 18–19 вв., не обладает никакой исторической определенностью<sup>39</sup>. Есть основания полагать (хотя на этот счёт есть разные мнения), что «Амару-шатака» — это не сборник произведений одного поэта, а своего рода антология любовных стихотворений разных авторов. Возможно, эта антология сложилась вокруг некоего первоначального «ядра», созданного одним автором по имени Амару, но с течением времени его имя стало символом определенного рода любовной поэзии, «собравшейся» вокруг исходного «ядра». Так или иначе, мы не знаем точно, ни когда могло возникнуть это «ядро», ни когда это собрание стихотворений сложилось в том виде (в нескольких версиях), в каком оно дошло до нас. Подобная хронологическая неопределенность весьма обычна для истории индийской словесности. В данном случае

можно полагать, что «Амару-шатака» в том или ином виде уже существовала к началу второго тысячелетия н.э.

Стихотворения «Амару» в наших терминах можно определить как «светскую» поэзию. В ней нет явно выраженных религиозных чувств и мотивов (что не исключает возможности более поздних истолкований этих текстов в том или ином религиозном смысле). Но в поэзии на санскрите (и даже еще в ведийских текстах) издавна переплетались, сочетались мотивы любовные и эротические с мотивами и темами, которые можно назвать религиозными. К началу второго тысячелетия н.э. эта «линия развития» набрала силу. Вышеназванная поэма Джаядэвы «Гита-Говинда» («Воспетый Говинда [т.е. Кришна]», 12 в.) – едва ли не самый знаменитый пример сочетания в поэзии эротики и экстатического религиозного чувства, поклонения божеству, в данном случае – Кришне (как воплощению бога Вишну). В Индии такое эмоциональное поклонение божеству обозначается санскритским словом «бхакти» (bhakti).

На новых индийских языках продолжались и традиции «светской» любовной поэзии, и традиции поэзии бхакти, причём, как и в «Гита-Говинде», традиции эти тесно переплетались. Для Тагора одним из наиболее значимых предшественников был поэт по имени Видьяпати, который жил в конце 14 – в первой половине 15 века в Митхиле, индусском княжестве, расположенном к западу от Бенгалии (ныне это северная часть штата Бихар в Республике Индия и южные районы Непала). Насколько мы можем судить по дошедшим до нас рукописям и преданиям, Видьяпати был придворным поэтом раджей Митхилы и сочинял, среди прочего, (для них, хотя, возможно, хотя бы отчасти и для себя) недлинные стихотворения на местном новом языке, теперь именуемом майтхили (то есть «митхильский»). В своих стихотворениях (часто называемых «песнями», потому что они скорей всего предназначались для пения) Видьяпати следовал традиции санскритской любовно-эротической поэзии: это были монологи от лица женщины, или от лица мужчины, или от лица некой «подружки-посредницы. Иногда (отнюдь не всегда) «он» и «она» получали имена «Кришна» и «Радха» (вероятно, в этом сказалось влияние Джаядэвы). Позже, во второй половине 15 и в начале 16 века, стихи Видьяпати дошли до Бенгалии – и там пришлось по душе местным кришнаитам, последователям Чайтаньи, экстатического поклонника (бхакта) Кришны и Радхи. Многие тексты Видьяпати дошли до нас в бенгальских рукописях – и в них иногда трудно различить тексты митхильского поэта и тексты его бенгальских подражателей, подписанные тем же именем «Видьяпати»<sup>40</sup>. Более того, в Бенгалии с 16 и вплоть до XIX века местные поэты (в основном вишнуиты) создали довольно большой «корпус» поэзии на поэтическом «диалекте», получившем название «браджа-були» (то есть «язык Брэджа»). Это была своего рода бенгальская «аватара» языка митхильского Видьяпати, майтхили: бенгализированный майтхили или майтхилизированный бенгальский<sup>41</sup>.

Когда Рабиндранат Тагор был еще подростком, бенгальские филологи-литераторы, получившие уже европейское образование, «открыли» эту поэзию на браджа-були, бывшую до того «сектантским» достоянием кришнаитов. Поэзия эта произвела на юного Тагора столь сильное впечатление, что он сочинил около двадцати стихотворений, имитирующих язык браджа-були и посвященных кришнаитской тематике. В 1884 г. Тагор издал эти стихотворения под названием

«Бханушинхо Тхакурер подаболи» («Стихотворения [или песни] Бханушинхо Тхакура»), то есть сотворил литературную мистификацию, которая, впрочем, вряд ли кого-нибудь всерьез обманула. Это была первая книга поэта<sup>42</sup>.

В стихотворении «Спордха» 1897 года можно увидеть отголоски и любовной лирики на санскрите, в частности – стихотворений Амару, и поэзии Видьяпати, и юношеских стихов самого Тагора, приписанных им никогда не существовавшему поэту по имени Бханушинхо Тхакур. Вернее сказать, «Спордха» – это своего рода «современная» (modern) вариация на старинные, традиционные темы.

Прочитаем это стихотворение «медленно», строка за строкой.

Но начнём с заглавия. Похоже, что поэт выбрал для заглавия слово весьма многозначное. Spardhā – слово санскритское (в бенгальском – слово «татсама»). Словарь Моньер-Уильямса дает для этого слова такие значения: emulation, rivalry, envy, competition for or with... Все эти значения сохранились, по видимому, и в бенгальском языке. Не следует ли понимать такое заглавие как своего рода «обнажённый приём»? Не говорит ли нам поэт, что его стихотворение – это подражание (emulation) старинным образцам, соперничество (rivalry) со старинными поэтами, соревнование (competition) с ними? Или эти смыслы санскритского слова каким-то образом соотносятся с содержанием стихотворения? С поведением и/или чувствами его “лирических героев”?

В бенгальском языке слово spardhā (спордха) приобрело еще и другие значения: высокомерие, надменность, гордость, наглость. Возможно, именно одно из этих значений должно было, по замыслу поэта, предопределить читательское восприятие стихотворения. В традиционной индийской теории поэзии (аланкара-шастре) были разработаны различные классификации типов «героинь» и «героев», описываемых в стихах или представляемых в драматических произведениях. Среди прочего, «героиня» могла быть mugdhā («наивная», «неискушенная») и mānīnī («горделивая [в своей обиде на «него»]»), а «герой» – dhṛṣṭa («наглый», «бесстыдный», не думающий о чувствах героини). Заглавие «Спордха» можно понять как указание на тип «героини», представленный в стихотворении, – mānīnī («горделивая»). Однако, если отвлечься от заглавия, то вполне можно счесть, что «героиня» здесь – mugdhā («наивная», «неискушенная»). Если же думать, что заглавие указывает на тип «героя», то слово «спордха» можно истолковать как “наглость”, “бесстыдство” (см. далее).

Итак, первая строка:

Se āsi kahila: / «Priye, mukha tuli cāo!» Ше аши кохило: / «Прие, мукхо тули чао!» – Он, придя (или подойдя, приблизившись), сказал: «Милая! Лицо подняв, посмотри [на меня]!»

Сравним эту строку с первой «строкой» одного из самых популярных стихотворений Амару (см. Приложение 12):

tad-vaktrābhīmukhaṁ mukhaṁ vinamitaṁ / dṛṣṭiḥ kṛtā pādāyam

[Когда я оказалась] с ним лицом к лицу, я опустила [своё] лицо; / взор направила к [своим] ногам...

Нетрудно увидеть, что эти две строки, между которыми – не меньше (если не больше) тысячи лет, описывают близкие ситуации. Более того, строка Амару – это как бы «предыстория» («приквел») строки Тагора. В обоих случаях «он» и «она» оказываются «лицом к лицу». В своём переложении на английский Тагор еще более явно подчеркнул эту близость: на бенгальском «Он ... сказал», а на английском «He whispered...» («Он прошептал...»). У Амару «она» опускает лицо, опускает глаза – у Тагора «он» говорит / шепчет: «Подними лицо, посмотри на меня!» («... raise your eyes.»).

(Замечу в скобках: «лицом к лицу» [«face to face» и т.п.] в европейских языках – это, что называется, библеизм, то есть выражение, восходящее к Ветхому Завету, к древнееврейскому словосочетанию פָּנִים אֶל-פָּנִים [panim el-panim]. Санскритское vaktrābhimukhaṁ – почти точное соответствие библейскому פָּנִים אֶל-פָּנִים; еще точнее было бы mukhābhimukhaṁ или vaktrābhivaktraṁ).

Стихотворения Видьяпати также нередко начинаются с упоминания о глазах или зрении. Так, одно из стихотворений на майтхили (из митхильских рукописей) начинается словами: Sapane dekhala Hari... («Во сне я увидела Хари [т.е. Кришну]...» (см. Приложение 14). В другом стихотворении, из бенгальских источников, на браджа-були, (см. Приложение 15) первые две строки еще более явно переключаются с разбираемым стихотворением Тагора:

kata kata anunaya karu vara-nāha	Сколько ни молил её лучший из владык,
o dhani mānini palatī na sāha	Она, горделивая, [даже] не взглянула [на него]
	(буквально: «...[не] обернувшись, не взглянула»).

Здесь два слова – те же, что и в стихотворении Тагора: anunaya ('просьба', 'мольба') и sāha (форма от глагола со значением 'смотреть'; ср. в тексте Тагора – sāo ('смотри!')).

Ко второй строке стихотворения Тагора:

Dūṣiyā tāhāre / ruṣiyā kahinu: «Yāo!»	Душия тахаре / рушия кохину: «Джао!» –
В гневе ему / я резко сказала: «Уйди!»	

также легко подыскивается аналогия в «Амару-шатаке» (см. Приложение 13):

katham api sakhi / krīḍā-kopād / vrajēti mayōdite ...
Едва, о подружка, / в притворном гневе / «Уйди!» я сказала...

О первых двух строках стихотворения Тагора стоит сделать еще два замечания.

Во-первых, – о рифме. Она проста (две глагольные формы в повелительном наклонении) и в то же время фонетически, можно сказать, изящна: слова sāo ('взгляни', 'посмотри') и jāo ('уйди', 'уйди') различаются только первыми согласными, и это пара, различающаяся только по признаку звонкости – глухости. Более того, это два ключевых глагола в данных двух строках: Он ей: «На меня погляди!» – А она ему: «Уходи!».

Во-вторых, язык этих двух строк сразу «маркирован» как архаичный, отсылающий к поэзии на браджа-були. Так, глагольная форма первого лица kahinu

(‘я сказала’) – не собственно бенгальская (на бенгальском было бы *kahilām*), а взятая из браджа-були<sup>43</sup>. Ср., например, такие строки из «Бханушинхо Тхакурер подаболи» юного Тагора:

Hama, sakhī, dārida nāgī!	Я, о подружка, несчастная женщина!
Janama avadhi / hama <b>pīriti karanu,</b>	Всю жизнь / я <b>любила,</b>
<b>mocanu</b> locana-vāgī...	<b>проливала</b> слёзы ...

(Замечу в скобках: в последних двух строках этого фрагмента – почти та же про-содическая структура, что и в стихотворении «Спордха»: длинная строка – 6 + 8 слогов, и заключительная короткая строка – 8 слогов).

Третья строка стихотворения «Спордха», своего рода припев, содержит, как уже ясно, традиционное обращение к «подружке»

Sakhī, olo sakhī, / satya kahiya bali	Шокхи, оло шокхи, / шотто кохия боли
Подружка, подружка, / правду говорю	

У этой строки также есть аналог в «Бханушинхо Тхакурер подаболи»:

Sajani, satya kahi toya:	Подруга, правду говорю тебе:
khoiyaba kaba hama Śyāma-ka prema –	потеряю когда-нибудь Шьямы (Кришны) любовь –
sadā dara lāgaye moya.	постоянно [такой] страх у меня.

Наверное, и в санскритской поэзии можно найти выражения вроде «правду говорю (тебе)», но должен признаться, что мне в первую очередь вспомнились не раз повторяемые в Новом Завете слова: «истинно (или «по истине») говорю вам». Например, в Евангелии от Луки (4:24):

«И [Христос] сказал: “Истинно говорю вам: никакой пророк не принимается в своем отечестве”».

В переводе Евангелия на бенгальский язык это место выглядит так:

Tini ār-o kahilen: «Āmi tomādigake satya kahitechī: kono bhāva-vādī svadeśe grāhya hay nā».

Тагор, надо думать, читал Новый Завет – и на английском, и на бенгальском.

Четвертая строка – это тоже своего рода рефрен, повторяющийся в разных вариантах во четверостишьях с первого по четвертый:

Tabu se gela na cali.	Тобу ше гело на чоли.
Но он не ушел.	

Tabu chāṛila nā more.	Тобу чхарило на море.
Но он не оставлял меня.	

Tabu se gela nā sare.	Тобу ше гело на шоре.
Но он не отодвинулся.	

Tabu mukha phirālo nā.      Тобу мукхо пхирало на.  
Но он лицо не отвернул.

В одном из стихотворений «Бханушинхо Тхакурер подаболи» (№ 3) есть четверостишие в котором последняя строка очень похожа на эти. По смыслу (и по некоторым словам) это четверостишие близко концовке стихотворения «Спордха»:

Hṛdaya-ka sādha miśāola hṛdaye, kaṅṭhe śukāola mālā; sakhi lo, nayana-jale bahi gala rayāṇi, taba nahi āola Kālā.	Сердца желание пропало в сердце, на шею засохла гирлянда; о подружка, в слезах протекла ночь, но (тогда?) не пришел Чёрный (Кришна).
--	---

Итак, в первом четверостишие стихотворения Тагора описан зрительный и словесный (вербальный, аудио-) контакт между «ним» и «ею». В следующих четверостиших «события» развиваются, можно сказать, крещендо: 2) «он» берет «ее» за руки<sup>44</sup>, 3) «он» приближает свое лицо к «ее» уху, 4) «он» целует «ее» в щеку, 5) «он» надевает ей на шею свою цветочную гирлянду... Вербальный контакт при этом продолжается лишь односторонне: «он» молчит, а «она» опять и опять выражать протест. В последней строфе наступает неожиданный (или ожидаемый?) финал: «он» снимает с «нее» свою гирлянду и молча уходит, а «ей» остается лишь «утопать в слезах» и задаваться риторическим вопросом: «Почему же он не вернулся?».

Наверное, для всех (или большинства) эпизодов и деталей этого сюжета можно было бы найти аналогии и в любовной лирике на санскрите, и в более поздней поэзии на новых языках (в частности – в стихах Видьяпати), и в «Бханушинхо Тхакурер подаболи». Здесь ограничусь лишь несколькими примерами.

У Тагора (строфа № 3):

Śruti-mūle mukha / ānila se michi-michi      Шрути-муле мукхо / анило ше миччи-миччи  
К [моему] уху [свое] лицо / он приблизил

Как уже сказано, само слово śruti-mūla ('ухо') отсылает к «Гита-Говинде» Джаядэвы. Ср. также вторую «строку» из уже цитированного стихотворения Амару (см. Приложение 12):

tat-saṁlāpa-kutūhalākūlatare / śrotre niruddhe mayā  
его речей страстно жаждавшие / уши заткнула я

У Тагора (строфа № 4):

Adhare kapola / paraśa karila tabu;      Одхоре кополо / порошо корило тобу;  
Kāṁpiyā kahinu: ...      Кампия кохину: ...

[Своими] губами [моей] щеки / он коснулся, тогда –  
Здрожав, я сказала: ...

Далее в том же стихотворении Амару:

pāñibhyāñ ca tiraskṛtaḥ sapulakaḥ / svedōdgamo gañḍayoḥ  
руками прикрыла горящие, / вспотевшие щеки...

У Видьяпати (см. Приложение 14):

vadana merāe adhara-rasa lēlā  
К [моему] лицу прильнув, [Кришна] сок [моих] губ выпил

Можно предположить, что в индийской любовной поэзии в течение многих веков её существования сложился некий канон описания любовных встреч – вряд ли когда-либо эксплицитно сформулированный и прописанный, но, тем не менее, присутствовавший в сознании (памяти) поэтов, в «памяти поэтики». Этот предполагаемый канон мог подразумевать некий набор (список), а может быть, и последовательность различных «контактов» между «ним» и «ею»: контакт визуальный (зрительный), контакт слуховой (вербальный), контакт тактильный (осязательный), а также, вероятно, контакт обонятельный и вкусовой (отсутствующие в наших примерах). С набором контактов не мог не быть связан и определенный набор описываемых частей тела: лицо, глаза, уши, щеки и т.д. Тагор в своей поэзии (по крайней мере до определенного времени), несомненно, опирался на этот канон, хотя и видоизменял его применительно к вкусам (и того, что по-английски называется *sensibility* – «Шишков, прости: / Не знаю, как перевести») викторианской эпохи.

Рискну предположить, что здесь мы можем иметь дело с гораздо более универсальным «каноном», чем канон индийской любовной поэзии.

Вспомним стихотворение А.С. Пушкина «Пророк»:

.....  
Перстами легкими как сон  
Моих **зениц** коснулся он. [1. Зрение / глаза + прикосновение]  
Отверзлись вещи зеницы,  
Как у испуганной орлицы.  
Моих **ушей** коснулся он, – [2. Слух / уши + прикосновение]  
И их наполнил шум и звон...  
.....  
И он к **устам** моим приник,  
И вырвал грешный мой **язык**, [3. Рот / язык / речь + прикосновение]  
.....  
И он мне **грудь** рассек мечом, [4. ??? + прикосновение]  
И **сердце** трепетное вынул,  
И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.  
.....

Можно вспомнить в этой связи и строфу из поэмы С.В. Михалкова о «дяде Стёпе»:

Все, от зрения до слуха,  
Мы исследуем у вас:  
Хорошо ли слышит ухо,  
Далеко ли видит глаз.

Ситуация в заключительной строфе стихотворения Тагора также очевидно «канонична» (снова можно вспомнить и строку Евтушенко: «Ах, я сама, наверное, виновата...»).

У Тагора:

Āmāra mālā-ṭi / calilā galāya laye,	Амаро мала-ти / чолило голайя лое,
Sāhi tāra pāne / rahinu abāka haye.	Чахи таро пане / рохину обоако хое.
Sakhī, olo sakhī, / bhāsitechī ānkhī-nīre:	Шокхи, оло шокхи, / бхашитечхи анкхи-нире:
Kena se ela nā phire?!	Кено ше эло на пхире?!

Мою гирлянду / надев [на свою] шею, он ушел –  
Я смотрела ему вослед / и молчала.  
Подружка, подружка, / [теперь] я утопаю в слезах:  
Почему он не вернулся?

У Амару (см. Приложение 13):

katham api sakhi / krīḍā-kopād / vrajēti mayōdite  
kaṭhina-hṛdayaḥ / tyaktvā śayyām / balād gata eva saḥ  
iti sa-rabhasa-/-dhvasta-premṇi / vyapēta-ghṛṇe sphṛhām  
punar api hata-/-vrīḍaṁ cetaḥ / karoti karomi kim

Едва, о подружка, / в притворном гневе / «Уйди!» я сказала,  
жестокосердный, / покинув ложе, / быстро ушёл.  
[Но] к жестоко / любовь разрушившему, / безжалостному любовь  
по-прежнему – лишившаяся / стыда – [моя] душа / испытывает. Что [мне] делать?

У Видьяпати (см. Приложение 14):

..... kā lāgi nīnda bhāṅgali vihi morā	..... Почему мой сон прервал Создатель?
na bhele surata-sukha lāgala bhorā	Не было наслаждения любви; наступило утро.
mālati pāola rasika bhamarā	Малати обрела пчелу, ценителя сока,
bhela viyoga karama-dosa morā	[но] настала разлука из-за моей дурной кармы.
nidhane pāola dhana aneke jatane	Бедняк получил богатство ценой многих усилий,
āncara saṅo khasi palala ratane	[но] из подола, выскользнув, драгоценность выпала.

И вот (уже приведенное выше) четверостишие из стихотворения № 3 в «Бханушинхо Тхакурер подаболи»:

Hṛdaya-ka sādha miśāola hṛdaye,	Сердца желание пропало в сердце,
kaṅṭhe śukāola mālā;	на шею засохла гирлянда;
sakhī lo, nauana-jale bahi gala rayāni,	о подружка, в слезах протекла ночь,
taba nahi āola Kālā.	но (тогда?) не пришел Чёрный (Кришна).

В качестве заключения к предпринятому анализу (довольно беглому) поэтики стихотворения Тагора «Спордха» можно сделать такой вывод: несмотря на кажущуюся простоту и незамысловатость данного текста, на самом деле он представляет собой изощренную поэтическую игру в простоту.

И еще выскажу предположение о «содержании» или неявном смысле этого стихотворения. В биографии Тагора было событие, которое, как полагают биографы поэта, глубоко и надолго сохранилось в его памяти и даже, вероятно, наложило неизгладимый отпечаток на его личность. Тагор – вплоть до вполне зрелого возраста – жил в большой индийской семье (культур-антропологи и социологи используют термин *joint family*), в которой – в пределах одного, пусть и большого, достаточно просторного, дома – сосуществовали братья и сестры разных возрастов, семейные и еще несемейные. Один из старших братьев Рабиндраната, Джьётириндранатх Тагор (1849–1925), музыкант, художник и литератор, в 1868 году (когда Рабиндранату было семь лет, а Джьётириндранатху, соответственно, девятнадцать) женился (то есть его женили родители) на девушке по имени Кадамбари (*Kādambarī*, в бенгальском произношении – Кадамбори; 5.07.1859 – 21.04.1884), которой, как это часто бывало в то время в Бенгалии, на момент замужества было всего десять лет. Кадамбари была старше Рабиндраната менее чем на два года. Примерно пятнадцать лет они жили рядом друг с другом в большом доме Тагоров. В бенгальских семьях было принято, что младшие братья дружат с женами старших братьев. Но отношения между Кадамбари и Рабиндранатом, судя по всему, были особенно дружескими. Кадамбари, получившая в семье мужа неплохое образование и сама, очевидно, оказавшаяся человеком незаурядным, оказала, как полагают биографы, немалое влияние на формирование личности Рабиндраната. Он показывал ей свои ранние поэтические опыты, и Кадамбари была одной из первых ценителей – и, вероятно, благожелательным критиком – его таланта.

В 1883 году Рабиндраната женили, как и старших братьев, на девушке, найденной для него родителями. Невесте было, как и Кадамбари в год её замужества, десять лет. Через четыре месяца после этой свадьбы Кадамбари покончила с собой. Причины самоубийства никто никогда не объяснил. Можно только догадываться, какой след это событие оставило в душе поэта. Есть свидетельства, что образ Кадамбари оставался в его сознании до конца жизни. Исследователи предполагают, что в квази-эротические (квази-кришнаитские) стихотворения, составившие книгу «Бханушинхо Тхакурер подаболи», были – по крайней мере отчасти – вдохновлены отношениями между юным Рабиндранатом и его невесткой. Эти стихи Рабиндранат сочинял в течение нескольких лет (с 1877 г.), они по отдельности издавались в журналах; Кадамбари их знала и хотела увидеть изданными книгой. Книга вышла в 1884 году – уже после смерти Кадамбари, с посвящением ей.

Стихотворение «Спордха», написанное в 1897 г., как мы видели, и по языку, и по содержанию примыкает к стихотворениям той книги. Может быть, в нём, как и в стихах вымышленного Бхану-шинхо, отразились личные переживания Тагора. Как знать, может быть, слёзы, в который «утопают» героиня стихотворения, – это поэтически преображенные слёзы самого поэта.

\* \* \*

Теперь обратимся к переводу этого стихотворения (вернее – его авторского переложения на английский) на идиш. К сожалению, придется ограничиться в основном формальным анализом этого текста. Мои познания в языке идиш и литературе на нём слишком скудны. Если бы я задался целью теперь же долж-

ным образом расширить и углубить эти познания, то никогда бы не завершил этой статьи в обозримые сроки.

Рискну лишь предпринять небольшое историко-литературное сравнение. Формирование новой еврейской литературы в Восточной Европе, в основном в пределах тогдашней Российской империи, в XIX веке и начале XX века можно сравнить с формированием новых индийских литератур в XIX–XX веках в пределах британской Индийской империи. Оба процесса были частью модернизации (и, в известных пределах, европеизации) традиционных не-европейских обществ и культур. В обоих случаях новые литературы формировались с опорой (во всяком случае – с оглядкой) на древние традиции словесности (и древность еврейской традиции вполне сопоставима с древностью традиции индийской). В обоих случаях имело место восприятие новоевропейских литературных жанров и шире – самого понятия «литература» как определенной культурной институции. Становление языка идиш как языка современной литературы можно сравнить со становлением новых индийских литературных языков: и в одном, и в других случаях языки, занимавшие в течение веков второстепенное положение в своей культуре, выдвинулись на ведущие роли, став соперниками языков «классических».

Даже как будто уникальная история иврита, древнего священного языка (לשון קודש, лашон ха-кодеш), постепенно превращенного в XVIII–XX веках и в язык обихода, и в язык «современной» светской литературы, также имеет в Индии некоторые аналогии. С одной стороны, санскрит, «язык богов» (deva-vāṇī), продолжает и в наши дни свое существование как литературный язык (правда, в довольно ограниченных пределах), а с другой стороны, ряд новых индийских литературных языков (например, тот же бенгальский и хинди) на ранних этапах своего развития в XIX веке были не менее «искусственными», чем возрождавшийся иврит: творцам этих языков, как и создателям современного иврита, приходилось брать слова из древнего, «классического» языка и наполнять их новым, «современным» содержанием. Да и грамматические формы в новых литературных языках нередко были довольно далеки от разговорных. Среди прочего, именно Рабиндранат Тагор много способствовал тому, что литературный бенгальский язык стал гораздо ближе к разговорной речи.

Одним из показателей становления «современной» литературы может служить появление на том или ином языке «современных» прозаических жанров. Так вот первые романы (или повести) появились на бенгальском языке и на двух еврейских языках (иврите и идише) примерно в одно время. Первым бенгальским (и вообще первым индийским) романом считается сочинение под названием «Баловень богатого дома» («Ālāler gharer dulāl») автора по имени Перичанд (точнее – Пьяричанд) Митро (1814–1883). В виде книги этот роман вышел в 1858 году<sup>45</sup>. Первым «современным» романом на иврите считается сочинение Авраама Ману<sup>46</sup> (1808–1867) «Любовь в Сионе» («אהבת ציון», «Ahavat Zion»), изданное в 1853 году<sup>47</sup>. Символическим началом современной литературы на идише<sup>48</sup> считают повесть Менделе Мойхер-Сфорима (1836–1917) «Маленький человечек, или Жизнеописание Авраама-Ицхака Такифа» («Дос клейне менчеле одер лебенсбашрайбунг фун Авром-Ицхок Токиф»), опубликованную в 1864 году<sup>49</sup>. А едва ли не самый известный писатель из тех, что писали и пишут на идише, – Шолом-Алейхем (С.Н. Рабинович, 1859–1916) был всего на два года старше Рабиндраната Тагора (1861–1941), самого известного из тех, кто писал и пишет на бенгальском.

Менаше Гальперин (1871–1960), переведший на идиш три стихотворения Тагора, принадлежал к чуть более молодому поколению. Он был ближе по возрасту к классику новой поэзии на иврите – Хаиму Нахману Бялику (1873–1934).

Жизнь и творчество Менаше Гальперина изучены еще очень мало. О нем есть лишь краткие биографические сведения в различных справочниках, например, в «Словаре новой идишской литературы» и в Википедии. Согласно этим источникам, Менаше Гальперин родился в городе Шепетовке (на украинском – Шепетівка) на территории нынешней Украины, в довольно богатой семье. Он успешно занимался бизнесом (по семейной традиции), ездил в разные европейские страны. Но с юношеских лет проявил и склонность к литературному творчеству. Писал, как и многие другие еврейские литераторы того времени, и на идише, и на иврите. Вот что далее написано о нём в Википедии:

«После кишинёвского погрома 1903 года эмигрировал в Америку, жил в Нью-Йорке, публиковал в основном стихи, фельетоны и рассказы. В 1904 году переехал в Бразилию, в 1905 году – в Швейцарию. В 1908 году вернулся в Россию и поселился в Москве, где занимался банковским делом. Выкупил у журналиста и издателя Герца Акцина издательство «Хавер» («Товарищ»), где в 1917 году вышла его первая книга стихов и сказок «Зилбернэ хор» («Серебряные волосы») ... (это издательство было национализировано сразу после Октябрьской революции). Февральскую революцию встретил в Петрограде, ... но в 1918 году вернулся в Москву и с группой еврейских литераторов и художников (Эль Лисицкий, Мойше Бродерзон, Даниэль Чарни) основал «Московский кружок еврейских писателей и художников», а также издательство при нём. В 1922 году переехал в Киев и в 1925 году эмигрировал сначала в Австрию (Вена), затем в Бразилию (1926). В 1931 году был делегатом на семнадцатом сионистском конгрессе в Базеле. С 1935 года жил в подмандатной Палестине... В Рио-де-Жанейро в 1934 году издал сборник рассказов «Фун алтн брунэм» («Из старого колодца») из жизни бессарабских и подольских евреев; сборник избранных произведений «Лидер» («Стихи», Сан-Паулу: Сифри, 1959). В 1952 году в Сан-Паулу вышла его обширная книга воспоминаний «Парметн» («Пергаменты»)»<sup>50</sup>.

Умер Менаше Гальперин в Сан-Паулу в 1960 г. Его дочь, Ревекка Менасьевна Гальперина (1902–1976), была успешной советский переводчицей художественной литературы с английского и немецкого языков<sup>51</sup>.

Наверное, было бы интересно «вписать» переводы Менаше Гальперина из Тагора, опубликованные то ли в 1917, то ли в 1918 году, в общий контекст его творчества. Но оставим это будущим исследователям и рассмотрим лишь перевод стихотворения № 36 из тагоровского сборника «The Gardener».

Этот текст, как уже сказано, был авторским переложением бенгальского стихотворения «Спордха», рассмотренного выше. Перелагая на английский язык этот изощренный и полный ассоциаций текст, Тагор не мог не упростить и даже обеднить его. Как и в других случаях, Тагор переложил рифмованные стихи английской прозой, которую, правда, при некотором воображении можно счесть своего рода верлибром (в духе Уолта Уитмена, поэзию которого Тагор, вероятно, знал). Из бенгальских четверостиший Тагор убрал все (кроме последней) третьи строки – с припевом, обращенным к «подружке», по-видимому, посчитав, что западный читатель без специального объяснения не понял бы, о

какой «подружке» идет речь (и/или еще по каким-то причинам). Англоязычная версия разместила на одной странице книги – и текст был почему-то (скорей всего из чисто формальных типографских соображений) разбит на три части, каждая из которых содержала усеченные переложения двух бенгальских строк (см. сканированную ксерокопию этой страницы в Приложении 2). Такое деление никак не соответствовало содержанию стихотворения, в котором скорей одна последняя строка противопоставлена всем прочим. Но некоторые переводчики подумали, что в таком расположении текста есть какой-то авторский замысел, и воспроизвели в своих переводах это тройное деление. Таковы переводы на русский В.Г. Тардова (Приложение 5) и Е.И. Саишниковой (Приложение 7), перевод на идиш Оскара Дубина (Приложение 10), а также перевод на иврит Давида Фришмана [Tagore / Фришман, 1918].

Менаше Гальперина не ввёл в заблуждение облик англоязычного текста. За английской прозой (или английским верлибром) он «углядел» строфическую структуру оригинала. Среди прочих известных мне переводов текста № 36 из книги «The Gardener» (на русский, на немецкий, на французский, на идиш...) перевод Менаше Гальперина выделяется именно тем, что это перевод стихотворный и к тому же сделанный, на мой взгляд, очень интересно, мастерски. Перевод И.М. Сабашникова (1919 года), русскими четверостишиями, на мой взгляд, безнадежно беспомощен (см. Приложение 8). Стихотворные переводы Т. Спендиаровой и В. Микушевича, сделанные с бенгальского (через подстрочник), также, по-моему, проигрывают по сравнению с переводом Менаше Гальперина: они слишком многословны. И в бенгальском оригинале, и в авторском переложении на английский слов гораздо меньше.

Текст № 36 из «The Gardener» можно перепечатать так, чтобы яснее выявилась его словесное и строфическое строение:

**He** whispered, «My love, raise your eyes.»  
**I** sharply chid him, and **said** «Go!»;  
**but he did not stir.**

**He** stood before me and held both my hands.  
**I said**, «Leave me!»;  
**but he did not go.**

**He** brought his face near my ear.  
**I** glanced at him and **said**, «What a shame!»;  
**but he did not move.**

**His** lips touched my cheek.  
**I** trembled and **said**, «You dare too much»;  
**but he had no shame.**

**He** put a flower in my hair.  
**I said**, «It is useless!»;  
**but he stood un-moved.**

**He** took the garland from my neck and went away.  
**I** weep and **ask** my heart,  
**«Why does he not come back?»**

При такой перепечатке очевидно, что текст состоит из шести структурно подобных трехчастных фрагментов (эпизодов): первая часть (первая строка) каждого фрагмента начинается с местоимения «he» («он», в одном случае – «his», «его») и содержит описание «его» действий; вторая часть (вторая строка) каждого фрагмента начинается со слова «I» («я») и содержит еще (кроме последнего фрагмента) и слово «said» («сказал[a]»); третьи части всех фрагментов, кроме последнего, начинаются со слов «but he» («но он») и далее содержат некое отрицание («он» не делает что-то или не имеет чего-то). Лишь последний фрагмент (эпизод), как уже сказано, резко отличается от всех остальных, хотя первые две части (строки) начинаются с тех же местоимений «he» и «I».

Менаше Гальперин, несомненно, увидел это строение текста – и постарался воспроизвести подобное строение в переводе. Трёхстрочные фрагменты (эпизоды) он превратил в четверостишья – то ли потому, что каким-то образом почувствовал, что в бенгальском оригинале это именно четверостишья, то ли потому, что трехстишьями перевести было бы труднее и страннее. Вряд ли он мог *знать*, что бенгальский оригинал состоял из четверостиший (если б знал, то, может быть, сделал бы и рифмовку, как в оригинале). Соотношение англоязычного текста и текста на идише можно изобразить такой схемой:

1. <b>He</b> ... ..	[он]	<b>Эр</b> ... ..	[он]
<b>I</b> ... ..	[я]	<b>Их</b> ... ..	[я]
... ..		... ..	
<b>but he</b> ... ..	[но он]	<b>Эр</b> ... ..	[он]
2. <b>He</b> ... ..	[он]	... <b>эр</b> ...	[он]
<b>I said</b> ...	[я сказала]	... ..	
... ..		<b>Их зог</b> ...	[я сказала]
<b>but he</b> ... ..	[но он]	<b>Эр</b> ... ..	[он]
3. <b>He</b> ... ..	[он]	<b>Эр</b> ... ..	[он]
<b>I</b> ... ..	[я]	<b>Их</b> ... ..	[я]
... ..		... ..	
<b>but he</b> ... ..	[но он]	<b>Эр</b> ... ..	[он]
4. <b>His</b> ... ..	[его]	<b>[Их]</b> ... ..	[я]
<b>I</b> ... ..	[я]	<b>Зайн</b> ... <b>их</b> ...	[его] [я]
... ..		... ..	
<b>but he</b> ... ..	[но он]	<b>Эр</b> ... ..	[он]
5. <b>He</b> ... ..	[он]	<b>Эр</b> ... ..	[он]
<b>I said</b> ...	[я сказала]	<b>Их зог</b> ...	[я сказала]
... ..		<b>Эр</b> ... ..	[он]
<b>but he</b> ... ..	[но он]	... ..	
6. <b>He</b> ... ..	[он]	... <b>эр</b> ...	[он]
... ..		... ..	
		... ..	

	... эр ...	[он]
... ..		
	... ..	
	... ..	
I ... ..	[я]	Их ... ..
... he ...	[он]	... эр ...
		[он]

Как видим, Менаше Гальперин первые пять фрагментов перевел пятью же четверостишьями и лишь последний, шестой фрагмент «растянул» на два четверостишья.

Гальперин вряд ли знал что-либо о тех традициях индийской словесности, которые стоят за стихотворением Тагора. Переводчик мог «читать» или «вычитать» только некую универсальную, общечеловеческую составляющую этого стихотворения.

Поскольку перевод сделан на еврейский язык, то возникает вопрос: есть ли в получившемся тексте некий «суперстрат» еврейской культуры, навеянный её многовековыми традициями? Специалисты по еврейской словесности, которым я показывал стихотворение Менаше Гальперина, в ответ на этот вопрос отвечали мне, что на первый взгляд явного еврейского «суперстрата» в этом тексте не видно, хотя и не исключено, что при более углубленном рассмотрении такой «суперстрат» всё же будет обнаружен.

А.Л. Полян обратила мое внимание на то, что в переводе Менаше Гальперина «лирическая героиня» ведет себя более эмоционально, чем «героиня» в текстах Тагора. В самом деле, у Тагора только в первой строфе подчеркнута эмоциональная реакция «героини»:

I sharply chid him, and said «Go!» (что соответствует бенгальскому *Dūṣiṃyā tāhāre / ruṣiṃyā kahinu*: «Уāo!»). Строку на идише *Их шимф им*: «*Фаршвинд!*» (≈ Я браню его: «Сгинь!») можно считать вполне адекватным переводом. Но далее у Тагора реакции «героини» описаны довольно сдержанно: (2) I said (= *kahinu*), (3) I glanced at him and said (= *Nayana bāmkīye / kahinu tāhāre*), (4) I trembled and said (= *Kāmpiyā kahinu*), (5) I said (= *kahinu tāhāre*). У Гальперина «героиня» в двух случаях тоже сдержана: (2) и (5) Их зог им ('я говорю ему'); но в других строфах, действительно, реагирует более бурно: (3) Их варф зих ('я бросаюсь'), (4) их шрай ('я кричу'). Подобное же эмоциональное «педалирование» можно усмотреть и в последних двух строфах перевода, соответствующих одной последней строфе оригинала. У Тагора только одна строка описывает финальную реакцию «героини», причем в англоязычной версии это описание даже чуть длиннее и детальнее, чем в бенгальском оригинале. В нём сказано: *bhāsitechi āmkhi-nīre* ('утопаю [буквально: плаваю] в слезах'). Это единственная «припевная» строка, перенесенная – с расширением – в англоязычное переложение: I weep and ask my heart... Менаше Гальперин посвящает страданиям «героини» отдельные четверостишие: тут и «а шарц» (по-немецки было бы *Schmerz* – 'горе', 'страдание') и «а бангфулер цвик»; ('ужасная боль', 'ужасная мука')... Правда, появление этих слов можно объяснить необходимостью зарифмовать два конечных и ключевых слова в последней строфе у Тагора: *heart* (→ *харц*, по-немецки было бы *Herz*) и *back* (→ *цурик*, по-немецки было бы *zurück*). Но всё же в этом случае Менаше Гальперин отступил от канонов

индийской поэтики, которая, как правило, предпочитает не называть эмоции, а косвенно их описывать.

Эту бóльшую – по сравнению с оригиналом – эмоциональность поведения «героини» и описания её чувств можно при желании счесть «суперстратом» еврейской культуры в переводе индийского текста, отражением еврейского характера (темперамента).

Отмечу еще две языковые особенности данного перевода.

Во-первых, в этом тексте совсем нет габраизмов. Все слова, кроме одного, германского происхождения. Не берусь объяснить, какую цель преследовал переводчик, избирая такую языковую стратегию, но вряд ли можно сомневаться в том, что это был именно умышленный выбор. Так, Менаше Гальперин явно нарочно не стал переводить слово «face» («лицо») в третьей строфе, потому что тогда почти неизбежно ему бы пришлось употребить древнееврейское слово פָּנִים (то самое, что появилось в этой статье выше, в библейском выражении «лицом к лицу» – פָּנִים אֶל-פָּנִים [panim el-panim]). В двух других переводах на идиш этого же стихотворения Тагора слово פָּנִים, разумеется, есть (см. Приложения 10–11).

Единственное негерманское слово в переводе Гальперина – это вопросительная частица «ци» в последней строке. Это, насколько я понимаю, заимствование из какого-то славянского языка. На украинский эту строку: «Чи кумт ер цурик» (на немецком, по-видимому, это было бы «[Ich frage mein Herz,] Ob er zurück kommt») – можно перевести примерно так: «Чи прийде він назад».

Вторая языковая особенность перевода Гальперина – это преобладание коротких слов – односложных и (более редких) двусложных. Единственное трехсложное слово появляется в последнем четверостишии, в строке «А бангфурлер цвик» ('болезненный укол'). Единственное еще более длинное слово – это слово сложное, «блумент-гецир» ('цветочное украшение'), состоящее из двух двусложных слов. Это слово вполне можно было бы перевести на санскрит и бенгальский как phulla-bhūṣaṇa. Вероятно, преобладание коротких слов связано с выбором размера – двухстопного амфибрахия со всеми мужскими рифмами<sup>52</sup>.

Есть примечательные аналогии между бенгальским стихотворением Тагора и его опосредованным переложением на идиш.

В обоих случаях поэты очень избирательно относились к используемой лексике – как к её происхождению, так и к её фонетической форме. Тагор использовал почти исключительно слова «тад-бхава», а из слов «тат-сама» – предпочтительно те, что не содержат сочетаний согласных (слова «видеши» не могли быть использованы «по умолчанию»). Менаше Гальперин в своем переводе использовал (за одним исключением) только слова германского происхождения, избегая габраизмов; и к тому же подбирал слова короткие: в основном одно- и двусложные.

В обоих случаях простое «содержание» заключено в весьма непростую форму; в обоих случаях перед нами – изощренный поэтический текст, изощренная поэтическая игра в простоту.

\* \* \*

Особого рассмотрения заслуживают размер и тип строфы перевода на идиш. В русской поэзии такая строфа (четверостишие двухстопного амфибрахия со всеми мужскими рифмами – Амф2222ммм) – явление крайне редкое.

В поэтическом подкорпусе «Национального корпуса русского языка»<sup>53</sup> нашлось лишь четыре случая использования подобной формы:

– одно четверостишие из, по-видимому, незавершенного стихотворения А.С. Пушкина (1819 года):

Любовь и вино  
Нам нужны равно;  
Без них человек  
Зевал бы весь век.

[Пушкин, 1959, с. 476];

– одно стихотворение Е.И. Дмитриевой («Крест верного») с неопределенной датировкой (1908–1928)<sup>54</sup>:

О, кроткий Иисус,  
В огонь твой рвусь,  
Себя прокалить,  
Тебя возлюбить.

Почто негорю,  
Почто нелюблю  
Тебя, мой Христос?  
О, скорбный мороз!..<sup>55</sup>

– и еще три стихотворения, написанные несомненно после 1917 года: Марины Цветаевой (1931: « – Не нужен твой стих / Как бабушкин сон. / – А мы для иных / Сновидим времён.»), Семена Кирсанова («На кругозоре», 1935: «На снег-перевал / по кручам дорог / Кавказ-караван / взобрался и лёг...») и Леонида Мартынова («Гонец», 1979: «Вот скачет гонец! / Заныло в груди. / “Так, значит, конец?” / – “Да нет, погоди...”»).

Четверостишья двухстопного амфибрахия в русской поэзии обычно имеют схему рифм **жмжм**, например:

Пусть сосны и ели  
Всю зиму торчат,  
В снега и метели  
Закутавшись, спят...

(Ф.Тютчев,  
«Листья», 1830)

Мы ехали шагом,  
Мы мчались в боях  
И «Яблочко»-песню  
Держали в зубах...

(М.Светлов,  
«Гренада», 1926)

Густая крапива  
Шумит под окном,  
Зелёная ива  
Повисла шатром...

(А.Фет,  
«Узник», 1843)

Клялась ты – до гроба  
Быть милой моей.  
Опомнившись, оба  
Мы стали умней...

(Н. Заболоцкий, \*\*\*, 1957)

Из Индии дальней  
На Русь прилетев,  
Со степью печальной  
Их свыкся напев...

(А.К. Толстой,  
«Цыганские песни»  
<1840-е годы>)

Образцом для Менаше Гальперина могли послужить стихотворения на немецком языке, хотя и в немецкой поэзии подобная строфика крайне редка,

как свидетельствует авторитетный справочник [Schlawe, 1972, с. 303]<sup>55</sup>. В этом справочнике названо всего шесть стихотворений, созданных с 1805 по 1904 г. (и еще два – в 1930-е гг.), в которых есть строки двухстопного амфибрахия с мужской рифмой. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что именно такая строфика, как в переводе Менаше Гальперина, есть только в одном тексте: в стихотворении Штефана Георге (1868–1933) «Nacht-Gesang III» («Ночная песня III») из книги «Die Lieder von Traum und Tod» («Песни сна и смерти», 1900):

[Приблизительный филологический перевод]<sup>57</sup>

Sei rebe die blümt	Да будет лоза, что украшает,
Sei frucht die betört	Да будет плод, что пленяет,
Dir lieb und gerühmt ..	Тобою любимы и хвалимы ...
Nur meide was stört	Лишь избегай того, что мучит,

Was siecht und vermorscht	Что чахнет и гниёт,
Was hastet und brüllt ..	Что суетится и стонет ...
Von seltnen erforscht	Избранными постигаемый,
Der menge verhüllt	От толпы сокрытый,

Begehre das graun	Желай тот ужас,
Das schwellt nicht mehr sprengt –	Что разрастается, но не взрывается –
Das schöne zu schau	Прекрасное созерцать,
Das wärmend nicht sengt	Что, грея, не опалает.

Bis traumstill auf höhn	Пока вплоть до мечтательной тишины в высях
Der strahl in dir tauscht	Луч в тебе не изменится,
In goldnem getön	В золотом звуке
Dein leben verrauscht.	Твоя жизнь проносится.

[George, 1932: 89–90]

Еще одним образцом для Менаше Гальперина мог послужить сделанный Валерием Брюсовым перевод стихотворения Верлена: № III.XV из книги «Мудрость» («Sagesse») <sup>58</sup>. В оригинале в нечетных строфах – по шести шестисложных строк с женскими рифмами, в четных строфах – по шести пятисложных строк с мужскими рифмами. Валерий Брюсов в своем переводе (изданном в 1911 году) использовал двухстопный амфибрахий и воспроизвел чередование рифм, так что размер в четных строфах оказался именно таким, какой мы видим в поэтическом тексте Менаше Гальперина:

La mer est plus belle	Прекраснее море,
Que les cathédrales,	Чем наши соборы,
Nourrice fidèle,	На вольном просторе
Berceuse de râles,	Немолчные хоры,
La mer sur qui prie	Могучей стихии –
La Vierge Marie!	Гимн Деве Марии!

Elle a tous les dons  
Terribles et doux.  
J'entends ses pardons  
Gronder ses courroux.  
Cette immensité  
N'a rien d'entêté.

То яростный гром,  
То нежный напев,  
Сливаются в нем  
Прощенье и гнев.  
В безмерности вод  
Ни дум, ни забот.

Oh! si patiente,  
Même quand méchante!  
Un souffle ami hante  
La vague, et nous chante :  
«Vous sans espérance,  
Mourez sans souffrance!»

О! ты терпеливо  
И в буре мятежной!  
Поешь ты призывы  
Так вкрадчиво-нежно:  
«Кто чужд упований,  
Умри без страданий!»

Et puis sous les cieux  
Qui s'y rient plus clairs,  
Elle a des airs bleus,  
Roses, gris et verts...  
Plus belle que tous,  
Meilleure que nous!

Средь песен земных  
Нет песни милей  
Стальных, голубых,  
Зеленых зыбей.  
Твое торжество –  
Прекрасней всего!

[Верлен / Брюсов, 1911: 87–88]

Конечно, Менаше Гальперин мог и сам придумать размер и строфику своего поэтического текста. Но всё же есть вероятность, что он следовал образцам, которые он увидел (услышал) в стихотворениях знаменитых европейских поэтов.

## Литература

1. Библиография Индии, 1976 – Библиография Индии. Дореволюционная и советская литература на русском языке и [других] языках народов СССР, оригинальная и переводная [с начала XVIII в. по 1967 г.]. М., 1976.
2. Верлен / Брюсов, 1911 – *Верлен П.* [Поль Верлэн] Собрание стихотворений в переводе Валерия Брюсова. М., 1911.
3. Видьяпати, 1999 – *Видьяпати*. Испытание человека (Пуруша-парикша) / Издание подготовил С.Д. Серебряный. М., 1999 («Литературные памятники»).
4. Гольдберг и др., 1961 – Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения (1861–1961): сб. ст. / АН СССР, Ин-т народов Азии; отв. ред. Н.М. Гольдберг, Ш. Чаттерджи, Е.П. Чельшев. М., 1961.
5. Джаядева / Сыркин, 1995 – *Джаядева*. Гитаговинда. Перевод с санскрита, вступительная статья, комментарий и приложения А.Я. Сыркина. М., 1995.
6. КЕЭ – Краткая еврейская энциклопедия в 11 томах. Иерусалим, 1976–2005.
7. Классическая поэзия Индии, 1977 – Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии («Библиотека всемирной литературы»). М., 1977.
8. Пушкин, 1959 – *Пушкин А.С.* Собрание сочинений в 10 томах. Том 1. Стихотворения 1814–1822. М., 1959.
9. Римон, 2007 – *Римон Е.* Стратегии опоздания: ивритская литература XIX века в русском и европейском контекстах // Вопросы литературы, 2007. № 3, с.129–168.

10. Римон, 2008 – *Римон Е.* Приключения приключенческого жанра: Авраам Мапу и Бонкимчондро Чоттопаддхай // Новый филологический вестник. № 2 (7), с. 39–48.
11. Серебряный, 1979 – *Серебряный С.Д.* О некоторых аспектах понятий «автор» и «авторство» в истории индийских литератур // Литература и культура древней и средневековой Индии. М., «Наука» (ГРВЛ), 1979, с.150–182.
12. Серебряный, 1980 – *Серебряный С.Д.* Видьяпати («Писатели и ученые Востока»). М., 1980.
13. Серебряный, 1980а – *Серебряный С.Д.* «Свое» и «чужое» в новом индийском романе // Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980. С. 231–250.
14. Серебряный, 1985 – *Серебряный С.Д.* «Гитаговинда» Джаядэвы в Индии и на Западе // Классические памятники литератур Востока (в историко-функциональном освещении). М., 1985. С. 69–107.
15. Серебряный, 1985а – *Серебряный С.Д.* Традиционное и новое в творчестве Рабиндраната Тагора // Художественные традиции литератур Востока и современность: ранние формы традиционализма. М., 1985. С. 117–143.
16. Серебряный, 1987 – *Серебряный С.Д.* К анализу понятия «индийская литература» // Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1987. С. 228–266.
17. Серебряный, 2000 – *Серебряный С.Д.* Рабиндранат Тагор – поэт и философ // Живая традиция. К 75-летию Индийского философского конгресса. М., 2000. С. 26–64.
18. Серебряный, 2003 – *Серебряный С.Д.* Роман в индийской культуре Нового времени // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 37. М., 2003.
19. Серебряный, 2013 – *Серебряный С.Д.* Рабиндранат Тагор // Писатели Востока – лауреаты Нобелевской премии. М., 2013. С. 7–44.
20. Серебряный, 2016 – *Серебряный С.Д.* Поэтический сборник «Гитанджали» Рабиндраната Тагора: его судьба в России // Восток, Россия, Запад. Литературное развитие и культурное взаимодействие. Сборник статей, посвященный 70-летию академика А.Б. Куделина. Москва: ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2016. С. 67–86.
21. Тагор, 1965а – *Тагор Р.* Воспоминания // *Тагор Р.* Собрание сочинений в 12 томах. Т. 12. М., 1965. С. 5–164.
22. Тагор / Балтрушайтис, 1913 – [*Тагор Р.*] Гитанджали (Жертвенные песни) Рабиндраната Тагора. Пер. Ю.Балтрушайтис // «Заветы», СПб., 1913. № 11 (Ноябрь). С. 116–120.
23. Тагор / Балтрушайтис, 1914а – *Тагор Р.* Жертвопесни (Гитанджали) / Перевод под редакцией Ю. Балтрушайтиса. М., 1914.
24. Тагор / Балтрушайтис, 1914б – *Тагор Р.* Гитанджали. Жертвопесни / Перевод под редакцией Ю. Балтрушайтиса. М., 1914.
25. Тагор / Бер, 1923 – *Тагор Р.* Садовник. Избранные стихи / Перевод с английского М[атильды] Бер. Харьков, 1923.
26. Тагор / Пушешников, 1914 – *Тагор Р.* Гитанджали. Жертвенные песнопения / Перевод Н.А.Пушешникова, под редакцией И.А. Бунина. М., 1914.
27. Тагор / Пушешников, 1914а – *Тагор Р.* Садовник / Перевод Н.А. Пушешникова. Под редакцией И.А. Бунина. М., 1914. (2е изд. – 1918).
28. Тагор / Пушешников, 1919 – *Тагор Р.* Гитанджали. Избранные песнопения / Перевод Н. Пушешникова. Под редакцией И.А.Бунина. Одесса, 1919.
29. Тагор / Пушешников, 1925 – *Тагор Р.* Цветы моего сада. Садовник. Гитанджали / Пер. с англ. Н.А. Пушешникова. Москва: Издательство «Новая жизнь», 1925.
30. Тагор / Сабашников, 1919 – *Тагор Р.* Садовник. Гитанджали. Полный перевод в стихах с присоединением избранных стихотворений из других книг автора / Перевод Ив[ана Михайловича] Сабашникова. М., 1919.

31. Тагор / Саишникова, 1917 – *Тагор Р.* Садовник / Пер. с англ. Е.[И.] Саишниковой. М., 1917.
32. Тагор / Слудская, 1914 – *Тагор Р.* Приношения в песнях. Перевод с английского А[лександры Ивановны] С[лудской]. Под редакцией А[лександра Федоровича] Слудского. М., 1914.
33. Тагор / Спасская, 1915 – *Тагор Р. I.* Лирика любви и жизни. (Садовник); II. Читра / Перевод [и предисловие] В. Спасской. М., 1915 (*Тагор Р.* Собрание сочинений. Т. 3) (1916, 1925).
34. Тагор / Тардов, 1914 – *Тагор Р.* Садовник: Лирика любви и жизни / Перевод [и предисловие] В.Г. Тардова. М., 1914 (Собрание сочинений Р. Тагора. Т. 2) (2е изд. – 1915).
35. Тагор / Татаринова, 1914 – *Тагор Р.* Gitanjali. Песни, приносимые в дар / Перевод С. Татариновой. Петроград, 1914.
36. Тагор / Хавкина, 1913 – [*Тагор Р.*] Гитанджали (Песенные жертвоприношения). Рабиндраната Тагора. Перевод с предисловием Л.Б. Хавкиной // «Северные записки», СПб., 1913. Октябрь. С. 87–101; Ноябрь. С. 100–120.
37. Эстрайх, 2015 – *Эстрайх Г.* Еврейская литературная жизнь Москвы: 1917–1991. СПб., 2015.
38. Amaruśatakam, 1959 – Amaruśatakam. With Ṣṛṅgārādīpika of Vemabhūpāla. A centum of ancient love lyrics of Amaruka. Critically edited with an introd., English translation and appendices by Chintaman Ramchandra Devadhar. Poona, 1959.
39. Cherniak & Serebriany, 2014 – *Cherniak A. and Serebriany S.* Jewish Diaspora and the State of Israel (Yiddish and Hebrew Reception) // Rabindranath Tagore: One Hundred Years of Global Reception. Ed. by M. Kämpchen and I. Bangha. New Delhi: Orient Blackswan, 2014, pp. 175–191.
40. Dasgupta, 2004 – *Dasgupta U.* Rabindranath Tagore: a biography. New Delhi: Oxford University Press, 2004.
41. Dutta & Robinson, 1995 – *Dutta K., Robinson A.* Rabindranath Tagore: The myriad-minded man. London: Bloomsbury, 1995.
42. Estraiikh, 2005 – *Estraiikh G.* In Harness: Yiddish Writers' Romance With Communism. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2005.
43. Eygns un fremds, 1922 – Eygns un fremds: liṭerariṣh zamblukh / Ed. by J.I. Cheskis. Boston: Aroysgegebn fun der Ḳulṭur lige fun Boston un umgegnṭ, 1922.
44. Fremds, 1917 / 1918 – Fremds / [Ed. by H. Aktsin]. Mosḳva: Oysgabe ḥaver, [1917 / 1918].
45. George, 1932 – *George S.* Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod // *George S.* Gesamt-Ausgabe der Werke. Band 5. Berlin: Georg Bondi, 1932.
46. Goldsmith, 1997 – *Goldsmith E.* Modern Yiddish Culture. The Story of the Yiddish Language Movement. New York: Fordham University Press, 1997.
47. Halpern, 1918 – *Halpern M.* Zilber-hor. Mosḳve: Haver, 1918.
48. Halpern, 1934 – *Halpern M.* Oysn alṭn brunem. Rio de Zshaneiro: Aroysgegebn durkh a grupe fraynṭ, 1934.
49. Halpern, 1952 – *Halpern M.* Parmetn: zikhroynes un shilderungen. San Paulo: Alveṭlekh Yidishn Ḳulṭur Ḳongres, 1952.
50. Harshav, 1990 – *Harshav B.* The Meaning of Yiddish. Berkeley: University of California Press, 1990.
51. Jayadeva / Stoler Miller, 1984 – [*Jayadeva*] Gītagovinda of Jayadeva: Love Song of the Dark Lord / Tr. by Barbara Stoler Miller. Delhi: Motilal Banarsidass, 1984.
52. Kripalani, 1962 – *Kripalani K.* Rabindranath Tagore: a biography. New York: Grove Press, 1962 (and later editions).

53. Leksikon – Leksikon fun der Nayer Yidisher Literatur (Biographical Dictionary of Modern Yiddish Literature), 8 volumes. New York: Congress for Jewish Culture, 1956–1981.
54. Miron, 1973 – *Miron D.* A Traveler Disguised: The Rise of Modern Yiddish Fiction in the Nineteenth Century. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1973.
55. Moss, 2009 – *Moss K.* Jewish Renaissance in the Russian Revolution. Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 2009.
56. Rimon, 2012 – *Rimon H.* The Adventure Genre's Adventures: Abraham Mapu and Bankim Chandra Chatterjee // *The Journal of Indo-Judaic Studies*, vol. 12, 2012, P. 19–27.
57. Schlawe, 1972 – *Schlawe F.* Die deutschen Strophenformen: Systematisch-chronologische Register zur deutschen Lyrik 1600–1950. Stuttgart: J.B. Metzler, 1972.
58. Sen, 1935 – *Sen S.A.* History of Brajabuli Literature. Calcutta: University of Calcutta, 1935.
59. Serebriany, 2003 – *Serebriany S.* The Most Popular *Padas* of Vidyāpati // *Maithili Studies. Papers Presented at the Stockholm Conference on Maithili Language and Literature* / Ed. by W.L. Smith. Stockholm: University of Stockholm, 2003, P. 13–31.
60. Serebriany, 2014 – *Serebriany S.* Russia // *Rabindranath Tagore: Hundred years of global reception*. Ed. by M. Kämpchen and I. Bangha. New Delhi: Orient Blackswan, 2014, P. 203–235.
61. Shmeruk, 1978 – *Shmeruk C.* Yiddish Literature in the USSR // *The Jews in Soviet Russia since 1917* / Ed. by L. Kochan. Oxford: Oxford University Press, 1978.
62. Smith, 1995 – *Smith W.L.* Brajabuli, Vrajāvalī and Maithili // *Sauhrdayamaṅgalam: studies in honour of Siegfried Lienhard on his 70th birthday* / edited by Mirja Juntunen, William L. Smith, Carl Suneson. Stockholm: Association of Oriental Studies, 1995.
63. Stewart & Twichell, 2003 – *Stewart T. & Twichell C.* Rabindranath Tagore: Lover of God [Rabindranath Tagore's Vaiṣṇava Poems.]. Port Townsend, WA: Copper Canyon Press, 2003.
64. Tagore, 1913 – *Tagore R.* Gitanjali: Song Offerings. London: Macmillan, 1913.
65. Tagore, 1966 – *Thākur R.* Gīta-bitān. [Part 3]. Calcutta: Vishvabharati, 1966.
66. Tagore, 2009 – *Tagore R.* Gitanjali (facsimile of the original manuscript). Compiled and arranged by Abhik Kumar Dey. Kolkata: Sahitya Samsad, 2009.
67. Tagore, 2013 – *Contemporarising Tagore and the World* / Ed. by Intiaz Ahmed, Muchkund Dubey and Veena Sikri. Dhaka: University Press Limited, 2013.
68. Tagore, 2014 – *Tagore Rabindranath.* One Hundred Years of Global Reception / Ed. by M. Kaempchen and I. Bangha. Editorial adviser Uma Das Gupta. New Delhi: Orient Blackswan, 2014.
69. Tagore, 2015 – *Tagore the Eternal Seeker. Footprints of a World Traveller* / Edited by Suryakanthi Tripathi, Radha Chakravarty. New Delhi: Vij Books India Pvt Ltd and Indian Council of World Affairs, 2015.
70. Tagore, 2016 – *Tagore and Russia. International Seminar of ICCR held on September 28–29, at Russian State University for [the] Humanities, Moscow* / Ed. by Reba Som and Sergei Serebriany. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 2016.
71. Tagore, 2017 – *Tagore beyond his Language* / Edited by Imre Bangha. Delhi: Primus Books, 2017.
72. Tagore / Burshtin, 1921 – *Tagore R.* Der gertner / Idish: Libe Burshtin. Byalistok: Albek, 1921.
73. Tagore / Dubin, 1915 – *Tagore R.* Der gertner / Iberzetzst fun Oskar Dubin. Philadelphia: Ozer Brothers, 1915.

74. Tagore / Effenberger, 1914 – *Tagore R. Der Gärtner / Übersetzt von Hans Effenberger. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1914.*
75. Tagore / Frishman, 1917 – ירוגאט תאראדניבר [*Tagore, Rabindranat*] ילאיג'אלי / Gitaniali [= Gitanjali] / Перевод с англ. Д. Фришмана // Kneset: Divrei sifrut, Odessa, 1917, pp. 45–85.
76. Tagore / Frishman, 1918 – ירוגאט תאראדניבר [*Tagore, Rabindranat*] הגנן / Ha-ganan [= The Gardener] / Перевод. с англ. Д. Фришмана // Ha-Tekufah, Moskva(h), 1918, sefer 1, pp. 339–418.
77. Thompson, 1948 – *Thompson E.J. Rabindranath Tagore: poet and dramatist. 2nd ed. London: Oxford University Press, 1948 (and later editons and reprints).*
78. Trachtenberg, 2008 – *Trachtenberg B. The Revolutionary Roots of Modern Yiddish, 1903–1917. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2008.*
79. Vidyapati / Jha, 1954 – [*Vidyāpati*] The Songs of Vidyāpati / Edited by Subhadra Jha. Banaras: Motilal Banarasidass, 1954.
80. Vidyapati / Mitra & Majumdar, 1359 (B.S.) – [*Vidyāpati*] Vidyāpatir padāvalī / ed. by Khagendranath Mitra & Bimanbihari Majumdar. Calcutta: Mitra, 1359 (B.S.) [На бенгальском языке]
81. Weinreich, 1980 – *Weinreich M. History of the Yiddish Language / Translated by Sh. Noble. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980.*
82. Wiener, 1899 – *Wiener L. The History of Yiddish Literature in the Nineteenth Century. New York, 1899.*

---

<sup>1</sup> Литература о Р. Тагоре весьма обширна. Здесь назову лишь важнейшие биографические книги: Thompson, 1948; Kripalani, 1962; Dutta & Robinson, 1995; Dasgupta, 2004.

<sup>2</sup> [www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1913](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913). См. также: Серебряный, 2013.

<sup>3</sup> Так, в 1961 году декабрьский номер журнала «Курьер ЮНЕСКО» (вышедший и на русском языке) был целиком посвящен Тагору, см.: unesdoc.unesco.org/images/0006/000643/064331eo.pdf. См. также юбилейный том, опубликованный в СССР: Гольдберг и др. 1961. Тогда столетие Тагора удачно совпало с началом «дружбы» между СССР и Индией, инициированной во второй половине 1950-х (после смерти Сталина) Н.С. Хрущевым и Дж. Неру.

<sup>4</sup> См.: Tagore, 2013; Tagore, 2014; Tagore, 2015; Tagore, 2016; Tagore, 2017.

<sup>5</sup> Книга была издана в 2014 году: Tagore, 2014. В 2017 г. вышло второе, исправленное издание и была подготовлена электронная версия.

<sup>6</sup> Serebriany, 2014.

<sup>7</sup> Вероятно, были переводы и по крайней мере еще на один еврейский язык – ладино, но поскольку специалистов по этому языку крайне мало, о нем речь и не заводили.

<sup>8</sup> Cherniak & Serebriany, 2014.

<sup>9</sup> Давид Фришман (1864–1922) – выдающийся писатель, поэт, критик и переводчик [КЕЭ, т. 9, кол. 449–452]. Писал на иврите и идише. Перевел на иврит немало произведений мировой (в том числе и русской) литературы.

<sup>10</sup> Экземпляры этой книги «Фремдс» есть в Российской государственной библиотеке. Я имел возможность листать два разных экземпляра и описываю книгу, как говорят библиографы, de visu.

<sup>11</sup> См. о нём, например: [en.wikipedia.org/wiki/William\\_Rothenstein](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Rothenstein).

<sup>12</sup> Это издание затем неоднократно переиздавалось и в Англии, и в Индии. Теперь оно доступно и в интернете на нескольких сайтах. См., например: [ru.scribd.com/doc/8279725/Gitanjali-Song-Offerings](http://ru.scribd.com/doc/8279725/Gitanjali-Song-Offerings), и др.

Злые языки распускали слухи, что, дескать, неумелые переводы Тагора были сильно отредактированы и улучшены Йейтсом. Чтобы развеять эти слухи к столетию первого издания «Gitanjali» было опубликовано факсимиле исходной рукописи Тагора [Tagore 2009]. Название этой англоязычной книги совпадает с названием сборника стихотворений Тагора на бенгальском языке, вышедшего в Калькутте в 1910 году. Но содержание этих двух почти одноименных книг отнюдь не идентично. Из 157 стихотворений бенгальского сборника в сборник англоязычный вошли (в переводах) лишь 50 текстов. Остальные 53 (всего в англоязычной «Gitanjali» – 103 стихотворения) были взяты из других поэтических книг Тагора, а одно стихотворение – из драмы «Очалятон» («Achalayatan», 1912, в английском переводе – «The Petrified Place», в русском переводе – «Обитель неподвижности»).

<sup>13</sup> [www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1913/tagore-facts.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913/tagore-facts.html).

<sup>14</sup> [www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1913/press.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913/press.html).

<sup>15</sup> [www.gutenberg.org/ebooks/6686; archive.org/details/gardenertranslat00tagoof](http://www.gutenberg.org/ebooks/6686; archive.org/details/gardenertranslat00tagoof).

<sup>16</sup> [www.eldritchpress.org/rt/cmoon.htm; archive.org/details/crescentmoon00tagogoo](http://www.eldritchpress.org/rt/cmoon.htm; archive.org/details/crescentmoon00tagogoo).

<sup>17</sup> Ср. слова одной из переводчиц книги «The Gardener» на русский язык, В. Спаской: «В “Гитанджали” перед нами служитель Бога, своими вдохновенными песнопениями славящий его и одухотворенную Божеством природу. В “Садовнике” поэт возделывает сад своей царицы любви и ей посвящает свои песни...» (От переводчицы // Тагор / Спаская, 1915. С. 5–6).

<sup>18</sup> Подробнее: *Серебряный С.Д.* Поэтический сборник «Гитанджали» Рабиндраната Тагора: его судьба в России // Восток, Россия, Запад. Литературное развитие и культурное взаимодействие. Сборник статей, посвященный 70-летию академика А.Б. Куделина. Москва: ИМЛИ им. А.М.Горького РАН, 2016. С. 67–86.

<sup>19</sup> Подсчеты производились по электронному ресурсу «Всемирный каталог» (WorldCat: [www.worldcat.org](http://www.worldcat.org)), по книге (Kämpchen & Bangha, 2014), а также по электронной библиографии, составляемой редакторами названной книги ([tagore.orient.ox.ac.uk/](http://tagore.orient.ox.ac.uk/)). Следует, однако, иметь в виду, что информация в WorldCat вряд ли полна и к тому же содержит немало ошибок, а названная электронная библиография находится еще в стадии становления.

<sup>20</sup> Подробнее: Serebriany, 2014.

<sup>21</sup> [www.worldcat.org/search?q=Tagore+The+Gardener](http://www.worldcat.org/search?q=Tagore+The+Gardener).

<sup>22</sup> [ru.wikipedia.org/wiki/Бялик,\\_Хаим\\_Нахман](http://ru.wikipedia.org/wiki/Бялик,_Хаим_Нахман).

<sup>23</sup> См., например: Estraikh, 2005, Shmeruk, 1978.

<sup>24</sup> См., например: [en.wikipedia.org/wiki/Night\\_of\\_the\\_Murdered\\_Poets](http://en.wikipedia.org/wiki/Night_of_the_Murdered_Poets).

<sup>25</sup> В КЕЭ [т. 9, с. 1146] читаем: «Особое мастерство проявил Чарни как переводчик на идиш мировой поэзии: А. Пушкина, М. Лермонтова, Г. Гейне, П. Верлена, Анакреона и других». Но далее следует явно ошибочное утверждение: «Одна из антологий его переводов из мировой поэзии была издана в Москве в 1918 г. под названием “Фремдс” (“Чужое”)».

<sup>26</sup> Кириллицескую транскрипцию текста на идише и подстрочный перевод его на русский язык мне помогли сделать В.А. Дымшиц (Европейский Университет в Санкт-Петербурге) и А.Л. Полян (МГУ и РГГУ). Приношу обоим коллегам самую искреннюю благодарность. Но, разумеется, конечная ответственность и за транскрипцию, и за перевод остается за автором статьи.

<sup>27</sup> См. в Приложении № 2 сканированную страницу первого издания книги «The Gardener», на которой размещено стихотворение № 36. В этой книге – всего 85 не очень длинных стихотворений; они не имеют заглавий и просто обозначены порядковыми номерами.

<sup>28</sup> Здесь можно провести аналогию с древнегреческим, в котором было различие кратких и долгих гласных, и новогреческим, в котором это различие исчезло. Благодаря Е.Б. Смагину, указавшую мне на эту аналогию (когда мы вместе слушали, как бенгальцы читали стихи Таогра и пели его песни).

<sup>29</sup> При публикации этого стихотворения в книге «Сад песен» третья и четвертая строки каждого четверостишия были напечатаны как одна строка с внутренней рифмой. Такая графическая форма текста воспроизведена в русском переводе В. Микушевича.

<sup>30</sup> Непроизносимое в обычной речи краткое [а] (в бенгальском произношении – [о]) в поэтической декламации или при пении произносится – подобно французскому *e muet*.

<sup>31</sup> Во французском языке есть похожее различие между *mots savants* и *mots populaires*.

<sup>32</sup> [www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2014/web/webtc/indexcaller.php](http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2014/web/webtc/indexcaller.php).

<sup>33</sup> Об этой поэме см., например: Джаядева / Сыркин 199,5; Jayadeva / Stoler Miller, 1984; Серебряный, 1985. Текст поэмы в разных форматах теперь доступен в интернете.

<sup>34</sup> Санскритские тексты в Индии записываются и печатаются разными индийскими системами письма, чаще всего, но не исключительно – письмом деванагари. Но в западных изданиях принято воспроизводить тексты на санскрите в транслитерации латиницей, которая точно воспроизводит индийское слоговое письмо. Поэтому далее санскритские слова и тексты будут цитироваться только в транслитерации.

<sup>35</sup> Джаядева / Сыркин, 1995, с. 72.

<sup>36</sup> Jayadeva / Stoler Miller, 1984, p. 76.

<sup>37</sup> В своих «Воспоминаниях» (1912) Тагор пишет, что еще в отрочестве открыл для себя «Гита-Говинду», и замечает: «Трудно сказать, сколько раз я потом перечёл эту [поэму]» (Тагор 1965а, с. 50).

<sup>38</sup> Джаядева / Сыркин, 1995, с. 93.

<sup>39</sup> Подробнее: Серебряный, 1979.

<sup>40</sup> Подробнее см.: Серебряный, 1980, Видьяпати 1999.

<sup>41</sup> См. Sen, 1935.

<sup>42</sup> В своих «Воспоминаниях» Тагор посвятил этой книге специальную главу – в русском переводе: «Стихи Бхану Шингхо» (Тагор, 1965а, с. 86–87). См. также: [en.wikipedia.org/wiki/Bhanusimha\\_Thakurer\\_Padabali](http://en.wikipedia.org/wiki/Bhanusimha_Thakurer_Padabali). См. также перевод и исследование этого сборника: Stewart & Twichell, 2003.

<sup>43</sup> См., например: Smith, 1995, p. 333.

<sup>44</sup> «Он» у Тагора по-викториански скромн. В традиционной, досовременной (pre-modern) индийской поэзии «герой» обычно прикасался к другим частям «её» тела. Например, одно из стихотворений Видьяпати начинается так (Vidyapati / Jha 1954, № 104):

pahilihi parasae kare kuca-kumbha, Сначала он прикасается к сосудам [моих] груди,  
adhara ribae ke kara ārambha [потом] начинает упиваться [моими] губами.

Др. Ранджана Банерджи (преподающая русскую литературу в Университете им. Дж. Неру в Дели) предложила мне прочитать стихотворение Тагора «Спордха» как текст викторианской эпохи: для «героини» поведение «героя» – это неслыханное нарушение всех приличий, наглое попрание морали и этикета; «героиня» непритворно возмущена, хотя потом столь же непритворно плачет. В таком случае заглавие стихотворения следует перевести не как «Гордость [героини]», а как «Наглость [героя]».

<sup>45</sup> Подробнее см., например: Серебряный, 2003, С. 125. См. также: [en.wikipedia.org/wiki/Alaler\\_Gharer\\_Dulal](http://en.wikipedia.org/wiki/Alaler_Gharer_Dulal).

<sup>46</sup> См. о нем: [en.wikipedia.org/wiki/Abraham\\_Maru](http://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_Maru).

<sup>47</sup> См. также статьи Елены Римон, в которых она сравнивает этот роман А. Мару с романами классика бенгальской литературы 19 века Бонкимчондро Чоттопадхья (1838–1894): Римон, 2007; Римон, 2008; Rimon, 2012.

<sup>48</sup> Отечественная наука не уделяла и до сих пор не уделяет языку идиш и литературе на нем много внимания. Так, насколько мне известно, на русском языке не существует книг которые назывались бы «История языка идиш» или «История литературы на языке идиш». По-видимому, больше всего книг на эти темы есть на английском языке. См., например: Weinreich 1980, Wiener 1899 (автор этой книги, Лео Винер [1862–1939], известный американский филолог, уроженец г. Белостока, [согласно семейному преданию, потомок Моше Маймонида] – отец Норберта Винера [1894–1964], основоположника кибернетики и теории искусственного интеллекта), Miron 1973, Harshav 1990, Goldsmith 1997, Trachtenberg 2008.

<sup>49</sup> Подробнее о Менделе Мойхер-Сфориме (Ш.-Я. Абрамовиче) как основоположнике современной литературы на идише см.: Miron, 1973.

<sup>50</sup> Halpern, 1952. См. также факсимиле этой книги в интернете: [www.yiddishbookcenter.org/collections/yiddish-books/spb-nybc207051/halperin-menache-parmetn-zikhroynes-unshilderungen/spb-nybc207051](http://www.yiddishbookcenter.org/collections/yiddish-books/spb-nybc207051/halperin-menache-parmetn-zikhroynes-unshilderungen/spb-nybc207051)

<sup>51</sup> См. о других родственниках, живших в СССР и США и преуспевших на различных поприщах ([ru.wikipedia.org/wiki/Гальперина,\\_Ревекка\\_Менасьевна](http://ru.wikipedia.org/wiki/Гальперина,_Ревекка_Менасьевна)).

<sup>52</sup> Две первые строфы перевода Гальперина можно было бы на русский переложить примерно так:

Он шепчет: «Малыш!  
Вгляни на меня!» –  
А я ему: «Кыш!» –  
Но он как броня.

К ладони – ладонь,  
Он встал предо мной;  
Я строго: «Не тронь!» –  
Он – словно глухой.

<sup>53</sup> Благодарю И.А. Пильщикова, указавшего мне на этот интернетный ресурс и помогавшего извлекать из него информацию.

<sup>54</sup> Елизавета Ивановна Дмитриева (в замужестве Васильева; 1887, Петербург – 1928, Ташкент) – русская поэтесса, прославившаяся в 1909 г. публикациями под псевдонимом Черубина де Габриак ([en.wikipedia.org/wiki/Cherubina\\_de\\_Gabriak](http://en.wikipedia.org/wiki/Cherubina_de_Gabriak)).

<sup>55</sup> Это стихотворение названо переводом с немецкого – из Христиана Моргенштерна (1871–1914). Однако мне не удалось найти немецкий оригинал ([ru.wikisource.org/wiki/Елизавета\\_Ивановна\\_Дмитриева](http://ru.wikisource.org/wiki/Елизавета_Ивановна_Дмитриева)).

<sup>56</sup> Правда, отдельные строки двустопного амфибрахия с мужской клаузулой в немецкой поэзии появляются, по-видимому, чаще. Так, и в знаменитом гимне Мартина Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott» в каждом из четырех девятистрочных куплетов есть по три таких строки, например: «Fragst du, wer der ist? / Er heißt Jesus Christ, / der Herr Zebaoth...»

<sup>57</sup> Здесь нет ни возможности, ни необходимости сколько-нибудь подробно разбирать «содержание» этого изысканного стихотворения. Данный перевод – не более, чем «подстрочник», предлагающий одну из возможных интерпретаций текста. Благодарю коллег-германистов, которые помогли мне его прочесть. Не называю имён, потому что ответственность за предлагаемый перевод лежит исключительно на мне.

<sup>58</sup> Благодарю Г.М. Кружкова, который подсказал мне, что в поэзии Верлена можно найти строфы, подобные строфам анализируемого мною стихотворения Менаше Гальперина.

## Приложения

**Приложение № 1.** P. Tagor «The Gardener», № 36. Перевод на идиш М. Гальперина: текст в оригинальной графике, русская (кириллическая) транскрипция, подстрочный перевод.

	Транскрипция	Подстрочный русский перевод
ער זאגט מיר : "מיין קינד א קוק טו יוף מיר!" איך שימף אימ : "פארשווינד!" ער טוט זיך קיין דיר	Эр зогт мир: «Майн кинд, А кук ту аф мир!» – Их шимф им: «Фаршвинд!» – Эр тут зих кайн рир.	Он говорит мне: «Мое дитя, Взгляни на меня» – Я браню его: «Исчезни!» – Он не шевелится <sup>1</sup> .
דאן לייגט ער ארויף אויף מינער זיין האנט "הער אויף!" ער בלייבט אין זיין שטאנד	Дан лейгт эр аруф Аф майнер зайн хант; Их зог им : «her уф!» – Эр блайбт ин зайн штанд.	Затем он кладет На мою – свою руку; Я говорю ему: «Исчезни!» – Он остается на своем месте.
ער בויגט זיך צ'מיין אויער איך ווארף זיך : "אָ, גיין!" אים מאכט עס קיין טרויער ער בלייבט אזוי שטיין	Эр бойгт зих ц'майн ой[e]р; Их варф зих: «О, нейн!..» – Им махт эс кейн трой[e]р, Эр блайбт азой штейн.	Он склоняется к моему уху; Я бросаюсь: «О, нет!» – Ему это не приносит никакой печали <sup>2</sup> , Он остается так стоять.
איך פיל אויף מיין באק זיין הויך און איך שריי: "צו פרעדן שוין, נישט וואג!" ער בלייבט אלץ דאביי	Их фил аф майн бак Зайн хойх ун их шрай: «Цу фрех шойн, нит ваг!» – Эр блайбт алц дабай.	Я чувствую на своей щеке Его дыхание и кричу: «Слишком дерзко уже, не смей!» – Он при этом всё остается.
ער בלימעלט מיין האָר איך זאָג אימ: "אומזיסט!" ער שטייט -- און די וואָר אים גאָר נישט פארדריסט	Эр блимелт майн хор, Их зог им: «Умзист!» – Эр штейт – ун ди вор Им гор нит фардрист.	Он украшает цветами мои волосы, Я говорю ему: «Напрасно (бесполезно)!» – Он стоит – и правда Его совершенно не огорчает.
דאן נעמט ער פון מיר דעם האַלזבאַנד אַדאַב מיין בלומענגעציר און ערשט טרעט ער אָב	Дан немт эр фун мир Дем халзбанд ароб, Майн блуменгецир – Ун эршт трет эр об.	Затем он снимает с меня Гирлянду [,что была] на шее [,] – Мое цветочное украшение – И тогда он уходит.
און ערשט קומט אַ שמאַרץ אַ באַנגפּולער צוויק: איך פרעג ביי מיין האַרץ: "צו קומט ער צוריק?.."	Ун эршт кумт а шмарц, А бангфулер цвик; Их фрег ба майн харц – «Ци кумт эр цурик?..»	И тогда приходит печаль, Ужасная мука; Я спрашиваю моё сердце: «Вернется ли он?..»
מ. היילפערין		[Перевёл] М[енаше] Гальперин

<sup>1</sup> Букв.: Он не делает никакого шевеления.

<sup>2</sup> Букв.: Ему это не делает никакой печали.

THE GARDENER 67

36

He whispered, "My love, raise your eyes."

I sharply chid him, and said "Go!";  
but he did not stir.

He stood before me and held both  
my hands. I said, "Leave me!";  
but he did not go.

He brought his face near my ear. I  
glanced at him and said, "What a  
shame!"; but he did not move.

His lips touched my cheek. I  
trembled and said, "You dare too  
much"; but he had no shame.

He put a flower in my hair. I said,  
"It is useless!"; but he stood un-  
moved.

He took the garland from my neck  
and went away. I weep and ask my  
heart, "Why does he not come back?"

**Приложение № 3.** Стихотворение Тагора «<sup>১</sup>পৰ্ণা» («Sparḥā»): текст в оригинальной графике, русская (кириллическая) транскрипция, подстрочный перевод.

স আসি কহিল, "পিরয়ে, মুখ তলি চাও।"  
 দখিয়া তাহারে র'খিয়া, কহনি, 'যাও!'  
 সখী, ওলো সখী, সতয করিয়া বলি –  
 তবু স গল না চলি।

দাঁড়ালো সমুখে; কহিনু তাহারে, "সরো।"  
 ধরিল দ হাত; কহিনু, "আহা, কী কর!"  
 সখী, ওলো সখী, মছি না কহিব তরে –  
 তবু ছাড়িল না মারে।

শ্র'তিমূলে মুখ আনিল স মিছিমিছি –  
 নয়ন বাক্যে কহিনু তাহারে, "ছি ছি!"  
 সখী, ওলো সখী, কহিনু শপথ করে –  
 তবু স গল না স'রে।

অধরে কপোল পরশ করিল তবু –  
 কাঁপিয়া কহিনু, "এমন দর্খা নি কভু!"  
 সখী, ওলো সখী, একি তার বিবেচনা –  
 তবু মুখ ফিরালো না।

আপন মালাটি আমারে পরায়ে দিল –  
 কহিনু তাহারে, "মালায় কী কাজ ছিল!"  
 সখী, ওলো সখী, নাহি তার লাজ ভয় –  
 মিছে তারে অনুনয়।

আমার মালাটি চলিল গলায় লয়ে,  
 চাহি তার পানে রহনি অবাক হয়ে।  
 সখী, ওলো সখী, ভাসিতেছি আঁখিনীরে –  
 কন স এল না ফিরে!

[1]

Ше аши кохило: / «Прийе, мукхо тули чао!»  
 Душиа тахаре / рушиа кохину: «Джао!»  
 Шокхи, оло шокхи, / шотто кохия боли:  
 Тобу ше гело на чоли.

Он пришел и сказал: «Дорогая, посмотри на меня!»  
 В гневе ему я резко сказала: «Уходи!»  
 Подружка, подружка, правду говорю:  
 И все же он не ушел.

[2]

Данрало шо-мукхе, / кохину тахаре: «Шаро!»  
 Дхорило ду хато, / кохину «Аха, ки коро?»!  
 Шокхи, оло шокхи, / мичхе на кохибо торе:  
 Тобу чхарило на море.

Он стоял передо мной – я сказала ему: «Оставь меня!»  
 Взял меня за руки – я сказала: «Ах, что ты делаешь?»  
 Подружка, подружка, я тебе неправду не скажу:  
 И всё же он не оставлял меня.

[3]

Шрути-муле мукхо / анило ше мичхи-мичхи;  
 Нойоно банкие / кохину тахаре: «Чхи, чхи!»  
 Шокхи, оло шокхи, / кохину шопотхо коре:  
 Тобу ше гело на шоре.

Он склонился лицом к моему уху –  
 Я взглянула ему в глаза и сказала: «Как ни стыдно!»  
 Подружка, подружка, клянусь тебе:  
 И всё же он не отодвинулся.

[4]

Одхоре кополо / порошо корило тобу;  
 Задрожав, я сказала: «Эмоно декхи ни кобху!»  
 Шокхи, оло шокхи, / э-ки таро бибечона?  
 Тобу мукхо пхирало на.

[Своими] губами [моей] щеки он коснулся –  
 Задрожав, я сказала: «Такого со мной не бывало!»  
 Подружка, подружка, что [было] у него на уме?  
 И всё же он не отвернулся.

[5]

Апоно мала-ти / амаре порас дило –  
 Кохину тахаре: / «Малайе ки калдо чхило?»!  
 Шокхи, оло шокхи, / нахи таро ладжо бхойо,  
 Мичхе таре онунной.

Свою цветочную гирлянду он надел на меня –  
 Я сказала ему: «К чему эта гирлянда?»;  
 Подружка, подружка, нет у него ни стыда, ни страха;  
 Тщетны [были] обращенные к нему уговоры.

[6]

Амаро мала-ти / чолило голайя лое,  
 Чахи таро пане / рохину обакко хое.  
 Шокхи, оло шокхи, / бхашнитечхи анкхи-нире:  
 Кено ше зло на пхире?!

Он снял гирлянду с моей шеи и ушел –  
 Я молча глядела ему вслед.  
 Подружка, подружка, [теперь] я утопаю в слезах:  
 Почему же он не вернулся?

Приложение № 4. «The Gardener», № 36 в русском переводе Н.А. Пушешникова. Сканированная ксерокопия двух (склеенных) страниц из книги: *Тагор Р. Садовник / Перевод Н.А. Пушешникова. Под редакцией И.А. Бунина. Москва: Книгоиздательство писателей в Москве, [1914], стр. 31–32.*

36

Онъ шепнулъ: «Любовь моя, подними свой взоръ!»

Я съ сердцемъ сказала: «Уйди!» Но онъ не ушелъ.

Онъ стоялъ и держалъ мои руки. Я сказала: «Оставь меня!» Но онъ не оставилъ.

Онъ склонился къ моему уху. Я взглянула на него и сказала: «Какой стыдъ!» Но онъ не двинулся.

Его губы коснулись моей щеки. Я вздрогнула и сказала: «Ты позволяешь себѣ слишкомъ много!» Но онъ не устыдился.

---

Онъ воткнулъ цвѣтокъ въ мои волосы. Я сказала: «Напрасно!». Но онъ стоялъ неподвижно.

Онъ снялъ гирлянду съ моей шеи и отошелъ. Я плачу и спрашиваю сердце: «Отчего онъ не возвращается?»

Приложение № 5. «The Gardener», № 36 в русском переводе В.Г. Тардова. Сканированная ксерокопия страницы из книги: *Тагор Р. Садовник: Лирика любви и жизни / Перевод [и предисловие] В.Г. Тардова. Москва: «В. Португалов», 1914, с. 59.*

36

Онъ мнѣ шепнулъ: „любимая, взгляни“.

Бранясь сказала я: „уйди“. А онъ не шевельнулся.

Стоялъ и держалъ меня за руки.

Сказала я: „оставь“. А онъ не оставлялъ.

Онъ наклонился къ уху. Взглянула на него я: „какъ не стыдно“. Не тронуло его, не шевельнулся.

Моей щеки коснулся онъ губами. Я задрожала, я сказала: „ты слишкомъ далеко зашелъ“! Но онъ не устыдился.

Онъ въ мои волосы воткнулъ цвѣтокъ. „Напрасно“, сказала я. А онъ не трогался, стоялъ.

И вотъ онъ взялъ гирлянду съ моей шеи и ушелъ. И плачу я и спрашиваю сердце: „зачѣмъ - же онъ не возвращается?“

59

Приложение № 6. «The Gardener», № 36 в русском переводе В. Спасской. Сканированная страница их книги: *Tagor P. I. Лирика любви и жизни. (Садовник); II. Читра / Перевод [и предисловие] В. Спасской. Москва: «Современные проблемы», 1915, стр. 67.*

36.

Онъ шепнулъ: „Любовь моя, подними свои очи!“

Я строго упрекнула его и сказала: „Иди!“, но онъ не шевелился.

Онъ стоялъ передо мной и держалъ мои объ руки. Я сказала: „Оставь меня!“, но онъ не уходилъ.

Онъ прильнулъ лицомъ своимъ къ моему уху. Я взглянула на него и сказала: „Какой стыдъ!“, но онъ не двигался съ мѣста.

Его губы коснулись моей щеки. Я задрожала и сказала: „Ты слишкомъ дерзокъ“; но онъ не устыдился.

Онъ вкололъ въ мои волосы цвѣтокъ.

Я сказала: „Это бесполезно!“, но онъ стоялъ, не смущаясь.

Онъ снялъ гирлянду съ моей шеи и ушелъ. Я плачу и вопрошаю свое сердце: „Почему онъ не возвращается?“

67

Приложение № 7. «The Gardener», № 36 в русском переводе Е.И. Саишниковой. Сканированная ксерокопия страницы из книги: *Tagor P. Садовник / Пер. с англ. Е.[И.]Саишниковой. М.: «Универсальная библиотека», 1917, стр. 38.*

38

36.

Онъ шепнулъ: „подними же, любимая, очи свои“. Я сурово бранила его и сказала: „уйди“, но не двинулся онъ.

Передо мной онъ стоялъ и держалъ мои руки.

Я сказала: „оставь“, но не двинулся онъ.

Къ моему наклонился онъ уху.

Я взглянула, сказавъ: „какой стыдъ“, но не двинулся онъ.

Онъ къ щекѣ прикоснулся губами.

Задрожавъ, я сказала: „ты много себя позволяешь“, но стыдно не стало ему.

Онъ цвѣтокъ въ мои косы вложилъ. Я сказала: „напрасно“, но это не тронуло вовсе его.

Онъ гирлянду взялъ съ шеи моей и ушелъ. И я плачу и къ сердцу съ вопросомъ однимъ обращаюсь теперь: „отчего не идетъ онъ назадъ?“

333

Приложение № 8. «The Gardener», № 36 в русском переводе И.М.Сабашникова. Сканированная ксерокопия двух (склеенных) страниц из книги: *Тогор Р. Садовник. Гитанджали*. Полный перевод в стихах с присоединением избранных стихотворений из других книг автора / Перевод Ив[вана Михайловича] Сабашникова. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых. 1919, стр. 36–37.

36.

Онъ мнѣ шепнулъ:—Ненаглядная,  
Только взгляни на меня—  
Рѣзко ему я отвѣтила:  
«Прочь», ему крикнула я.

Все же стоялъ онъ, не трогаясь,  
Объ руки мнѣ сжималъ;  
Я прошептала: «Оставь меня».  
Онъ не ушелъ и стоялъ.

Онъ неожиданно голову  
Къ уху склонилъ моему...  
«Что это? Развѣ не совѣстно?»—  
Я прошептала ему.

Щечки губами коснулся онъ.  
Вздрогнувъ, сказала тутъ я:  
«Много себѣ позволяешь ты».  
Онъ не разслышалъ меня.

Вплелъ онъ цвѣточекъ мнѣ въ волосы...  
Вся покраснѣвъ отъ стыда,  
Тихо ему я замѣтила:  
«Это не стоитъ труда».—

Вышелъ съ моей онъ тирляндой  
Съ шеи успѣлъ ее снять—  
Плачу теперь я и думаю:  
«Что-жъ не идетъ онъ опять?»

**Приложение № 9.** «The Gardener», №36 в немецком переводе по книге: *Tagore R. Hohe Lieder (Gitanjali) / Nach der von Rabindranath Tagore selbst veranstalteten englischen Ausgabe ins Deutsche übertragen von Marie Luise Gothein. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1914.* Текст взят из интернета ([https://archive.org/stream/dergartner00tago/dergartner00tago\\_djvu.tx](https://archive.org/stream/dergartner00tago/dergartner00tago_djvu.tx)).

Er flüsterte: «Liebste, schlag Deine Augen auf.»  
Hart schalt ich ihn und sagte: «Geh!»;  
aber er rührte sich nicht.

Er stand vor mir und hielt meine beiden Hände.  
Ich sagte: «Laß mich!»;  
aber er ging nicht.

Er neigte sein Gesicht an mein Ohr.  
Ich blickte ihn an und sagte: «Schäm Dich!»;  
aber es kümmerte ihn nicht.

Seine Lippen berührten meine Wange.  
Ich zitterte und sagte: «Du wagst zuviel»;  
aber er hatte keine Scham.

Er steckte eine Blume in mein Haar.  
Ich sagte: «Es hilft nichts!»;  
aber er blieb unbewegt.

Er nahm den Kranz von meinem Nacken und ging davon.  
Ich weine und frage mein Herz:  
«Warum kommt er nicht zurück?»

**Приложение №10.** «The Gardener», № 36 - в переводе на идиш Оскара Дубина. Перепечатано в соответствии со строками англоязычного оригинала.

**ער** האט געשושקעט, "מיין לייעבע, הויב אויף דייע אויגען.  
**איך** האב איהם שטרעג געטאדעלט, אן האָב געזאָגט "געה!"  
באַר **ער** האט זיך ניט געריהרט

**ער** איז געשטאנען פאַר מיר און האט געהאלטען ביידע מייע הענט  
**איך** האָב געזאָגט, "לאָז מיר אָב!"  
באַר **ער** איז ניט געגאנגען

**ער** האט געבראכט זיין פנים נעבען מיין אויער  
**איך** האָב אויף איהם א בליק געטון און האָב געזאָגט, "וואָס פאַר אן אונפערשעמטקייט!"  
באַר **ער** איז ניט אוועק

**זיינע** ליפען האָבען בעריהרט מייע באקען  
**איך** האָב א שוידער געטון און האָב געזאָגט,  
באַר **ער** האָט זיך ניט פארשעהמט

**ער** האָט אריינגעלייגט א בלום אין מייע האָר  
**איך** האָב געזאָגט, "עס איז נוצלאָז!"  
באַר **ער** איז געשטאנען אונבעוועגט

**ער** האָט אראָפגענומען דעם בלומען־קראַנץ פון מיין האַלז און איז אוועק  
**איך** וויין און פרעג מיין האַרץ  
"וואָרום קומט **ער** ניט צוריק?"

**ער** האָט געשעפטשעט: "ליבסטע, הויב דינע אויגן אויף."  
ביזו האָב איך צו אים געשריגן: "גיט!"  
**אַבער ער** האָט זיך פֿון אָרט ניט גערירט

**ער** איז געפן מיר געשטאַנען און מיינע ביידע הענט געהאַלטן  
**איך** האָב געזאָגט: "לאַז מיר אָפּ!"  
**אַבער ער** איז ניט אַוועקגעגאַנגען

**ער** האָט זיין פנים צו מיין אויער אָנגעפויגט  
**איך** האָב אויף אים אַקוק געטאָן און געזאָגט: "שעם זיך!"  
**אַבער ער** האָט זיך גאַרניט געקומערט

**זיינע** ליפן האָבן מיינע באַקן באַרירט  
**איך** האָב אַ צוטער געטאָן און געזאָגט: "דו דערוועגסט זיך צו פֿיל."  
**אַבער ער** האָט זיך גאַרניט פֿאַרשעמט

**ער** האָט אַ בלום אין מיינע אָר אַרײַנגעשטעקט  
**איך** האָט געזאָגט: "אומזיסט!"  
**ער איז אַבער** אומפֿאוועגאַך געשטאַנען

**ער** האָט דעם קראַנץ פֿון מיין האַלז אַראָפּגענומען און אים אַוועקגעגאַנגען  
**איך** וויין און פֿרעג מיין האַרץ:  
"פֿאַרוואָס קומט **ער** ניט צוריק?"

**Приложение № 12.** «Амару-шатака», № 12<sup>1</sup>.

tad-vaktrābhimukhaṁ mukhaṁ vinamitaṁ / dṛṣṭiḥ kṛtā pādayas  
tat-saṁlāpa-kutūhalākūlatare / śrotre niruddhe mayā  
pāṇibhyāṁ ca tiraskṛtaḥ sapulakaḥ / svedôdgamo gaṇḍayoḥ  
sakyāḥ kim karavāṇi yānti śatadhā / mat-kañcukī-sandhayāḥ

**Подстрочный перевод:**

[Когда я оказалась] с ним лицом к лицу, я опустила [своё] лицо;  
взор направила к [своим] ногам;  
страстно жаждавшие его речей уши я заткнула;  
руками прикрыла горящие, вспотевшие щеки...  
Подружки, что мне делать!? Разорвались в ста местах швы моей блузки.

**Переводы на английский язык:**

*Перевод М. Винтерница (?):*

When my face is turned towards his, I lower it, and turn my eyes towards my feet.  
I close my ears which long for his speech,  
with my hands I cover the drops of sweat which break forth,  
and the shivering of the skin on my cheeks,  
But friends, what am I to do, when a hundred seams are bursting in my bodice?<sup>2</sup>

*Перевод Д. Инголлас:*

When face to face, I lower mine  
and keep my glance away;  
I shut my ears although quite mad  
with eagerness to hear his speech.  
I cover with my hand the rising flesh  
and sweat upon my cheek;  
but, gentle friends, what can I do  
when my bodice bursts asunder?<sup>3</sup>

**Перевод Нателлы Горской:**

Лишь он приблизился ко мне, глаза я долу опустила,  
чтоб сладкой речи не внимать, покрепче я заткнула уши,  
и дрожь пыталась я унять, но веришь, милая подруга,  
моя одежда в сотне мест сама разорвалась мгновенно.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Текст воспроизведен по критическому изданию: Amaruśatakam. With Śṛṅgāradīpika of Vemabhūpāla. A centum of ancient love lyrics of Amaru. Critically edited with an introd., English translation and appendices by Chintaman Ramchandra Devadhar. Poona, 1959 (p. 18). См. электронную версию в интернете: <https://archive.org/details/amarushataka>

<sup>2</sup> См. *Winternitz M.* A History of Indian Literature. Vol. III, Fasc. 1 / Tr. by H.Kohn. Calcutta: University of Calcutta, 1959, p.119.

<sup>3</sup> Sanskrit Poetry from Vidyākara's «Treasury» / translated by Daniel H.H. Ingalls. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972, p. 166.

<sup>4</sup> Перевод Нателлы Горской цитируется по изданию: Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии (Библиотека всемирной литературы). М., 1977, с. 61. См. электронную версию в интернете: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1023355/12/Klassicheskaya\\_poeziya\\_Indii%2C\\_Kitaya%2C\\_Korei%2C\\_Vetnama%2C\\_Yaponii.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1023355/12/Klassicheskaya_poeziya_Indii%2C_Kitaya%2C_Korei%2C_Vetnama%2C_Yaponii.html)

**Приложение № 13.** «Амару-шатака», №14<sup>1</sup>.

katham api sakhi / krīḍā-kopād / vrajēti mayōdite  
kaṭhina-hṛdayaḥ / tyaktvā śayyām / balād gata eva saḥ  
iti sa-rabhasa-/-dhvasta-premṇi / vyapēta-ghṛṇe sphāṁ  
punar api hata-/-vṛṭṭam cetah / karoti karomi kim

**Подстрочный перевод:**

Едва, о подружка, в притворном гневе “Уйди!” я сказала,  
жестокосердный, покинув ложе, быстро ушёл.  
[Но] жестоко любовь разрушившего, безжалостного любит  
по-прежнему [моя] душа, лишившаяся стыда. Что мне делать?

**Перевод Нателлы Горской:**

Едва я крикнула, притворщица: «Оставь! Уйди из спальни!» –  
как он, безжалостный, – о, горе мне! – ушел на самом деле.  
Как видно, разума и гордости лишилась я, подруга,  
коль снова, грубого и черствого, его увидеть жажду.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Текст воспроизведен по критическому изданию: Amaruśatakam. With Śṛṅgārāḍīpika of Vemabhūpāla. A centum of ancient love lyrics of Amaruḥ. Critically edited with an introd., English translation and appendices by Chintaman Ramchandra Devadhar. Poona, 1959 (p. 21). См. электронную версию в интернете: <https://archive.org/details/amarushataka>

<sup>2</sup> Перевод Нателлы Горской цитируется по изданию: Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии (Библиотека всемирной литературы). М., 1977, с. 61. См. электронную версию в интернете: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1023355/12/Klassicheskaya\\_poeziya\\_Indii%2C\\_Kitaya%2C\\_Korei%2C\\_Vetnama%2C\\_Yaponii.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1023355/12/Klassicheskaya_poeziya_Indii%2C_Kitaya%2C_Korei%2C_Vetnama%2C_Yaponii.html)

Приложение № 14. Видьяпати (Vidyapati / Jha 1954, №238).

**Стихотворение из митхильских источников (на языке майтхили)**

Sapane dekhala Hari upajala rangē,  
pulaka purala tanu jāgu Anangē

vadana merāe adhara-rasa lēlā  
nisi-avasāna Kānha kahām gēlā

kā lāgi nīnda bhāṅgali vihi morā  
na bhele surata-sukha lāgala bhorā

mālati pāola rasika bhamarā  
bhela viyoga karama-dosa morā

nidhane pāola dhana aneke jatane  
āñcara saño khasi<sup>1</sup> palala ratane

bhanāi Vidyāpati ...<sup>2</sup>

**Подстрочный перевод:**

Во сне я увидела Хари [т.е. Кришну] – и обрадовалась;  
волоски на теле встали дыбом, пробудился Бестелесный [= Кама, бог любви].

К [моему] лицу прильнув, [Кришна] сок [моих] губ выпил;  
[но] на исходе ночи Кришна куда ушёл?

Почему мой сон прервал Создатель?  
Не было наслаждения любви; наступило утро.

Малати обрела пчелу, ценителя сока,  
[но] настала разлука из-за моей дурной кармы.

Бедняк получил богатство ценой многих усилий,  
[но] из подола, выскользнув, драгоценность выпала.<sup>3</sup>

Говорит Видьяпати ...

---

<sup>1</sup> Вариант чтения: sakhi ('подружка').

<sup>2</sup> Рукопись на этом слове обрывается.

<sup>3</sup> Или: [но] из подола, подружка, драгоценность выпала.

**Приложение № 15.** Видьяпати (Vidyapati / Mitra & Majumdar, № 689, p. 410)

**Стихотворение из бенгальских вишнуитских антологий (язык – браджа-були)**

kata kata anunaya karu vara-nāha  
o dhani mānini palaṭi na cāha

bahu-vidha vāni vilāpaye kāna  
śunaite sata-guṇa bāḥhaye māna

gada gada nāgara heri bhela bhīta  
vacana na nikasaye camakita cīta

paraśīte carana sāhasa nāhi hoya  
kara jorri thāḥhi vadana punu joya

Vidyāpati kaha sunu vara-kāna  
ki karabi tuhum aba durjaya māna

**Подстрочный перевод:**

Сколько ни молил ее лучший из владык,  
Она, горделивая, [даже] не взглянула [на него].

Много разных речей говорил Кришна,  
Она слушала – и гордыня [её] возрастала стократ.

Смолкший возлюбленный глянул и испугался,  
Речь его замерла, поразила душа.

Он не смеет коснуться ее ступни,  
Ладони сложив, смотрит ей в лицо.

Видьяпати говорит: «Слушай, лучший из Кришн!  
Что ты теперь поделаешь? [Её] гордыня необорима».



## ГОРДОСТЬ

Войдя, попросил он: «Взгляни на меня!»  
Сказала: «Уйди!» — вид суровый храня.  
Подруга, подруга, так было, поверь.  
И все же за ним не захлопнулась дверь.  
Поближе шагнул. Говорю: «Отойди!»  
Взял за руки. «Брось,— говорю,— не сердни!»  
Подруга, подруга, верь, это не ложь.  
В покое меня не оставил он все ж.  
Приблизил лицо он вплотную ко мне,  
«Фу», — сморщившись, я отвернулась к стене.  
Подруга, подруга, клянусь, было так.  
Он все ж не отстал, этот дерзкий чудак.  
Губами щеки он коснулся моей.  
Сказала я, вздрогнув: «Ну что ты? Не смей!»  
Подруга, подруга, то сон или явь?  
Он все ж отступить не подумал, представь.  
Гирлянду надел на меня. «Ни к чему!  
Возьми ее прочь!» — я сказала ему.  
Подруга, подруга, как быть мне? Беда!  
Ни страха у дерзкого нет, ни стыда.  
Гирлянду мою захватив не спросясь,  
Ушел он. С тех пор не смыкала я глаз.  
Подруга, подруга, ах, слезы слепят,  
Скажи, почему не пришел он назад?



«Взгляни на меня», — он сказал мне, словно грозя.  
«Уходи, — говорю, — не гляди, сам знаешь, нельзя!»

О подруга, подруга, верь, я сказала так, а он от меня ни на шаг.

Встал он передо мною, ему говорю я: «Прочь!»  
За руки взял он меня и вздохнул: «Ах, невмочь!»

О подруга, подруга, как было дать отпор, когда меня жег его взор!

Губами вот-вот он мне душу смутит, прельстит;  
Подумала я, что его отвратит стыд;

О подруга, подруга, в ответ на укор он смотрел на меня в упор.

Он губами к щеке моей нежно прильнул  
И на упрек в ответ глазом хотя бы моргнул;

О подруга, подруга, беда с ним, беда, да, не ведает он стыда!

Он мне на шею надел плетеницу свою.  
Говорю я: «Зачем?» Чуть живая стою.

О подруга, подруга! Он все равно не ведает, что грешно.

И ушел он, мою плетеницу надев;  
Я не знаю, что тягостней: стыд или гнев.

О подруга, подруга, в слезах терплю я позор: ведь я жду его  
до сих пор!

## «Испытательный полет в куцах постграмотности...»

С доктором филологических наук, профессором Высшей Школы Экономики Гасаном Чингизовичем Гусейновым беседует кандидат философских наук, доцент МГУ имени М.В. Ломоносова Марина Олеговна Кедрова.

*– Гасан Чингизович, хотелось бы поговорить о различных процессах, происходящих в современной культуре. Может быть, мои вопросы покажутся не очень связанными между собой, но я надеюсь, что в итоге найдется какой-то общий знаменатель. И начать разговор было бы интересно с вопроса о возможности и правомерности сознательного вмешательства в культуру и попыток её изменить. В работе «Научная теория культуры» Бронислав Малиновский говорит, что культура представляет собой единое целое, сложную совокупность взаимосвязанных институтов, удовлетворяющих разнообразные потребности человека. Эта тонкая, сложная система находится в состоянии равновесия, и любое вмешательство в неё, любая попытка что-то в ней изменить, может в конечном счете разрушить культуру (в качестве примера он приводит попытку запретить «охоту за головами»). Согласны ли Вы с таким взглядом на культуру? Можно ли пытаться «улучшить» культуру путем сознательного воздействия? Можно ли вообще пытаться регулировать культуру?*

– Теория культуры Малиновского и особенно теория языка у него – это вновь актуализируемая постколониальная наука, которая своей живости насколько не утратила. Современник Малиновского – Осип Манделштам – говорит о том же, когда предлагает изучать историю культуры не столько как историю приобретений, сколько как историю потерь. Любая новизна чуть-чуть отменяет и разрушает то, что мы вроде бы только что видели, и вот его уже нет. На его месте появляется совершенно другой опыт. А прежний очень быстро улечивается. Иначе говоря, единственной страдающей стороной при отказе видеть в культуре неприкасаемое целое является исследователь.

Приведу вот какой пример. В традиционной советской культуре почти не было дезодорантов. Знаю семьи, даже жившие в отдельных квартирах, в которых в течение недели взрослые мужчины и подростки «мылись по поясу»; растительность подмышками они не брили, причем не из гомофобных соображений, а под девизом «не мужское это дело». Можно было, очутившись с ними рядом, разглядеть желтые отложения соли у корней волос. Понятно, что все это благоухало. В современной Германии такие люди тоже есть, они там называются «натуралистами». А в тогдашнем СССР этими «натуралистами» было просто большинство населения. Когда будет написана осмотическая история советской (или иной традиционной) культуры, в центре будет ошибочно маячить пастернаковское «мыло и пряники на меду» как символ природной чистоты простого человека. Но настоящий запах на транспорте и в бытовках был совсем другой,

реальный осмотический антураж девиза «мир, труд, май» был какой-нибудь «лук, пот, кал». Его воспринимали как уже чужой сначала немногие, а потом, мало-помалу, и почти все. Так что, кажется, сейчас этот план совсем еще недавней культуры не так-то просто восстановить. Только изредка старые культурные навыки просыпаются, как протуберанцы советчины. В прошлом году, гневаясь на западных людей, которые, дескать, лезут нас всему учить, известный телеведущий Доренко пригрозил, что нам от них скоро и туалетная бумага не нужна будет – «обойдемся, будем, как раньше, жопу пальцем подтирать». Мощно пахнуло, по слову поэта, «озоном» – пристанционной будкой без воды и даже без клочка газетки, зато с длинными каловыми полосами, проведенными ловкой рукой советского отдыхающего по стенкам скворечника. Стало быть, сравнительно не старый еще человек, уже вроде бы переживший культурный взрыв туалетной бумаги и даже, кто знает, может, и биде в ватерклозете, в острой ситуации возвращает исследователя к советской культуре «дешевого и сердитого».

– *К чему Вы клоните? К наносности пришедшей с Запада культуры гигиены и готовности отвергнуть её, если, так сказать, деньги кончатся?*

– К тому, что культуру трудно описывать в дихотомии комплексности – целостности, а нужно видеть в ней пространственно-временное несоответствие, например, институтов и личной культурной идентификации. Можно позаимствовать или развить собственные институты социальной чистоплотности, но человек, творец культуры, может легко выпростаться из новых пеленок для своей социальной среды. Чистота становится символом «западного лицемерия». При этом человеку кажется, что он принужден мыться или бриться исключительно для приличия, а стоить остаться наедине с собой, и вполне можно опуститься.

– *Тогда вот какой встречный пример. Приблизительно с 10 в. на Фарерских островах существует китобойный промысел. Каждое лето всё мужское население выходит в море, и в эти дни забивают около тысячи гринд (гринда – это что-то среднее между китом и дельфином, насколько я понимаю). В интернете полно фотографий, на которых мы видим, что вода в бухте становится совершенно красной от крови этих животных, а на побережье рядами лежат сотни и сотни убитых гринд. Защитники прав животных, да и просто многие люди считают, что этот ежегодный обычай нужно запретить, поскольку, во-первых, он жесток, а во-вторых, никакой экономической необходимости в забое гринд сейчас уже нет. Но фарерцы на это отвечают, что обычай никак не влияет на численность популяции гринд (и это правда!), а самое главное – он осуществляет культурную идентичность фарерцев, позволяет им «чувствовать себя фарерцами». Устаревший, казалось бы, институт продолжает выполнять свои функции и вполне совпадает с личной культурной идентификацией. Давайте немного пофантазируем и представим, что будет, если запретить этот обычай?*

– Да, подобно корриде в Испании, этот обычай выламывается из современных представлений о приемлемости насилия, в том числе и в особенности – ритуализованного. Но в Вашем вопросе не случайно размыт вопрос о субъекте. Абстрактно «запретить» легко. Но поставьте вопрос в другой плоскости. Например, в такой: «В какой форме международное сообщество (или группа философов Московского университета) может попросить фарерцев отменить их традиционный обычай?». Вот если лично перед нами поставят именно этот вопрос, нам сразу станет легче. И мы от этой затеи, скорей всего, откажемся. Потому что

масса адресатов подобных запретов у нас в стране. Например, разве не следует просить родителей не бить детей? Или, например, проводить с детьми и внуками не менее стольких-то часов своей каждодневной жизни? И тогда коррида или забой фарерцами бедных grind попадут в правильную точку нашего внимания.

– *Согласна с Вами, но всё же это был не вопрос о приемлемости насилия, а здесь речь идет о том, что через это насилие строится культурная идентичность целого сообщества (фарерцев). И стоит ли вмешиваться и пытаться разрушить эту культурную идентичность? Малиновский наверняка сказал бы, что нет.*

– Малиновский сказал бы, что нет. Но что это значило бы для нас? Должен признаться, что первое мое знакомство с работами Малиновского произошло при посредничестве, могу сказать, близкого друга и даже наставника всего моего семейства конца 1980-х – начала 1990-х великого антрополога и философа Эрнста Геллнера. Из долгих разговоров, которые были у нас в Москве, в Вене и, особенно, в его лигурийском убежище под говорящим названием Глори, я вынес, среди прочего, мысль о крайней нестойкости этой самой культурной идентичности. Вернее, о том, что она держится на структурном насилии, по миновании которого возникает новая сущность, да, несколько более хилая, чем прежняя, как сокращается луковица при снятии с неё кожуры. Если этому процессу долго препятствовать, то луковица всё равно скукожится, сморщится и сгниет. Коренной вопрос и состоит в устранении имманентного насилия. В Испании это может быть коррида, на Фарерах – забой grind, в России, может быть, – пытки в пенитенциарных учреждениях, а в Штатах – маниакальное пристрастие к боевому оружию, из которого то и дело убивают десятки подростков в самой охраняемой стране в мире. Культурная идентичность в изолированных сообществах не воспринимается как в первую очередь организованное насилие и молчание насилуемых. Но как только происходит послабление изоляции, как только оживает культурный трансфер, выясняется, что гетерогенные факторы ставят сообщество перед выбором: или я должен приспособить свои культурные практики к новым, разделяемым большими сообществами, ценностям, или останусь в изоляции. Малиновский чувствовал себя представителем агрессивного внешнего большинства, приходящего со своим собственным инструментарием насилия, поэтому для него вопрос и стоял всё-таки иначе, чем для нашего поколения.

– *Стало быть, Ваш ответ, что культурная идентичность может быть разрушена во имя отказа от традиционных форм насилия?*

– Вы это прекрасно сформулировали, но мой ответ не будет таким уж стопроцентно утвердительным. Потому что есть формы внутрикультурного насилия, по поводу которых лично у меня нет определенного мнения. Это касается, например, обрезания как религиозно-гигиенической процедуры. Мусульмане сдвинули эту позаимствованную ими у иудеев процедуру с младенчества на отрочество, христиане вовсе отказались от этой практики. А у нас разговор об этом идет на уровне анекдота «во-первых, это красиво», хотя, например, кошерная кухня становится все популярнее на продвинутых авиалиниях. Стало быть, все дело в насильственном компоненте.

– *Как, например, при публичном жертвоприношении овец перед определенными праздниками...*

– В этом случае, мне кажется, мы имеем дело с обычным лицемерием и мировых религий, и секулярных сообществ, лицемерием, являющимся одной из важнейших скреп современного общества: ежечасный индустриальный забой скота – это норм, а барашка, понимаешь, раз в году не тронь – добрый пастирь не велел.

– *Кстати, об обрезании... В одном давнем интервью Ричарда Докинза спросили, как он понимает толерантность, и Докинз ответил примерно следующее (цитирую по памяти): «Когда со мной разговаривает человек и жует жвачку во время разговора, мне это неприятно, но я терплю и делаю вид, что вообще не замечаю. Но когда я узнаю, что девочкам отрезают клитор [женское обрезание], меня это оскорбляет, и я не могу к этому относиться толерантно».*

– Отличный пример. А теперь представьте себе, что мы ведем этот разговор в аудитории, где присутствуют люди разных поколений, причем все они были бы преподавателями и студентами университета. Ведь обязательно найдется кто-то, кто скажет, что предосудительно или выходит за рамки культурной нормы сам факт обсуждения этой темы. Для, скажем, молодых и социально ответственных людей главным будет вопрос о биоэтике и гендерном терроре по отношению к женщинам в исламистской среде, а для старших главным и едва ли приемлемым будет сам факт разговора на такую якобы скользкую тему.

– *Спасибо, я поняла. Давайте теперь обратимся к материи, наиболее близкой для Вас – к языку. В наши дни происходит девальвация многих слов, которые еще недавно воспринимались всерьез, и употребление которых создавало некоторый положительный контекст. Слова «демократия», «либерализм», «толерантность» в значительной степени обесценились, недавно возникли даже их уничтожительные модификации («дерьмократия», «либерасты», «толерасты» и пр.). Я бы сказала, исчезла серьезность в отношении к этим словам. Согласны ли Вы с этим, и если да, то как бы Вы объяснили это явление?*

– Это очень интересный и многослойный вопрос. На поверхности мы видим сарказм: за 1990-е годы страна насмотрелась на новую социальную ложь. Борис Ельцин декларировал демократию и новую Россию, а за короткое время сам превратился, отчасти – силами своих сказочно разбогатевших помощников – в фальсификатора выборов, поощрявшего расхищения национальных богатств страны. И Запад, декларирующий политические свободы, в данном конкретном случае предал свои ценности. А реконструкторы советского вдруг почувствовали что-то вроде второго дыхания. И только одно выдает их неуверенность – ярость в отрицании как раз тех западных ценностей демократии и либеральной модели экономики, благодаря которой сами они так сказочно обогатились. Обилие таких вот снижающих новых словечек – это, для меня, сигнал психического неблагополучия, глубокого невроза. Возникшее в порядке шутки и стеба накопило довольно смертоносную энергию серьезности.

– *В статье «Постправда, или Новое наступление трикстеров» Вы писали: «Трикстер – это человек, который наделяется признаками мифического героя, в отдельных случаях даже божества, но при этом допускает постоянное смеховое переозначивание реальности и глумится над всеми, однако при этом не вызывает у масс людей отторжения и, тем более, исторжения из сана или отстранения от политической роли... Чем более грубым и вызывающим становится персонаж, тем более он приемлем для массового восприятия». Как Вы думаете, почему*

*сейчас, во второй половине 2010-х годов, именно трикстеры выходят на первый план? Почему не Мудрец, не Любовник, не Герой, не Бунтарь, а именно Трикстер так привлекателен для масс?*

– Как мне кажется, трикстер отчасти совершает то, о чем маленький массовый человек не может и мечтать. Вот почему он готов передоверить сильному и почти волшебным образом пришедшему к власти человеку свои мелкие невзгоды. Если получится побольнее отомстить удачникам с их встроенным правом на обеспеченную спокойную жизнь, то что может быть лучше? Да, мы тоже пострадаем, но нам-то почти нечего терять, зато вся эта элита-улита слизь пустит.

*– Да, но и Герой, и Мудрец, и Бунтарь тоже могли бы совершить то, о чем маленький человек лишь мечтает! Почему же не им, а именно Трикстеру передоверяет свои чаяния массовый человек? И я опять возвращаюсь к теме серьезности: почему серьезность непопулярна и неинтересна? Является ли «стебное» снижение своего рода защитной реакцией или, наоборот, такое снижение – проявление агрессии? Или оно порождено нежеланием сделать над собой культурное усилие (например, и Коллингвуд, и Элиот писали о том, что в приобретении к культуре всегда приходится делать над собой сознательное усилие)?*

– Трикстер гораздо ближе простому человеку, потому что он – приемлемый моральный урод, которым этот самый простой человек тоже является. Трикстер легитимирует моральное уродство и ничтожество притерпевшегося ко всякой дряни трусливого массового человека. Он не требует от массового человека встречных подвигов. И никакого сознательного усилия этот простой человек делать над собой не собирается. Стебное начало освобождает его от ответственности и в случае соучастия в каком-нибудь коллективном действии, которое совершается стаей, идущей в кильватере трикстера. На этом построено, если отвлечься от военно-политических ужасов, например, соучастие граждан в финансовых пирамидах. Все эти обманутые дольщики и пайщики никогда не признаются в том, что залезли в тяжелейшие аферы, потому что хотели вместе с организаторами надуть и обуть «всех остальных». Просто не успели. Соседка успела, а я – нет. И вот я стал обманутым дольщиком, жертвой недобросовестных негодяев. А то, что я сам записался в его свиту, был соучастником заведомого мошенничества, этого обманутый дольщик вспоминать не желает, требуя жалости и справедливости. Структурно изоморфны – и этим образуют культурную общность – какой-нибудь начальник гигантской энергетической компании, на которого свалилось баснословное состояние, и житель одного с ним города, на которого свалилась такая же баснословная нищета: они приняли режим трикстерства.

*– И это как раз видно по речевому портрету так называемых олигархов или их пресс-секретарей, хамовато балагуриящих и требующих для своих хозяев абсолютной свободы от ответственности.*

– Другой пример – толпы людей, чуть ли не с ночи записывающиеся в Москве на массовку в телешоу центрального телевидения. Они получают за это несколько сотен, знают, что на них наживаются «бригадиры», они вынуждены целыми днями терпеть запись «программ» с участием людей, которым им самим хочется плюнуть в лицо. Целое поколение в моральном отношении изувчено низменным в самом своем замысле явлении современной массовой культуры.

От этих людей невозможно требовать «серьезности», потому что в некоторых случаях имеется прямая угроза суицида: «На что, черт возьми, уходит жизнь?». А в стесненном режиме они как-то держатся, общаются, обсуждают своих долбит и малаховых – как обезьянок в зоопарке, кто на каком наркотике сидит, у кого мат веселей, чьи «бригадиры» подороже. Наблюдая изнанку телевизионной жизни, эти несчастные пенсионерки и пенсионеры, бодрящиеся из последних сил, даже кажутся себе более осведомленными в вопросах жизни вообще – «плавали, знаем!». В 1970–1980-х годах это были читатели толстых журналов и посетители первых демократических митингов. Теперь, потеряв источники достойного заработка, они попали в новую культурную нишу, в ловушку, и вынуждены моделировать «трикстерство» в малых дозах.

– В монографии «Советские идеологи в русском дискурсе 1990-х гг.» Вы, помимо прочего, показываете, как формируется речевое поведение, основанное на речевых стереотипах, и здесь возникает одно очень важное понятие – «ключевые слова». Какие слова сегодня, во второй половине 2010-х гг., Вы назвали бы ключевыми в русском дискурсе?

– Ключевое слово обычно не произносится, а подразумевается, причем внешним внимательным наблюдателем. И таким ключевым словом, объединяющим все социокультурные процессы в современной России, я считаю *правоотступничество*. Его смысл в почти азартной готовности не признавать над собой никаких законов, никаких норм. Право на жест захватывается с невообразимой наглостью, накрывая все общество. Здесь мало произносить мантры про «рыбу, которая гниет с головы», хотя после 2014 года общество вывалилось довольно далеко за пределы правового поля.

– И последний вопрос. В «Галактике Гутенберга» Маршалл Маклюэн вводит такое понятие, как «постграмотность» (*post-literacy*), которая вовсе не тождественна «дограмотности» (*pre-literacy*). Постграмотность – это особое состояние культуры, возникшее именно в электронную эпоху. Маклюэн говорит о том, что в эпоху устной (аудио-тактильной, дописменной) культуры все чувства человека существовали в едином комплексе, и несмотря на преобладание аудиального начала, существовало единое поле опыта человека, которое отражалось в единстве мифа. Сегодня, в эпоху электронной культуры, «продолженные» способности и чувства людей (одна из его центральных мыслей о «расширении» человеческих чувств и способностей с помощью культуры) вновь образуют единое поле опыта, предполагающее их коллективное осознание. Так вот, постграмотность – это совершенно новый тип отношений в культуре, но Маклюэн писал об этом феномене еще в начале 1960-х гг., с тех пор многое изменилось. В самом простом, элементарном смысле грамотность можно определить как умение «читать и писать». Можно ли сказать, что в эпоху постграмотности возникает новый тип чтения и новый тип письма, и как это влияет на культуру в целом?

– Грамотность постписьменной эпохи – новое, просто до дрожи новое явление, кое в чем напоминающее грамотность предписьменной эпохи. Тогда люди находились на выходе из одного и на входе в другой эон. Не иначе обстоит дело и в наше время. Всего за один век – двадцатый – успели возникнуть и устареть гаджеты, революционизировавшие не только восприятие, но и производство знания и артефактов. Если говорить в терминах Бенямина-Маклюэна, таких Бойля-Мариотта общественных наук целой череды пост-эпох, то что дол-

жен уметь человек эпохи бесчувственного пикселя и безумной нацеленности на чувственное переживание, что было бы похоже на, скажем, людей гомеровской эпохи? Как и тогда, сегодня нужно становиться существом, которое, чтобы выжить, должно учиться мгновенно переходить с языка на язык.

– *Вы готовы это сходство свести к способности разумно откликаться на совершенно разные грамотности? Например?*

– Например, посмотрите на эпоху толкований пророчеств, расколдовывания всякого волшебства и заклятий. Она тянулась очень долго, мы её начала и концы находим в мифологии судьбы и знания. Если отвлечься от конкретных обстоятельств, какой культурный навык стоит за древнейшей герменевтической практикой? Конечно, это навык считать воздействие языка на внешний мир субстанцией коммуникации. Необходимость переводить с языка знамений на политический или бытовой язык сообщества вызвала появление группы профессионалов со своим этосом, со своим кодексом поведения. Герои вроде Тиресия, Эдипа или Одиссея в этом смысле зеркально противоположны нам нынешним. Но они совершают тот же испытательный полет в кущах постграмотности, что и люди, приобщенные к «компьютеру» как, например, к частному издательству. Человек, умеющий читать знаки, оставленные другими людьми, или, скажем, переводить с языка птиц, это мифический прорицатель Мопс, а в наше время – программист, а в недалеком прошлом – издатель или редактор культовой газеты или влиятельного журнала, издательства.

– *Смутные ожидания общества он пересказывает понятными обществу словами?*

– Да он и формирует эти смутные ожидания, а его соперники по мере сил состязаются с ним в этом.

– *А что теперь?*

– А теперь это делают технологические компании, направляющие творческую активность большинства людей в лабиринт внутреннего мира, который иногда пересекается с неким подобием реальности, тоже страшно искаженной.

– *Не могли бы Вы привести какой-нибудь пример? Если можно, не такой отдаленный и слабо верифицируемый, как мифы.*

– Ну хорошо, тогда давайте вспомним комедию Аристофана «Ахарняне». Это самый конец 5 в. до н.э. Несколько лет идет Пелопоннесская война. Взаимная ненависть афинян и спартанцев, как теперь бы сказали, совершенно иррациональна. И вот главный герой комедии принимает решение заключить с заклятыми врагами частный мир. Для себя и для своих домочадцев. У Аристофана и его зрителей это – подобие ролевой игры, которая может быть вынесена на сцену театра Диониса. Сценическое действие остается игрой, а настоящая война кончится жесточайшим поражением Афин. Но нам сейчас важно другое: вскоре вся эпоха Аристофана станет особо изучаемым отрезком главных открытий человеческой мысли для следующих полутора тысячелетий, если не больше. Тут будет и Фукидид, изучающий опыт поражения, и Платон, пересказывающий Сократа и словно чуть-чуть разочарованный тем, как мало воздействует живая устная речь и сколько, несмотря на все аргументы Сократа, еще предстоит понаписать, чтобы, как станут говорить в дальнейшем, «достучаться до людей». Не говорю уже об Аристотеле, на склоне дней разочаровавшемся в политконсалтинге.

– *Иначе говоря, Вы предлагаете именно здесь увидеть модельные отношения для «постграмотности»? Как подобрать адекватный ей теоретический метаязык?*

– Да, нужен великий урок переосмысления и пересказа на более понятном языке. Поэтому в языке комедии так много искажений слов, так преобразованы простейшие слова. Есть здесь и колоссальный опыт поражения, не усвоенный урок недооценки гораздо более примитивного противника. И он передается следующему поколению как загадка двух враждебных культур в одной культуре, или даже нескольких конкурирующих культурных entities. Для их истолкования в дальнейшем потребуются новые дихотомические теории (от Ницше с его дионисийством и аполлонизмом до Хёйзинги и Бахтина с «карнавалом»). Тихие же описательные теории остаются до поры до времени не очень заметными, но в дальнейшем оплодотворяют целые научные направления.

– *У «дихотомических», как Вы их называете, теорий есть всё-таки преимущество обостренной, рельефной наглядности, которая показывает, что сосуд давно можно было открыть, просто дерзости не хватало. А какие Вы имеете в виду «тихие описательные теории»?*

– Ну вот гораздо более скромная, точнее сказать, менее зрелищная теория «публичной морали» Кеннета Дувра (K.J. Dover) как раз подобрала такой метаязык. С помощью этого языка Дувр своим анализом гомоэротического аспекта афинской культурной жизни, с одной стороны, в начале 1970-х годов дал толчок queer studies. С другой стороны, Дувр показал, каким удивительно хрупким образованием, случайно сложившимся и отложившимся в памяти неблагодарного потомства, были Афины конца 5 – начала 4 века. Все дело тут в том, что эта культура сама себя беспрестанно описывала, требуя все более критически отточенного слова. А вот основания культуры, произведенной этим обществом, будут сначала отвергнуты македонским завоеванием, а потом усвоены и даже отчасти обожествлены в совершенно других условиях. Настоящей Элладой греческий мир станет только после открытия его Римом, куда более устойчивым, чем можно было бы подумать, – и в своем невероятном разнообразии, и в своих унифицирующих скрепах.

– *Ловко получается: значит, теория всё-таки нужна для этих самых пресловутых скреп.*

– Для настоящих, настоящих скреп! И не вообще всякая теория, а только такая, которая позволяет перечитывать «теоретика» без идеологической изжоги. Есть такая формула «выдержать испытание временем». Например, в советское время такое испытание позволяло выдержать хороший, внятный язык. Он сразу позволял отряхнуть прах казенщины, того деревянного языка, без которого уже нельзя было обойтись после окончательного краха оттепели и её идей середины 1960-х гг. И вот, когда сейчас перечитываешь книги и статьи 1970-х гг., обнаруживаешь, как обворован был тогдашний так называемый широкий читатель, до которого не доходили малотиражные «Вестник Древней Истории», книги Е.М. Штаерман, переводы и исследования В.М. Смириня.

– *Неужели сейчас у них читателей не осталось?*

– Остались, но не вполне ясно, будет ли воспроизводиться сама среда и наберется ли сил у научного сообщества оплодотворять эту среду новыми идеями. Потому что главное в теориях и теоретиках в Европе и в США – это выпуск

книг из недр университетской жизни. Вот почему идеи этих «тихих» профессоров оплодотворили смежные научные дисциплины.

– *Вы хотите сказать, что на Западе у таких ученых был более широкий выход на университетскую среду и в медиа, и они транслировали свой – одновременно и узкоспециальный, и более широкий гуманистический взгляд? Насаждали уважение к историко-культурной грамотности? Было ли в СССР что-то подобное?*

– Было, конечно, но, как мы видим сейчас, этого было слишком мало. Вы хорошо сказали об уважении к историко-культурной грамотности. У знаменитого историка Арнальдо Момильяно или Кеннета Дувра была установка на учеников и их родителей. Через них прошли поколения ученых и журналистов в США, Великобритании, Германии, в Италии. И хотя у Момильяно никакой аналитической теории нет, и он не концептуалист, сам его, как теперь бы сказали, антропологический подход к историографии, создал определенного рода атмосферу, противодействующую, в том числе, и всяческому мракобесию. Эта вот грамотность второго порядка – уважение к серьезным описательным теориям и отвращение к идеологиям – и есть то главное, что сейчас в России отсутствует.

– *Гасан Чингизович, спасибо Вам за интересный и провоцирующий размышления разговор! Используя Ваши слова, скажу, что уважение к серьезным теориям и отвращение к идеологиям – это то, что пытаемся мы, по мере сил, развивать в том числе и с помощью нашего альманаха. Я благодарю Вас и очень надеюсь, что Вы будете в числе наших авторов и в дальнейших выпусках!*

## Москва и Витгенштейн

Среди российских историков философии, наверное, нет таких, кто не знал бы, что знаменитый философ Людвиг Витгенштейн посещал СССР, Москву и Ленинград, в середине 30-х гг. XX в. Однако детали этого визита 1935 г. до самого недавнего времени оставались неизвестными. Так что один из многочисленных биографов Витгенштейна по праву мог утверждать, что «мы мало знаем об этом путешествии» (Kanterian, 2007, с. 139). В последние годы ситуация радикально изменилась, и сегодня мы можем буквально по дням расписать поездку кембриджского философа. Я сделал это в статье «Московские адреса Витгенштейна»<sup>1</sup>, а также в ряде презентаций и сетевых публикаций. В этой статье я акцентирую другие моменты. Прежде всего я хочу с достаточной полнотой воспроизвести ключевые источники наших знаний о визите Витгенштейна. Затем я сосредоточусь на анализе одного из них – отчетов гида Витгенштейна от ВОКС (Всесоюзного общества культурной связи с заграницей, оказывавшего помощь иностранцам<sup>2</sup>) А. Каспарсона.

### 1

Многие годы самым известным свидетельством о пребывании Витгенштейна в СССР были воспоминания бывшей россиянки Фани Паскаль, учившей его русскому языку в Кембридже незадолго до визита. Витгенштейн учил русский, так как он не собирался ограничиваться поверхностным знакомством со страной. Хорошо известен факт, что он думал о постоянной работе в СССР. Причем прежде всего его интересовала не работа по специальности, не преподавание философии. Стремясь – во многом под влиянием Л.Н. Толстого – к простой жизни, он мечтал заняться общепользным трудом, столь ценившимся в СССР. Он хотел уехать куда-нибудь на периферию страны и устроиться медроботником<sup>3</sup>. Допускались также и другие варианты. Для всего этого ему нужен был разговорный русский. И он всерьез изучал его с Ф. Паскаль и с другими людьми накануне поездки. А после возвращения Витгенштейн попросил его друга Ф. Скиннера передать Паскаль свои впечатления от визита. Скиннер так и поступил, а Паскаль впоследствии воспроизвела переданные им слова: «Его хорошо приняли. Он отправился в Московский университет повстречаться с госпожой Яновской, профессором математики, и сообщил свое имя. Он услышал, как она изумленно воскликнула: “Неужели это тот великий Витгенштейн?”». Паскаль также сообщает, что Яновская предложила ему «кафедру философии в Казани, в университете, где учился Толстой. Он еще не решил, как поступить» (Rhees, 1981, с. 43).

Любопытно, что С.А. Яновская, в 1935 году возглавлявшая один из секторов НИИ математики при Московском государственном университете, в отли-

чие от её подруги философа Т.Н. Горнштейн, с которой Витгенштейн встретился в Ленинграде в последний день своего визита, 24 сентября 1935 г. (а начался этот визит 12 сентября, тоже в Ленинграде; с 14 по 23 сентября он был в Москве), не оставила публичных воспоминаний о своем общении с Витгенштейном, хотя и рассказывала ученикам о нем. Её соседка по коммунальной квартире, историк Х.И. Кильберг, между тем, свидетельствовала, что Витгенштейн приходил к Яновской в гости и пил чай на их общей кухне: «Кухня служила как бы клубом. Здесь Софья Александровна принимала приходивших по делу своих аспирантов, коллег. Запомнился происходивший здесь оживленный спор Софьи Александровны с приехавшим в СССР философом Людвигом Витгенштейном... После ухода Витгенштейна, шутя, я заметила, что этого отпрыска имперской династии следовало поить чаем не на кухне. Последовала реплика Софьи Александровны: “и не подумаю делать для него исключение”» (Кильберг, 1982, 104).

Присутствие С.А. Яновской в ключевых воспоминаниях о поездке Витгенштейна заставило многих считать, что она играла важнейшую роль в ходе его визита, отвечала за него или была официальным представителем властей на переговорах с Витгенштейном. Этот образ запечатлен даже в небезызвестном фильме Д. Джармена «Витгенштейн» (1993). Вскоре мы увидим, что данный образ абсолютно не соответствует действительности. Одним из решающих свидетельств против него стала недавняя публикация ранее неизвестного письма британского коммуниста Пата Слоана (1908–1978) кембриджскому приятелю Витгенштейна М. Доббу. Слоан проживал в Москве в 30-е гг., и из его письма, датированного 24 сентября 1935 г., следует, что именно он курировал визит Витгенштейна.

Письмо впервые опубликовано в статье Н. О’Махони «Важность Русского для Витгенштейна» (2012). Я приведу ту его часть, в которой идет речь непосредственно о Витгенштейне: «Дорогой Морис, я делал все что мог для Витгенштейна, но он едва ли тот человек, которому я рекомендовал бы поселиться в СССР! Он хотел (а) бросить свою профессию и (b) укрыться от буржуазного общества. Если бы он хотел только (b) и при этом имел бы профессию, полезную для социалистического строительства, все было бы проще, хотя и не просто. В сложившихся обстоятельствах он может работать только учителем английского, учитывая его шесть лет в школе. Но, кажется, сейчас уже никто не хочет привлекать иностранных специалистов для этого. – В конце концов он установил контакт с одним или двумя математиками, открывшими перед ним возможность приехать сюда и преподавать *по своей специальности*. Это лучшая из имеющихся возможностей и ему надо посоветовать воспользоваться ею. В ином случае я посоветовал ему завершить свою медицинскую подготовку и вернуться сюда с *полезной* профессией, *или* завершать подготовку. – Но вообще человек, который говорит: «Мне 46 лет, я не могу читать философию той страны, где я хочу поселиться, я слишком стар», едва ли подходит для того, чтобы жить и работать в СССР. Его ум настолько заужен (почти до безумия), что он, ощущая это, хочет вовсе отказаться от него. Он считает совершенно невозможным развивать свой ум в новых направлениях *в его возрасте* (46!), и, если он приедет сюда, это может привести к катастрофическим результатам – из-за его постоянного уклона в контрреволюционную идеологию (я сомневаюсь, что его ум когда-либо сможет

обрести дисциплину, т. е. что он может стать примерным советским гражданином), – или же произойдет чудо и он полностью изменится от здешней жизни и условий. Но, к сожалению, он, по моим ощущениям, до такой степени абсолютно не ориентируется в социально-политической сфере, что он будет меняться не в лучшую, а в худшую сторону» (O'Mahony, 2012, p. 173–174).

Мы видим, что Слоан прекрасно осведомлен о намерениях Витгенштейна и ходе его визита. И он явно принимал участие в составлении его программы. Но очевидно, что Слоан не был человеком, работавшим с Витгенштейном по заданию властей – он работал с ним по просьбе его кембриджского знакомого, который хотел помочь Витгенштейну. Впрочем, роль Слоана не стоит преувеличивать: из письма видно, что он не был тем человеком, который организовал встречу Витгенштейна и «математиков», т.е. прежде всего Яновской.

Так как же была организована эта встреча? Ответ на этот вопрос можно было бы надеяться получить из еще одного важнейшего – и давно известного – источника, а именно из ежедневника Витгенштейна, который он вел на протяжении всего визита в СССР. Тут, правда, нужны уточнения. Хотя о существовании этого ежедневника знали многие, лишь немногие видели его страницы – он не опубликован и доступ к нему затруднен. Те же, кто видели его, обнаруживали на его разворотах несколько телефонов и адресов и больше десятка фамилий, большая часть которых записана по-русски. Есть в этих списках и фамилия Слоана, встречающаяся чаще других – три раза. Один раз упоминается и Яновская.

Проблема в том, как интерпретировать все эти записи. Ясно ведь, что сами по себе они малоинформативны. Записи первых четырех дней вообще очень скудны: 12 сентября – «an Leningrad», 13 сентября – «ab Leningrad»<sup>5</sup>, 14 сентября – «an Moscow» и ниже – «Sloan»<sup>6</sup>, 15 сентября – «[неразб.] Соймоновский проезд 5» и под ней – «Tel. 26409». Сегмент ежедневника за 16 сентября плотнее насыщен информацией, начинаясь словами «Стар. Площ.», «Рашкис» и «Озет», но из того, что, скажем, в этом сегменте видна также более понятная, на первый взгляд, надпись «С[рет]енский Бульв. 9» и рядом «Tel. 29241», еще не следует, что Витгенштейн звонил по этому телефону и приходил на Сретенский бульвар 16 сентября. Эти краткие записи нуждаются в интерпретации и расшифровке. По их результатам можно надеяться повысить (или понизить) степень вероятности тех или иных событий. Приведенный пример в этом плане весьма показателен. Рядом с упоминанием телефона и дома по Сретенскому бульвару записаны две фамилии – «Бородина» и «Sloan». Воспользовавшись справочником «Вся Москва» за 1936 г. можно установить, что упомянутый телефон и адрес принадлежали Московскому областному комбинату иностранных языков, которым руководила Ф.С. Бородина. А из книги Слоана «Россия без иллюзий» мы узнаем, что он был знаком с ней и даже одно время работал под её началом<sup>7</sup>. Вспомним теперь, что Слоан в письме Доббу упоминает о том, что Витгенштейн в принципе мог бы поработать учителем английского, но потребности в иностранных преподавателях сейчас нет. Соединив все эти факты, можно сделать предположение, что Витгенштейн и Слоан действительно посетили этот комбинат на Сретенском бульваре и ушли ни с чем.

Поддаются расшифровке и другие записи за 16 сентября, равно как и за 15 сентября. ОЗЕТ – это Общество землеустройства еврейских трудящихся, главным образом помогавшее тем, кто хотел отправиться в Еврейскую автоном-

ную область, тов. Рашкес (а не «Рашкис») был одним из его руководителей, а располагался офис ОЗЕТ на Старой площади, 8 (в большом здании Наркомзема РСФСР, построенном по проекту Ф.О. Шехтеля). Мы помним, что Витгенштейн хотел уехать на окраины СССР, так что ОЗЕТ в принципе могло бы ему помочь. Предположение, что он побывал на Старой Площади подкрепляется тем обстоятельством, что адрес и телефон в сегменте за 15 сентября, как можно установить с помощью Телефонной базы москвичей за 1935 г., принадлежали американской журналистке А.Л. Стронг<sup>8</sup>, которая недавно с массой впечатлений вернулась из поездки в Еврейскую автономную область и могла дать Витгенштейну полезную информацию о ней, тем самым подготовив его к визиту на Старую площадь на следующий день. Другое дело, что поход в ОЗЕТ 16 сентября оказался, судя по всему, тоже совершенно безрезультатным.

Следующие сегменты ежедневника, на 17, 18 и 19 сентября, опять по большей части пустуют. 17 сентября Витгенштейн собирался позавтракать в 10 часов с человеком, названным в ежедневнике «Mr. Spector». Рядом с соответствующей записью стоит вопросительный знак, по-видимому, означающий, что эта встреча была под вопросом. Судя по логике визита Витгенштейна, можно предположить, что речь шла о руководителе эмигрантского отдела «Интуриста» (организации, отвечавшей за туристический обмен с границей и, в частности, за поселение туристов в одну из элитных московских гостиниц – «Националь», «Метрополь», «Савой» или «Новомосковскую») – М.И. Спекторе<sup>9</sup>. Главный офис «Интуриста» располагался по тому же адресу, что и гостиница «Националь». Отметим, что, упоминая о времени завтрака, Витгенштейн не указывает место встречи. Это было бы объяснимо, если бы это место было ему очень хорошо знакомо: если бы завтрак был запланирован в ресторане гостиницы, в которой он остановился. Поскольку М.И. Спектору удобнее всего было бы назначать встречу в ресторане гостиницы «Националь», можно предположить, что Витгенштейн останавливался в Москве именно в этой гостинице<sup>10</sup>.

Но даже если эта встреча с работником «Интуриста» и состоялась, она опять-таки не принесла видимых результатов. Об этом можно судить по содержанию открытки, отправленной Витгенштейном 18 сентября его кембриджскому другу, философу Дж. Э. Муру. Витгенштейн сообщает, что собирается надолго вернуться в Кембридж<sup>11</sup>. Это означает, что его планы по трудоустройству в СССР оказались под большим вопросом.

В ежедневнике сегмент «18 сентября» пустует. Отсутствие запланированных встреч можно объяснить не только необходимостью для Витгенштейна взять паузу после неудач первых дней и обдумать дальнейшие действия, но и тем, что среда 18 сентября была выходным днем: в 30-е гг. в СССР выходные приходились на 6, 12, 18, 24 и 30 числа каждого месяца.

19 сентября отмечено в ежедневнике одним телефонным номером – 45216. Однако этот крупно записанный номер, похоже, просто дублирует на видном месте тот же самый номер, присутствующий среди множества других пометок в сегменте «21 сентября». Говорить о событиях 19 сентября можно, скорее, опираясь на знание о том, что произошло в последующие дни. Ведь о двух из них, 20 и 21 сентября, мы располагаем подробной информацией. Главным её источником служат уже упоминавшиеся мной отчеты гида и переводчика ВОКС А. Каспарсона, сопровождавшего Витгенштейна в эти два дня. Во второй части

статьи мы подробно обсудим эти отчеты, а пока ограничимся предположением, что 19 сентября Витгенштейн мог впервые посетить офис ВОКС (при этом у него на руках, скорее всего, было заранее полученное рекомендательное письмо) на Большой Грузинской, 17 (сейчас здесь мастерская З. Церетели) и обговорить дальнейшие действия вместе с ВОКС.

На 20 сентября в ежедневнике приходится несколько записей. С левой стороны разворота в столбик: «Sloane», «Home 3–34–33», «Office Дворец Труда» и «546», с правой: «18 Autobus», ниже в перевернутом виде – «Усачевка 320» и сбоку перпендикулярно – «Арбат».

Поскольку мы уже знаем, что 20 сентября Витгенштейн провел весь день с гидом ВОКС, возникает ощущение, что записи с левой стороны разворота – это просто «визитка» П. Слоана (фамилия которого на этот раз написана с ошибкой). Похоже, что Слоан «передал» Витгенштейна людям из ВОКС и оставил свои координаты, а именно домашний телефон и номер своего офиса во Дворце труда (резиденции профсоюзов СССР, громадном здании на берегу Москвареки неподалеку от Кремля по адресу Солянка, 12), чтобы Витгенштейн мог связаться с ним и рассказать о результатах (что он и сделал). У Слоана вполне мог быть офис во Дворце труда, так как в то время он работал в одной из профсоюзных организаций<sup>12</sup>.

Что же касается записей с правой стороны разворота ежедневника в сегменте «20 сентября», то они в действительности не имеют отношения к 20 сентября. Дело в том, что от слов «Арбат» и «Усачевка 320» тянутся линии к фамилиям из сегмента «21 сентября».

В сегменте «21 сентября» слева видна надпись «11 [неразб.] Universität», ниже «Konferenzsaal» и еще ниже за небольшой чертой в столбик – «45216» (телефон, крупно продублированный в сегменте «19 сентября») и «Юшкевич». Эта фамилия подчеркнута. Записанный рядом телефон – скорее всего телефон Юшкевича. Правая сторона этого разворота ежедневника тоже не пустует, здесь видны несколько фамилий, выписанных друг под другом: «Яновская» (подчеркнуто), «Выгодский», «Варьяш», «Колмогоров», «Гливенко» (подчеркнуто) и «Жегалкин» (подчеркнуто). От «Гливенко» идет линия к номеру телефона Г36841, а от него – к слову «Арбат» в сегменте «20 сентября». Из телефонной базы данных Москвы за 1935 г. становится ясно, что этот телефон действительно принадлежал В. И. Гливенко, который жил по адресу Кропоткинский пер., 25, в нескольких минутах ходьбы от Арбата<sup>13</sup>. Другая линия идет от фамилии Яновской к расположенным выше перевернутым словам «Усачевка 320». Как ни странно, это тоже номер телефона, телефона С.А. Яновской, в варианте набора через коммутатор<sup>14</sup>. Из той же телефонной базы можно узнать, что С.А. Яновская проживала на ул. Малые Кочки, 7<sup>15</sup>. Упомянутый на этой же странице ежедневника автобус № 18 мог довезти туда из Центра<sup>16</sup>.

В сегменте «22 сентября» слева записано «Зал заседаний», справа в столбик «Copeland», «405 New Mos», «11. Юшкевич» и «11.30 Гливенко». Первую, четвертую и пятую записи можно истолковать так, что 22 сентября Витгенштейн встречался с Юшкевичем и Гливенко в 11:00 и 11:30 в каком-то «зале заседаний». Поскольку «Konferenzsaal» из сегмента «21 сентября» – это, собственно, и есть «зал заседаний» и поскольку там тоже указано время 11 часов, наряду с упоминанием университета, можно предположить, что тут говорится

об одном и том же событии в одном из корпусов МГУ. Две другие записи отсылают к номеру 405 гостиницы «Новомосковская», но кто такой Копланд – это пока совершенно неясно.

В записях на 23 сентября нет фамилий, зато есть подробный адрес: «Малые ко[ч]ки 7»<sup>17</sup>, «Haus 4 кварт 173»<sup>18</sup> и упоминание об уже известном нам автобусе – «Autobus № 18». Собственно, адрес нам тоже уже известен – здесь жила Яновская, и нет сомнений, что именно в этом доме состоялась упоминавшаяся выше чаепитие Яновской и Витгенштейна.

Вечером того же дня, 23 сентября, как мы знаем из письма Витгенштейну своему приятелю Г. Паттиссону, он уехал из Москвы в Ленинград – с Ленинградского (Октябрьского) вокзала. В сегменте «24 сентября» – это последний день пребывания Витгенштейна в СССР – опять записаны адреса, на этот раз с фамилиями. Слева в столбик: «Анна М. Фишер», «Ленингр. Унив.», «Инст. Мат. и Мех», справа: «Татьяна Никол. Горнштейн», «ул. Достоевского», «д. 30, кв. 24» и «Tel: Б 45228». Мы знаем, что Витгенштейн позвонил по этому телефону, встретился с Т. Н. Горнштейн у неё дома, а впоследствии переслал ей свои новые тексты<sup>19</sup>.

Это все, что можно найти на страницах ежедневника Витгенштейна, соответствующих датам его визита в СССР<sup>20</sup>. Хотя содержащаяся здесь информация помогает прояснить ряд моментов, она не позволяет снять вопрос, как была организована встреча Витгенштейна с Яновской. Без ответа на него логика визита Витгенштейна остается не до конца понятной.

## 2

Настало время обратиться к отчетам гида Витгенштейна А. Каспарсона. Эти машинописные документы были проигнорированы всеми биографами Витгенштейна. Речь идет о двух страницах текста, один из которых частично заполнен и на обороте. Эти тексты хранятся в Государственном архиве Российской Федерации (ГАРФ Ф. 523. Оп. 3. Д. 657. С. 25–26<sup>21</sup>). Отчеты выполнены по горячим следам, о чем свидетельствует рукописная резолюция начальства, датированная 23 сентября (из которой следует, что руководство хотело получить дополнительные отзывы о Витгенштейне<sup>22</sup> и организовать встречу с ним). Это позволяет говорить об очень высокой достоверности заметок Каспарсона. Большинство подобных отчетов ВОКС, кстати, весьма лапидарны. Но отчеты Каспарсона о двух днях с Витгенштейном совершенно иные. Читателя не покидает чувство, что спутник кембриджского философа был изумлен его манерами и высказываниями и попытался дословно передать услышанное. Так что вскоре мы услышим голос самого Витгенштейна<sup>23</sup>.

Но сначала мы ответим на вопросы, которые пока не могли разрешить. Первый из них касался организации встречи Витгенштейна с Яновской (и вообще с математиками). Записи Каспарсона дают ответ на этот вопрос. Прежде всего, мы узнаем из них, что Витгенштейн сам просил ВОКС помочь ему выйти на МГУ и был недоволен затяжкой в этом вопросе. Об этом он говорил 20 сентября: «Проф. Витгенштейн высказывал резкое недовольство обслуживанием Интуриста, характеризуя его как невнимательное, ненадежное и т.д. Жаловался также на то, что ВОКС обещало помочь ему установить связь с КОМЗЕТом

и МГУ и ничего не сделало» (26). Это свидетельство одним ударом разрушает миф, что в СССР Витгенштейна чуть ли не заставляли работать по своей основной специальности. Реальность была, скорее, такова, что, столкнувшись с трудностями при реализации первоначальных планов трудоустройства на простую общепользую работу в отдаленных районах СССР (но не оставив эти планы, о чем говорит его намерение установить контакт с КомЗЕТ – организацией, родственной уже знакомому нам ОЗЕТ), он решил опробовать и запасной вариант, связанный с работой по своей философской специальности (которая обозначена в документах ВОКС как «философия математики»). Для этого он и пытался выйти на МГУ. Тема МГУ находит продолжение в отчете Каспарсона за 21 сентября: «Ввиду того, что невозможно было из «ВОКС»а дозвониться [до] проф. Колмогорова (Институт Математики) решили пойти прямо в деканат Института. Оказалось, что проф. Колмогоров сейчас в отпуску. Нас принял Зам. Декана проф. Вержбицкий. Проф. Витгенштейн<sup>24</sup> просил указать ему фамилии научных сотрудников Института, которые могли бы быть знакомы с его трудами и могли бы дать ему письменную характеристику его работы, т. к. это может помочь ему получить работу в СССР<sup>25</sup>. Ему назвали целый ряд фамилий: проф. Яновская, проф. Гливенко, Варьяш и, кроме того, сообщили, что в 5 часов проф. Колмогоров будет в Н. Московской у американского тополога Копланда, и он может встретить его там» (25).

Рассказ Каспарсона о посещении Института математики при МГУ, располагавшегося в здании нынешнего факультета журналистики по адресу Моховая, 9, директором которого был выдающийся математик А.Н. Колмогоров, отвечает на вопрос, откуда в ежедневнике Витгенштейна в сегменте «21 сентября» появился большой список фамилий. Ясно и что это были за люди. Разъясняется ситуация и с загадочным Копландом<sup>26</sup>. Но, самое главное, теперь уже не остается сомнений, что Яновская не играла большой роли в его визите. Витгенштейн узнал о её существовании за два дня до отъезда из Москвы<sup>27</sup>. В свою очередь, Яновская, как следует из воспоминаний Ф. Паскаль, ничего не знала о визите Витгенштейна до их первого общения: иначе она не изумилась бы, узнав, кто хочет с ней переговорить.

Остается, правда, не совсем ясным, когда и при каких обстоятельствах Витгенштейн впервые пообщался с Яновской. Напомню, что, согласно Паскаль, он «отправился в Московский университет повстречаться с госпожой Яновской» (Rhees, 1981, с. 43). Но теперь мы знаем, что 21 сентября Витгенштейн не мог прийти в МГУ для встречи с Яновской, потому что он узнал о ней только когда пришел туда. Выходит, что он должен был встретиться с ней на следующий день, 22 сентября. В этом нет ничего невозможного. Ведь 22 сентября он тоже был в университете и общался с В.И. Гливенко и А.П. Юшкевичем. Их телефоны он получил накануне, 21 сентября, и, судя по всему, тогда же договорился о встрече. От них или, к примеру, от Вержбицкого он мог узнать, что 22 сентября в университете будет и Яновская.

Проблема, правда, в том, что 21 сентября он получил и телефон Яновской. Он наверняка звонил ей, но, похоже, не дозвонился – если бы он дозвонился, то на следующий день она уже знала бы о его визите и не стала бы этому изумляться. Не исключено, впрочем, что Паскаль неверно истолковала слова Скиннера о походе Витгенштейна в МГУ и расслышала фразу «он отправился в Московский

университет; позвонил (called) госпоже Яновской» как «он отправился в Московский университет повстречаться (to call on) с госпожой Яновской». Иначе говоря, не исключено, что 21 сентября Витгенштейн из МГУ позвонил Яновской через коммутатор и услышал её удивленное восклицание, когда телефонистка сообщила ей, кто ждет её на линии. Впрочем, независимо от того, когда состоялся первый разговор Витгенштейна и Яновской, 21 или 22 сентября, можно уверенно сказать, что в ходе этого разговора Яновская пригласила его в гости на 23 сентября, в свою коммунальную квартиру на ул. Малые Кочки, где она предложила ему преподавательскую должность в Казанском университете – наверняка после предварительных консультаций и в осторожной форме: «Вы могли бы занять этот пост, но подготовьтесь, почитайте Гегеля и вообще все взвесьте».

Вспомнив письмо Слоана Доббу, мы поймем, почему в итоге Витгенштейн не стал принимать это предложение. Ему пришлось бы преподавать марксистскую, а не свою философию, а он не был готов к такой перестройке, несмотря на всю свою любовь к СССР.

Впрочем, а была ли любовь? Отчеты Каспарсона дают богатую пищу для размышлений на эту тему. Мы уже видели, что Витгенштейн был недоволен работой «Интуриста» и ВОКС. И те его критические замечания были далеко не единственными. Витгенштейн сообщил своему гиду, «что в Москве его поражает дурной вкус новых построек и грязь, как на улицах, так и в домах, “я не видел еще ни одного чистого ватерклозета, а это есть критерий культуры”». Даже Московский метрополитен, запущенный как раз в 1935 г. (первыми были открыты станции, большая часть которых относится к современной Сокольнической линии на отрезке от «Парка культуры» до «Сокольников»), «он назвал «возмутительным» из эстетических соображений, хотя остался доволен чистотой и простором. Архитектуру станций он назвал плохим подражанием худшим европейским образцам». К рассуждениям Витгенштейна об архитектуре мы еще вернемся, сейчас же подчеркну, что его критичность на деле все же не означала неприятия: Каспарсон специально отмечает, что Витгенштейн просил его не обижаться на критику, так как он «критикует как друг» (26).

В общем, Витгенштейн, похоже, относился к СССР с каким-то домашним неравнодушием. Показательны его рассуждения в связи с посещением 20 сентября Выставки охраны материнства и младенчества, находившейся при Дворце труда (Солянка, 12). С этого начался первый экскурсионный день Витгенштейна, и Каспарсон признает, что «посещение... было явно неудачным»: «Витгенштейн заявил, что ему нужны не выставки, а рабочие учреждения... что выставки подобные этой существуют только для интуристов, а *он себя интуристом не считает*» (26; курсив мой)<sup>28</sup>. Он думал, что его поведут в Институт охраны материнства и младенчества и поэтому согласился на это. Так или иначе, но Витгенштейн «раскритиковал как оформление выставки, так и большинство экспонатов, особенно ме[б]ель. Сказал, что насколько он мог видеть, в СССР копируют худшие образцы западного стиля, причем культура отделки у нас значительно ниже» (26). Составить представление об этой выставке можно из путеводителя 1926 г. «Музеи и достопримечательности Москвы». Выставка располагалась на двух этажах и имела явный медицинский уклон. Многочисленные экспонаты рассказывали о особенностях беременности, рождения и развития ребенка. Много внимания уделялось культуре материнства, правиль-

ному вскармливанию детей. В шкафах находились муляжи, на стенах картины и схемы, иллюстрирующие, к примеру, опасность гонорей или вред от мух. Следующим пунктом культурной программы 20 сентября было посещение детского Дома культуры им. Павлика Морозова (располагавшегося в здании бывшей церкви по адресу Нововаганьковский пер., 9, в наши дни церковь была восстановлена – это Храм святителя Николая на Трёх Горах). Дом культуры заинтересовал Витгенштейна больше выставки, он «очень внимательно ознакомился с работой кабинетов, особенно механических (Витгенштейн инженер-механик по образованию)». Тем не менее, изумляется Каспарсон, он «отказался оставить запись в книге посетителей, так как у него нет готового мнения!».

После осмотра этого заведения Витгенштейн и Каспарсон отправились во «взрослый» Клуб железнодорожных рабочих «КОР», построенный по проекту А.В. Щусева (Комсомольская пл., 4). Путеводитель конца 30-х говорит о нем как об одном из «крупнейших клубов Москвы; в клубе имеются прекрасно оборудованный зрительный зал, киноаудитория и лекционный зал. В одном из этажей размещена транспортная библиотека с читальным залом и кабинетом самообразования» (Длугач, Португалов, 1938, с. 97). Этот клуб «Профессор также осматривал с большим интересом, подолгу наблюдая за работой кружков, как технических, так и художественных, но опять-таки не высказал никакого мнения о работе клуба, говоря, что “для того, чтобы составить мнение, нужно изучить его глубже”» (26).

Утром следующего дня, 21 сентября, Витгенштейн и Каспарсон посетили Институт математики МГУ. Этот эпизод мы уже подробно разобрали. После МГУ они пошли на Всесоюзную строительную выставку, главный павильон которой, странноватый «Дом-самолет», дошел до нас по адресу 1-я Фрунзенская ул., За, с.1. В те времена этот дом, через который осуществлялся вход на выставку, обступали восемь прямоугольных павильонов, образующих вместе с главным корпусом просторный внутренний двор<sup>29</sup>. Выбор этой экскурсии был не случаен, ведь Витгенштейн сам был практикующим архитектором и дизайнером<sup>30</sup> и, по словам Каспарсона, очень интересовался советской архитектурой. Москва середины 30-х была большой строительной площадкой, и широко обсуждались грандиозные планы реконструкции её центра и окраин. Так что на выставке было что посмотреть. Между тем, в отчете сказано, что, по мнению Витгенштейна, советская архитектура (впрочем, не только советская) «развивается по совершенно неправильному и ложному направлению. Выставка проектов дома индустрии, академии наук и дворца советов привела профессора в неподдельную ярость... Теория Витгенштейна такова, что все сооружения должны преследовать чисто утилитарную цель: всякие попытки архитектурного оформления искусственны и являются «преступлением против души народа, являются антиобщественными». Особенно возмутил его проект Дворца Советов: “Сколько труда затрачивается для преступной цели”»<sup>31</sup>. «Единственная революция, в которой я принял бы активное участие – это революция против ваших архитекторов», подытожил Витгенштейн (25). В этом протесте против искусственности и нарочитости можно опять-таки расслышать толстовские нотки. И действительно, Каспарсон отмечает, что «профессор ярый поклонник Льва Толстого и до некоторой степени разделяет его философские воззрения» (25). Подчеркнем также, что архитектурная критика Витгенштейна распространялась только на «новые

постройки», на зарождающийся стиль советского ар-деко. Ему нравился дизайн Мавзолея, а храм Василия Блаженного он называл «одним из красивейших зданий, когда-либо виденных мною» (Rhees, 1981, с. 178).

Вечером того же дня Витгенштейн и Каспарсон отправились в «Реалистический театр» (он находился на северо-восточном углу нынешней Триумфальной площади) на пьесу Н.Ф. Погодина «Аристократы». Спектакль начинался в 20:00. Эта комедийная пьеса о перевоспитании узников ГУЛАГа была хитом сезона, и она напоминает нам, что 1935 год был чем-то вроде оттепели в предвоенной стране. Голод начала 30-х отступал в прошлое, массовые репрессии еще не начались (хотя механизмы, их породившие, уже были запущены и незаметно набирали ход). Москва была наводнена иностранными туристами, в посольских домах проходили шумные приемы, проводились крупные международные мероприятия: от шахматного супертурнира с участием Ласкера и Капабланки до театрального фестиваля или большого конгресса математиков-топологов – буквально за неделю до приезда Витгенштейна (уже известный нам тополог Копланд наверняка был его участником). Работали платные клиники, появилась услуга заказа продуктов на дом по телефону и билетов на самолет по телеграфу (из Москвы можно было улететь в 26 городов СССР, от Казани до Владивостока), можно было сходить в Музей нового западного искусства, в хороший ресторан, на «дансинг» и т.п. В такой атмосфере зазвучали голоса тех, кто миролюбиво считал возможным даже перевоспитание «вредителей». Но они быстро затихли. Вскоре пьеса Погодина, настраивающая зрителей именно на такой миролюбивый лад, была снята с репертуара этого и других театров<sup>32</sup>. Впрочем, Витгенштейн в любом случае не впечатлился увиденным на сцене и «ушел после второго акта: “Проблема слишком незнакома ему, чтобы заинтересовать его, игра актеров ему тоже непонятна”» (25).

Фраза, произнесенная Витгенштейном после спектакля в «Реалистическом театре», на мой взгляд, символична – и символизирует она то, что, хотя он приехал в СССР с «домашним» чувством, постепенно он осознал чужеродность этой новой для себя среды. Он всё равно остался доволен поездкой – из-за её удачного завершения: Яновская за глаза назвала его «великим» и предложила работу, большой интерес проявила Т.Н. Горнштейн и т.д. Но в целом у него возникло ощущение, что, хотя жить в СССР можно, эта жизнь не вполне свободна, словно в армии, и нужно все время быть начеку, чтобы не сказать лишнего<sup>33</sup>.

Однако если визит Витгенштейна в СССР и охладил его чувства к нашей стране, то отношение к самому Витгенштейну и к аналитической философии, одним из главных представителей которой он был, развивалось у нас по восходящей линии. И этому способствовал именно его визит. Как свидетельствовал ученик Яновской Б.В. Бирюков, Витгенштейн подарил ей экземпляр двухтомной работы Г. Фреге «Основные законы арифметики»<sup>34</sup> (скорее всего он переслал его по почте). Фреге был одним из создателей математической логики – главного инструмента аналитической философии. Именно после общения с Витгенштейном Яновская переориентируется на математическую логику, а затем предпринимает громадные усилия для внедрения математической логики на философском факультете МГУ<sup>35</sup> (воссозданном в Московском университете в 1941 г.). А это по сути предопределило расцвет аналитической философии в современной России<sup>36</sup>.

## Литература

1. *Бажанов В.А.* История логики в России и СССР. М., 2007.
2. *Бирюков Б.В., Бирюкова Л.Г.* Людвиг Витгенштейн и Софья Александровна Яновская: «Кембриджский гений» знакомится с советскими математиками 30-х годов // *Логические исследования*. Вып. 11. М., 2004. С. 46–95.
3. *Бирюков Б.В.* Трудные времена философии: Софья Александровна Яновская. М., 2009.
4. *Васильев В.В.* Московские адреса Витгенштейна // *Вопросы философии*. 2017. № 6. С. 39–51.
5. *Вся Москва: Адресно-справочная книга*. М., 1936.
6. *Горшштейн Л.З.* Людвиг Витгенштейн в Ленинграде // *Общественные науки и современность*. 2001. № 2. С. 191–192.
7. *Городской телефон: Список абонентов московской городской сети*. М., 1935.
8. *Длугач В.Л., Португалов П.А.* Осмотр Москвы: Путеводитель. М., 1938.
9. *Гридиев Ю.А.* «Всесоюзное общество культурной связи с заграницей» (1925–1929 гг.). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М.: МГУ, 2006.
10. *Иванов А., Усольцев А.* Гостиница «Националь»: Краткая история и интерьеры // [moscowwalks.ru/2016/02/05/national-hotel/](http://moscowwalks.ru/2016/02/05/national-hotel/)
11. *Кильберг Х.И.* Верность долгу // *Женщины – революционеры и ученые* / Отв. ред. И.И. Минц, А.П. Ненароков. М., 1982. С. 104–107.
12. *Косичев А.Д.* Философия, время, люди: Воспоминания и размышления декана философского факультета. М., 2007.
13. *Музеи и достопримечательности Москвы: Путеводитель* / Под. ред. В.В. Згура. М., 1926.
14. *Никитин Ю.А.* Всесоюзная строительная выставка в Москве – первый постоянный выставочный комплекс в СССР // *Вестник гражданских инженеров*. 2011. № 4. С. 13–17.
15. *Отчеты А. Каспарсона о пребывании в Москве Л. Витгенштейна* // Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ) Ф. 5283. Оп. 3. Д. 657. 1935.
16. *Рябухин А.Г., Брянцева Г.В.* Профессора Московского университета. 1755–2004. Биографический словарь в 2-х т. М., 2005.
17. *Соловьева Е.Е., Царева Т.В.* Новые дома: Архитектура жилых комплексов Москвы 1920-х – 1930-х годов. М., 2012.
18. *Шестаков В.П.* Джон Мейнард Кейнс и судьба европейского интеллектуализма. ЛитРес, 2015.
19. *Шестаков В.П.* Людвиг Витгенштейн в Кембридже и России: Документальная биография. М., 2017.
20. *Graham L., Kantor J.-M.* Naming Infinity: A True Story of Religious Mysticism and Mathematical Creativity. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
21. *McGuinness B. (ed.)* Wittgenstein in Cambridge: Letters and Documents 1911–1951. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
22. *Monk R.* Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius. London: Vintage, 1991.
23. *Nedo M. (Hg.)* Ludwig Wittgenstein: Ein Biographisches Album. München: C.H. Beck, 2012.
24. *O'Machony N.* Russian Matters for Wittgenstein // *Doubtful Certainties*, ed. by J.P. Galvez, M. Gaffal. Frankfurt a. M.: Ontos Verlag, 2012. P. 149–180.
25. *Rhees R. (ed.)* Ludwig Wittgenstein: Personal Recollections. Totowa NJ: Rowman and Littlefield, 1981.
26. *Sloan P.* Russia without Illusions. New York: Modern Age Books, 1939.
27. *Stem L.* Western Intellectuals and the Soviet Union, 1920–1940. London: Routledge, 2007.

<sup>1</sup> Васильев, 2017.

<sup>2</sup> Об особенностях работы ВОКС см.: Гридиев, 2006; Stern, 2007.

<sup>3</sup> Ed. by *McGuinness*, 2008, p. 244-245.

<sup>4</sup> Речь идет о работе Витгенштейна учителем в сельских школах Австрии в 20-е гг.

<sup>5</sup> Т.е. «в Ленинград» и «из Ленинграда».

<sup>6</sup> Непосредственное отношение к прибытию Витгенштейна в Москву имеет, видимо, еще один лист ежедневника с карандашной схемой Комсомольской площади (фотография соответствующего разворота ежедневника опубликована в Nedo 2012, 238; см. также: *Шестаков*, 2017), на которой обозначены три вокзала – Октябрьский (Ленинградский), на который и приехал Витгенштейн, Северный (Ярославский) и Казанский. Рядом упомянут трамвай № 10, который мог довезти его до центра города. И записана одна фамилия – «Гр. Гуревич».

<sup>7</sup> *Sloan*, 1939, p. 3, p. 10.

<sup>8</sup> Этот дом по адресу Соимоновский пр., 5, иногда называют «домом Ильфа». За несколько лет до визита Витгенштейна Ильф сфотографировал отсюда взрыв Храма Христа Спасителя. Но в 1935 г. Ильф жил уже в пер. Фурманова, где он был соседом Е. Петрова, М.А. Булгакова и О. Мандельштама.

<sup>9</sup> *Вся Москва 1936*, с. 478.

<sup>10</sup> В пользу этого говорит и то, что в письме Г. Паттиссону от 22 сентября 1935 г. Витгенштейн сообщает, что «завтра вечером покинет Москву», добавляя, что живет в «комнатах, где останавливался Наполеон в 1812 г.» (Monk, 1991, 352). Конечно, это может быть просто шуткой, ведь Наполеон даже теоретически не мог останавливаться ни в одном из зданий, где селили иностранцев – они еще не были построены в 1812 г. Между тем, в одном из номеров отеля «Националь» (№ 115) была – и есть – ваза с портретами Наполеона и его жены (Иванов, Усольцев 2016). Не исключено, что персонал отеля иногда называл этот номер «наполеоновским», и кто-то мог думать, что это связано с тем, что Наполеон останавливался в этих комнатах. Если бы Витгенштейн жил в этом номере отеля «Националь», он по крайней мере мог бы обыграть это в шутливом письме к Паттиссону.

<sup>11</sup> Ed. by *McGuinness*, 2008, p. 249.

<sup>12</sup> *Sloan*, 1939, p. 136.

<sup>13</sup> *Городской телефон 1935*, с. 40.

<sup>14</sup> *Вся Москва 1936*, с. 91.

<sup>15</sup> *Городской телефон 1935*, с. 196.

<sup>16</sup> *Вся Москва 1936*, с. 618.

<sup>17</sup> У Витгенштейна «Малые кошки», но это, конечно, ошибка. См. *Бирюков, Бирюкова*, 2004, с. 85.

<sup>18</sup> Т.е. д. 7, к. 4, кв. 173. Современный адрес – ул. Доватора, 7/8, кв. 19. Ср. Соловьева, Царева 2012, 486.

<sup>19</sup> *Горнштейн*, 2001.

<sup>20</sup> Другие варианты расшифровки содержания этих страниц можно найти в: *Бирюков, Бирюкова*, 2004; *Шестаков*, 2015; *Шестаков*, 2017. Об особенностях первых двух я подробно пишу в Васильев 2017. В третьем издании расшифровка более выверенная, к тому же там приведены фотокопии почти всех страниц ежедневника Витгенштейна периода поездки и несколько более ранних страниц из того же ежедневника с фамилиями и адресами, вероятно, имевшими отношение к будущему визиту (правда, фото низкого качества).

<sup>21</sup> Далее при ссылках на этот источник в скобках будет указываться только страница указанного дела.

<sup>22</sup> Особое значение придается будущему отзыву Э.Я. Кольмана, соавтора С.А. Яновской и гонителя знаменитого математика Н.Н. Лузина. О Лузине, его учителе Д.Ф. Егорове и о судьбах Московской математической школы, самым известным выходцем из которой был А.Н. Колмогоров, см. *Graham, Kantor*, 2009.

<sup>23</sup> В конце отчета о первом дне Каспарсон замечает, что Витгенштейн незадолго до поездки изучал русский и «уже может немного говорить» (26, об.). Из этого замечания следует, что общение между ними шло в основном по-английски (Каспарсон отвечал за работу с приезжими из англоязычных стран).

<sup>24</sup> Стоит уточнить, что Каспарсон понимает слово «профессор» в широком смысле. Строго говоря, профессором Витгенштейн стал лишь в 1939, заняв место Дж. Э. Мура. Да и Вержбицкого нет в списке профессоров Московского университета, сведения о которых опубликованы в: *Рябухин, Брянцева*, 2005.

<sup>25</sup> Конечно, из этого свидетельства не следует, что Витгенштейну нужны были эти отзывы для устройства на работу именно по философской специальности. С другой стороны, пригодиться они могли прежде всего для этого. Скорее всего, в такой завуалированной форме Витгенштейн попросту спрашивал, могут ли его взять в МГУ. Последующие встечи 22-24 сентября подтверждают его стремление найти работу по специальности.

<sup>26</sup> Упоминание Копланда в сегменте «22 сентября» объясняется тем, что в предыдущем уже не было места.

<sup>27</sup> Записывая фамилию Яновской 21 сентября, он начал писать её не с «Я», а с «Иа» (но сразу остановился – кто-то поправил его, как и в двух других записях на этом развороте: фамилию «Варьяш» Витгенштейн поначалу записал с мягким знаком на конце, а в номере телефона Яновской принял «320» за «120»). Если бы Витгенштейн хоть что-то знал о Яновской до этого дня, он едва ли не представлял бы, как пишется её фамилия.

<sup>28</sup> Он прямо сказал Каспарсону, что «его величайшее желание [–] работать в СССР, в любой должности» (26).

<sup>29</sup> *Никитин*, 2011, с. 14.

<sup>30</sup> В конце 20-х он участвовал в проектировании, строительстве и оформлении дома своей сестры в Вене.

<sup>31</sup> Не исключено, что, передавая слова Витгенштейна, Каспарсон в этом месте несколько сгущает краски.

<sup>32</sup> В Москве, к примеру, она шла еще в театре им. Вахтангова.

<sup>33</sup> *Nedo*, 2012, р. 330.

<sup>34</sup> *Бирюков, Бирюкова*, 2004, с. 50.

<sup>35</sup> См. об этом напр.: *Бажанов*, 2007, с. 318; *Косичев*, 2007, с. 264–265; *Бирюков*, 2009, с. 199–219.

<sup>36</sup> Я благодарен М. Недо за предоставленные цифровые копии страниц ежедневника Витгенштейна периода его визита в СССР, а также Р. Монку, А. Хитрову, К. Попову, Д. Маслову, В. Бажанову, В. Суровцеву и А. Кузнецову за ценные советы при работе над этой статьей и предыдущими публикациями на ту же тему.

А.А. Кротов

## Психология – ключ к философии? (О концепции Теодора Жюфруа)

Девятнадцатый век жил ощущением близости завершения подготовительных работ по созданию научной философии. Более чем два тысячелетия философского развития казалось, привели к искомому итогу. Уже в начале столетия преобладающее влияние в интеллектуальной сфере приобретает установка на унификацию и систематизацию, в соответствии с которой сбор и обобщение полученных предшествующими веками данных представляется надежным способом достижения истины. Науке предписывается максимальный охват фактов, в том числе обязательный учет её собственной истории. Способы же и методы необходимой унификации знаний по-прежнему вызывают разногласия, полемические выпады, противоборство различных сторон.

Во французской философской культуре первой четверти XIX в. в целом роль ведущего направления, бесспорно, принадлежала спиритуализму. Лидеры этого интеллектуального течения задавали тон в университетском образовании (Руайе-Коллар, Жюфруа, Кузен и др.), оказывали воздействие на принятие политических решений. Обращение к их наследию не только позволяет уточнить и конкретизировать современные представления о специфике европейской культуры начала XIX в., но и оценить степень перспективности выдвинутых той эпохой философских решений, степень их значимости для сегодняшнего дня.

Особый вклад в формирование интеллектуального ландшафта, свойственного XIX столетию, принадлежит Теодору Жюфруа (1796–1842). Он учился в Эколь нормаль (зачислен в 1814), где приобрел репутацию блестящего последователя спиритуализма Виктора Кузена. Отмеченный благосклонным вниманием мэтра, он становится преподавателем в Эколь нормаль, закрытие которой в 1822 г. побуждает его зарабатывать на жизнь частными уроками. В 1828 г. Жюфруа получает место профессора в Сорбонне, с 1832 г. он преподает и в Коллеж де Франс. В 1833 г. он становится членом Академии моральных наук. С 1831 г. он – член палаты депутатов. Соображения, связанные с ослаблением здоровья, побуждают его отказаться от педагогической деятельности. В 1836 г. Жюфруа оставляет должность профессора Коллеж де Франс, в 1839 г. он покидает и Сорбонну.

Согласно Жюфруа, философия все еще не достигла требуемой полноты, не приобрела необходимой научной точности. Выход из сложившейся ситуации он связывает с обращением к психологии, к систематическим, последовательным и глубоким исследованиям человеческого сознания. Оправдание своей позиции, её обоснование и подтверждение он связывает с внутренним, интеллектуальным опытом.

История философии, настаивал французский мыслитель, предстает как нескончаемая череда попыток заново начать построение всего здания. Но в этом потоке разнообразных подходов ни один не привел к решающему изменению, к

структурному оформлению и завершению философии как науки. Философии недоставало понимания собственной истории, точно также как методов решения первоочередных проблем, способов отыскания истины.

В философском развитии, свойственном прошедшим этапам истории, Жюфруа видел повторение типичных ответов на неизменные вопросы, воспроизводство незыблемых схем мысли, направлений, мировоззренческих ориентиров. «История философии представляет необычное зрелище: некоторое число проблем воспроизводится во все эпохи; каждая из этих проблем вдохновляет определенное число решений, всегда тех же самых»<sup>1</sup>. Философы делятся на враждующие школы, отстаивающие с одинаковым видимым успехом собственную правоту, с равным правом претендуя на обладание истиной. Остальное человечество, согласно Жюфруа, хотя и прислушивалось к философам, но не принимало их мнения за окончательные, оставаясь на точке зрения здравого смысла, которая позволяет смутно предугадывать направление поисков блага, истины, красоты. Отсюда не следует, будто философские решения противостоят здравому смыслу, они тесно взаимосвязаны, пересекаясь и взаимодействуя, но не совпадают полностью по своему содержанию. В частности, как отмечает французский мыслитель, в любую философскую эпоху можно наблюдать противостояние принципов материализма и спиритуализма в области метафизики, установок стоицизма и эпикуреизма в сфере морали. Ни одна из концепций не могла взять верх на длительное время, ни одна не погибла, не исчезла безвозвратно в историческом калейдоскопе событий. Каждая из концепций имела своими защитниками и последователями людей неординарных, выдающихся, причем общее их влияние было примерно одинаковым. Жюфруа констатирует, что человеческий род не сделался в своей общей массе приверженцем ни одной из перечисленных концепций, но сохранил ту точку зрения, на которой стоял даже прежде рождения философии: здравый смысл побуждает большинство людей признавать существование и материи, и духа, равным образом следовать долгу и стремиться к собственному счастью. «Это зрелище, внушающее поверхностному наблюдателю презрение к философии, и снабжающее скептицизм по видимости грозным оружием, глубоко поучительно для того, кто ищет в событиях интеллектуального мира законы развития человеческого рода»<sup>2</sup>.

История философии, по Жюфруа, служит путем к уяснению человеческой сущности, поскольку действия людей выражают их идеи, которые, в свою очередь, определяются законами их природы. Этот путь является совсем новым, неисследованным: философы слишком мало и как бы мимоходом размышляли о его возможностях. Чтобы извлечь необходимые выводы из истории философии, её следовало глубоко понять, изучить, осознать, что она вовсе не представляет собой каталога странных, экзотических мнений. Философские идеи не по воле чистого случая возникают в умах людей, ошибочно видеть в них нечто далекое от событий здешнего мира. Философские учения складываются в общую серию попыток решения вопросов, непосредственно затрагивающих все человечество. Обратившись к истории, люди прежде всего сосредоточили свое внимание на внешних событиях, фактах, датах. Они были тщательно изучены, при этом обнаружилось, что причинами важнейших исторических событий являются нравы, религии и политические учреждения. Хроники ученых эрудитов уступили место работам, написанным в духе Вольгера и Монтескье. Жюфруа полагал, что

задача XIX в. – перенести анализ истории на еще более глубокий уровень. Необходимо найти причины самых общих фактов, выраженных нравами, религиозными представлениями, политическим строем. Их происхождение и развитие определяется изменением мнений в моральных, религиозных, политических вопросах, следовательно, интеллектуальной историей человечества. В свою очередь, её общий ход должен быть подчинен законам человеческой природы, которые и заключают в себе «окончательное объяснение» исторических событий. Ключевое значение в раскрытии закономерностей, свойственных интеллектуальной сфере, принадлежит истории философии. «История философии, следовательно, есть новое исследование, важное исследование, исследование, в высшей степени принадлежащее нашей эпохе»<sup>3</sup>.

Предметом философии служит «загадка этого мира», она выражается в «высших и фундаментальных вопросах», вызывающих интерес людей во всякий период истории. От вопросов подобного рода зависят все прочие, определяются ими. Философские системы, представляя различные ответы на неизменные вопросы, в своей совокупной истории отражают в сжатом виде развитие человеческого разума.

Согласно Жюфруа, в истории философии прежде всего требуется объяснить поразительные разногласия великих мыслителей, вызывающие при первом взгляде на них мнение об отсутствии всякого результата в области философской рефлексии. Мало того, что самые выдающиеся умы человечества не смогли прийти к единому представлению о природе истины, блага, красоты, они оказались не в состоянии убедить в своей правоте и людей, менее искушенных в философских вопросах, всю основную массу людей. Жюфруа обращает внимание на дистанцию, продолжающую сохраняться между философией и здравым смыслом, между суждениями интеллектуальной элиты и убеждениями остального человечества.

Вместе с тем французский мыслитель полагал, что философские проблемы отнюдь не находятся за пределами сферы применения здравого смысла, они от неё неотделимы. Каждому из людей в повседневной жизни постоянно доводится выносить решения относительно того, что именно они считают истиной, благом, красотой в той или иной конкретной ситуации. Философские проблемы в подобном контексте предстают не абстрактными и оторванными от жизни, но тесно связанными с практическими нуждами людей. «Невозможно отрицать компетентность человечества, поскольку оно судит; но как отрицать компетентность Платона, Декарта и Канта? Они также были людьми и к тому же людьми гениальными; между тем, их учения не сделались религией народа; религия народа гораздо старше, чем философия; философия её совсем не изменила; она пережила все системы; и эта религия – здравый смысл»<sup>4</sup>.

Сложившаяся ситуация, по Жюфруа, может провоцировать ложные выводы, торопливые заключения, поверхностные обобщения. Так, например, можно предполагать, что весь человеческий род пребывает в заблуждении, что основная, несведущая в вопросах поисков истины масса людей руководствуется иллюзией, будто хорошо понимает то, что еще даже не доказано великими философами. Но такая позиция ошибочна, поскольку Творец не мог предназначить разумных существ к мышлению в иллюзорном пространстве. Столь же ошибочен был бы и вывод о том, что выдающиеся философы – всего лишь безумцы,

чья доктрины не имеют для человечества никакого значения. Интеллектуальная элита человечества не могла бы действовать впустую, не имея никаких достижений, не приобретая никаких знаний. В противном случае авторитет гениальных людей никем не был бы признаваем. Таким образом, не обоснован ни скептицизм в отношении здравого смысла, ни презрительно-отрицательное отношение к философии.

Тем не менее, расхождение философии и здравого смысла – исторический факт, поразительный и в то же время чрезвычайно важный, ибо его глубокое понимание влечет за собой уяснение сущности философии, так же как и подлинной перспективы её развития. Здравый смысл, по Жюфруа, включает в себе определенное число очевидных понятий, принципов, которые используются в качестве ориентиров в практической жизни, оснований для суждений о повседневности. Эти принципы содержат ответы на вопросы о том, что считать благом, истиной, красотой, бытием, каково назначение человека, следует ли считать мир творением случая или же разумной причины и т.д. В зародыше принципы здравого смысла, таким образом, скрывают в себе все главнейшие метафизические, политические, моральные, религиозные вопросы. «Здравый смысл, следовательно, не что иное, как набор решений вопросов, которые обсуждают философы; это, стало быть, другая философия, предшествующая философии в собственном смысле слова, поскольку она спонтанно присутствует в глубине всех сознаний, независимо от всякого научного исследования»<sup>5</sup>. Философские системы и здравый смысл – два пути к одним и тем же проблемам, два разных способа их восприятия и истолкования. Но решения, подсказываемые здравым смыслом, всегда более широкие, расплывчатые, чем ответы философов. Точка зрения здравого смысла позволяет охватить, во всяком случае частично, все альтернативные решения философов по тому или иному вопросу, полностью не совпадая ни с одним из них. Так, например, здравый смысл признает важность для человеческого познания и чувств, и разума, в отличие от ряда философских школ, не преуменьшая и не отвергая роли ни одной из названных способностей. Соответственно, здравый смысл оказывается в согласии с утверждениями знаменитых философов, но ограничивает их, и в этом отношении – противоречит им. Таким образом, здравый смысл принимает положительное ядро всякого великого учения, но неизменно добавляет что-то еще, выходящее за его пределы.

Казалось бы, если здравый смысл подсказывает решения важнейших мировоззренческих вопросов, от философии можно вообще отказаться. Но в действительности его решения – смутны, нечетки, не даны сознанию в ясном виде. Безотчетно большинство людей убеждено в существовании внешних материальных тел, но не смогло бы ничем подтвердить свою правоту. Аналогично обстоит дело и с другими мировоззренческими вопросами. Не пытаясь придать принципам здравого смысла абстрактную, точную формулировку, всегда ускользающую от внимания большинства людей, любой человек постоянно их применяет при принятии решений в практической жизни, по поводу конкретных случаев. Его решения, таким образом, опираются на смутные предчувствия, бессознательную убежденность, «некоторый род вдохновения». Но во все времена человечество стремилось к расширению своего знания, к доказательным, ясным, не оставляющим место сомнению ответам на волнующие его вопросы.

Поэтому одного здравого смысла для человечества оказывается недостаточно, развитие получает наука. В этой неудовлетворенности туманными, безотчетными знаниями – причина возникновения философии.

Суждения здравого смысла не являются врожденными, они не получены свыше. Их формирование Жюфруа связывает с человеческим повседневным опытом. С момента рождения человека его разум, подвергаясь разнородным воздействиям, начинает получать различные впечатления и определенным образом суммирует приобретенные восприятия. Таким путем у людей вырабатывается смутное отношение к окружающим вещам. Неотчетливые, но по-своему глубокие представления, убеждения, верования постоянно и непреклонно руководят поступками людей. Затрагивая философскую область, они никогда не достигают научной строгости. Поскольку элита человеческого рода всегда стремилась к пониманию там, где большинству оказывалось достаточно смутных верований, то наука по своему существу неизменно выполняла роль последовательного, постепенного прояснения и обоснования верований здравого смысла. Общее видение, в котором едва различимы детали, сменяется внимательным, глубоким анализом, который ставит своей целью уточнение малейших подробностей, свойственных человеческому познанию.

В истории философии, по мнению Жюфруа, заключены истинные элементы общего решения мировоззренческих проблем. Но эти элементы, поочередно и неоправданно принимаемые за полную истину, приводили к конфронтации систем. Само воспроизводство однотипных философских решений в истории, по Жюфруа, доказывает их необходимость, причастность истине. Вместе с тем сохраняющиеся разногласия среди философов, тот факт, что ни одно из типичных для прошедшей истории мировоззренческих решений не получило окончательного перевеса над остальными, подтверждает, по мнению французского мыслителя, идею об ограниченности всех предложенных прежде подходов.

Расхождение философии и здравого смысла, по Жюфруа, не носит вечного характера. Философия, на его взгляд, слишком молода, не осознала еще в полной мере своих задач, границ, методологии. Она еще не стала подлинной наукой. «До сих пор все было спонтанно, индивидуально в философии: были философы, Платон, Декарт, Локк, Кант; они бросили, каждый по-своему, гениальный взгляд на интеллектуальный и моральный мир; но эти точки зрения ждут науки, которая их охватит и классифицирует»<sup>6</sup>.

Назначение философии вполне прояснится для неё самой, когда изучение её истории приведет мыслителей к пониманию того важного факта, что все прежние попытки создания величественных систем своим самым удачным результатом имели освещение и подтверждение тех или иных верований здравого смысла. Жюфруа считал несомненным совпадение направленности познания в деятельности людей гениальных и самых заурядных. Ибо в обоих случаях, на его взгляд, речь идет о своеобразной, хотя и многообразной, манифестации реальности сознанию. Не разум открывает действительность, напротив, она сама делается доступной ему, навязывает себя, обнаруживает свои свойства. Гении лучше понимают детали, частности, отдельные проявления реальности, но не имеют больших преимуществ в осознании общей картины, нечетким видением которой обеспечивает каждого здравый смысл. Поэтому подлинные задачи философии, по мысли Жюфруа, сводятся к прояснению с помощью рефлексии

тех смутных представлений, которые каждый человек приобретает, вступая в контакт с реальностью.

Соответственно, философии предстоит изменить свой метод: вместо попыток создания систем, ей следует сосредоточиться на наблюдениях, тщательном изучении сознания. Ибо не существует идей, абсолютно произвольных, но каждая имеет свою причину, свой источник. Всякая идея необходима, поскольку в той или иной степени отражает некоторую реальность, определенную её сторону. Потому исследование сознания не отдаляет человека от мира, не замыкает его в собственной «скорлупе», но, напротив, служит средством постижения действительности.

«Все философские вопросы относятся к миру интеллектуальному и моральному, как все природные вопросы к миру физическому»<sup>7</sup>. Но интеллектуальные и моральные истины непосредственно могут быть обнаружены человеком именно в самом себе. «Всякий философский вопрос, который может быть разрешен, будет разрешен каким-нибудь из фактов сознания»<sup>8</sup>. Именно сознание открывает путь к постижению Бога, равно как и любой силы.

Жуфруа говорил о двух способах построения философской науки. В его понимании они отнюдь не равноценны. Преобладающий способ, повсеместно, на его взгляд, практикуемый, столетиями применявшийся философами, заключается в том, чтобы, определив для себя первоочередные вопросы, подлежащие разгадке, искать в сознании факты, позволяющие это сделать. Для Жуфруа недостатки подобного подхода очевидны: он полагал, что обращение к фактам ради решения не выведенной из них, но заранее, предварительно сформулированной проблемы, слишком часто оказывается предвзятым. Предугадывая ответ, философы нередко ищут недостаточно глубоко, проведенные ими исследования грешат неполнотой. Случается и так, что в поисках ответов удовлетворяются первым попавшимся фактом, как будто бы он исчерпывает всю предметную область. Иной раз добросовестное наблюдение подменяется продуктом деятельности воображения. В результате возникают неизбежные расхождения среди мыслителей, в философии господствует «дух систем». Согласно Жуфруа, преобладавший вплоть до начала XIX в. подход к построению философии отнюдь не произволен, не случаен, он находит объяснение в самих законах действия человеческого разума. Пораженный явлениями морального и физического мира, разум стремится как можно скорее раскрыть их природу, выявить основания бытия. Сталкиваясь с собственным непониманием множества вещей, разум задается большим числом вопросов. Он теряется в тщетных, противоречивых попытках их решения, пока, наконец, не обнаруживает способ научного отыскания ответов. Длительный период, заключавший ошибки и заблуждения, был совершенно необходим для того, чтобы рефлексия постепенно привела человечество к пониманию особенностей истинного метода изучения мировоззренческих вопросов. «Можно, следовательно, рассматривать философию вплоть до наших дней как совокупность систем, которые были придуманы для разрешения философских вопросов прежде, чем открыли истинный способ их решения»<sup>9</sup>.

Второй путь построения философии Жуфруа считал подлинно плодотворным. Его отправная точка – последовательное, систематичное наблюдение, сбор всевозможных данных, фактов, характеризующих сознание. Лишь после осуществления этой предварительной работы следует переходить к постановке

проблем, формулировке подлежащих решению мировоззренческих вопросов. Создание психологии должно предшествовать поискам философских ответов и, в конечном счете, содействовать им. Факты сознания – решающее звено в философской аргументации. Поэтому именно психология – ключ к философии. Наблюдение фактов и индуктивные обобщения – таковы главные средства, имеющиеся в распоряжении психологического метода. При этом психологию не следует ставить в зависимость от философии, её построение не должно быть связано с какими бы то ни было теоретическими предпосылками, принятыми заранее. Жюфруа полагал, что сама идея создания с помощью серии наблюдений строгой науки о сознании, одновременно и избавленной от рабского подчинения философской проблематике, и способствующей её успешной разработке, недавнего происхождения и возникла лишь в его эпоху. В основе второго, непроторенного, непривычного еще пути к философским обобщениям, лежит, таким образом, психологический метод.

Французский мыслитель настаивал на том, что в начале XIX в. речь должна идти о возобновлении философии, её оформлении в виде точной науки при помощи не использовавшегося прежде метода. Важной особенностью философской позиции Жюфруа являлось его убеждение в необходимости дополнения психологического метода историческим. В данном случае подразумевалась исключительная полезность, плодотворность обращения к истории философии в процессе поисков ответов на мировоззренческие вопросы. Такого рода полезность определяется, по мысли Жюфруа, гениальностью тех философов, которые предпринимали прежде попытки разрешения метафизических проблем. Хотя целостная научная философия и не была ими построена, отдельные решения были удачны, многие факты сознания точно установлены, описаны, раскрыты. В сущности, психологическая наука уже присутствует, но в разрозненном, фрагментарном виде в классических, бессмертных произведениях великих философов. Столетия философских поисков не прошли даром.

Жюфруа говорил о важности сопоставления предложенных прежде решений различных философских вопросов и возможности выведения полного ответа на них путем вычленения содержавшейся в каждой позиции частичке истины. Соответственно, приобрести научный статус философия способна при соблюдении двух условий: самопознания и упорядочивания теоретических вопросов в новом виде, следуя психологическому методу. Первое условие выступает предварительным, подготовительным этапом, необходимым для выполнения второго. Раскрытие сущности философии, уяснение ею собственной природы предполагает перевод великих учений на язык здравого смысла. Удачные примеры подобного рода Жюфруа усматривал в истолковании эпикуреизма Гассенди, а платонизма – Кузеню. Философии, считал Жюфруа, всегда не хватало самопознания, т.е. глубокого понимания собственной истории. Отсюда – нескончаемые попытки выстроить её заново, начав с чистого листа. Между тем структурирование философии, её «организация» в качестве особой науки требует перевода всех великих учений на общий «философский язык». Если бы все достижения выдающихся мыслителей прошлого были выстроены в единый ряд, отсюда легко выводился бы свойственный научной философии порядок решения мировоззренческих вопросов. Вообще, с точки зрения Жюфруа, изучение истории любой науки имеет двоякую цель, включает несомненный практический смысл. «Че-

ловеческий разум, возвращаясь к своим следам, узнает в истории науки и то, как он заблуждался в поисках истины, и какими способами ему удалось её открыть. Это двойное зрелище служит ему уроком метода. Во-вторых, развитие науки – не что иное, как развитие самого человеческого разума относительно одной из великих проблем, представленных вселенной его любознательности. История науки есть, следовательно, страница истории человеческого разума»<sup>10</sup>.

Следуя Кузену, Жюфруа объявлял, что каждая из философских систем прошлого воплощала неполную точку зрения на действительность, а потому объединение их подлинных открытий, достижений, аспектов, заключающих зерна истины, позволит получить связную общую научную картину, примиряющую, казалось бы, противоречивые позиции. «Обозревая главные идеи всех систем, с восхищением узнают, что системы сделали оборот вокруг реальности, каждая брала её с одной стороны, и ни одна не охватила полностью»<sup>11</sup>.

Психологический и исторический методы, согласно Жюфруа, взаимосвязаны, предполагают друг друга, должны использоваться в единстве. Главные факты сознания так или иначе освещались, рассматривались, затрагивались в истории философии. Поэтому построение психологической науки должно вестись с опорой на выдающиеся труды философов. С другой стороны, только на основе психологии возможно объединение враждовавших прежде философских школ.

В частности, рассматривая метафизическую дилемму (спиритуализм и материализм), Жюфруа говорил о том, что обе точки зрения впадают в крайности и, следовательно, претендуя на всеохватность, равным образом ошибочны. Возникновение противостоящих школ вполне закономерно и находит свое объяснение в фактах сознания. Натуралисты по складу характера склонны связывать достоверное знание с чувственным опытом, с внешними объектами, такая позиция ведет к материализму. Метафизики, напротив, ориентируются на внутренних мир, рефлексию, в этом – теоретический зародыш спиритуализма. Обе стороны правы, акцентируя внимание на действительных фактах, но заблуждаются, пытаясь придать им универсальное значение, сужая восприятие реальности. В результате материализм отрицает само существование духа, а спиритуализм – материи. Жюфруа призывает придерживаться позиции здравого смысла, который признает неоспоримым наличие реальности двух типов: активной, разумной, воспринимаемой изнутри и внешней, протяженной. «Мир, который не тождествен нам, внешний мир, обнаруживает себя человеку двумя способами: через атрибуты и феномены. Атрибуты являются неизменными свойствами, как протяжение, фигура. Это постоянные качества. Феномены являются физическими акциденциями, начинающимися и завершающимися. Это преходящие события»<sup>12</sup>.

Жан Филибер Дамирон подчеркивал преемственность философских позиций Жюфруа и лидера эклектического спиритуализма Виктора Кузена. На его взгляд, ученик Кузена, рассматривавший в своих сочинениях «различные точки науки с ясностью видения, богатством мысли, простотой выражения», возвел многие темы до уровня полной очевидности<sup>13</sup>. Поль Жане, напротив, акцентировал внимание на своеобразии учения Жюфруа: «С 1820 по 1830 г. Кузен явно склонялся в сторону александризма и гегельянства. Жюфруа, напротив, довел метафизическую сдержанность до того пункта, который в другое время мог бы вызвать обвинения в позитивизме»<sup>14</sup>. В свою очередь, Эмиль Брейе констатиру-

ет, что Жуфруа в своих спекулятивных размышлениях о психологии, в отличие от Кузена, совсем не стремился с помощью этой науки построить онтологию<sup>15</sup>. Жан Лефранк отличительную черту творчества Жуфруа видел в том, что «в его статьях и лекциях индивидуальный тон проявляется несмотря на слишком частые злоупотребления расплывчатыми общими суждениями и метафорами, приспособленными ко вкусу времени»<sup>16</sup>. Так или иначе, Жуфруа представляет собой в значительной степени оригинальную, во многом репрезентативную для ряда тенденций философии начала XIX в., фигуру.

Философское учение Теодора Жуфруа весьма своеобразно отразило сразу несколько граней своего времени. Особым преломлением культурного сознания эпохи выступало убеждение, свойственное определенному кругу философов, согласно которому главные знания о мире уже найдены и в этом смысле известно «всё обо всем». Конечно, сами представления о составе и основной мировоззренческой интенции подобного знания в философской среде первой четверти XIX в. разнились и даже претерпевали трансформации. Жуфруа, отбрасывая мысль о наличии готовой, уже завершенной кем-то и в этом отношении исчерпывающей системы знаний, принимал за аксиому тезис о том, что ученым остается лишь сгруппировать, скомпоновать, рубрифицировать разрозненные истины в должном порядке, извлечь все необходимые, вытекающие из них следствия. Отыскать пригодный для этого метод, подобрать ключ. Но этот психологический ключ, найденный Жуфруа, оказался сделанным не под размер замка. Конечно, сама по себе идея привлечь данные психологии для решения философских проблем отнюдь не устарела за истекшие два столетия, сохраняет свою притягательность и может послужить исходной точкой для неожиданных, но плодотворных заключений. Проблема в том, что одной «статистики» фактов сознания, пусть и скрупулезно, добросовестно собранной, всё-таки мало для радикального преобразования философии. Решение кажется изящным, но на деле оказывается недостаточно детализированным, проработанным, слишком уж общим.

Стремление Жуфруа раскрыть соотношение, взаимосвязь философии и здравого смысла, несомненно, отсылает к значимым и отнюдь не тривиальным проблемам интеллектуальной истории. Вся история философии, прошедшая и будущая, для французского мыслителя предстает как в высшей степени своеобразное подтверждение и разъяснение верований здравого смысла, хотя на уровне отдельных систем и кажется вступающей с ним в конфронтацию. Позиции Жуфруа свойственно преувеличение унифицирующей роли здравого смысла. Процесс образования верований здравого смысла он истолковывает как неизменный, одинаковый для всего человечества, оставляя в стороне, безо всякого внимания особенности социального, культурного развития. В рамках его учения установка на гносеологический анализ фактически доминирует над «историческим методом». В истории Жуфруа на первый план выдвигает типичное, повторяющееся, неизменное, но не индивидуальное, не уникальное. За общей схемой исчезает, стирается неповторимое своеобразие исторических моментов. Признание важности исторических данных для философии при минимизации их действительной роли в ходе решения ведущих мировоззренческих проблем – одна из особенностей философского сознания французской культуры первой четверти XIX в.

- 
- <sup>1</sup> *Jouffroy T.* Mélanges philosophiques. P., 1886. P. 105.  
<sup>2</sup> Ibid. P. 106.  
<sup>3</sup> Ibid. P. 107.  
<sup>4</sup> Ibid. P. 109.  
<sup>5</sup> Ibid. P. 111–112.  
<sup>6</sup> Ibid. P. 119–120.  
<sup>7</sup> Ibid. P. 172.  
<sup>8</sup> Ibid. P. 173.  
<sup>9</sup> Ibid. P. 175.  
<sup>10</sup> *Jouffroy T.* Nouveaux mélanges philosophiques. P., 1872. P. 266–267.  
<sup>11</sup> *Jouffroy T.* Mélanges philosophiques. P., 1886. P. 185.  
<sup>12</sup> *Jouffroy T.* Cours d'esthétique. P., 1863. P. 1.  
<sup>13</sup> *Damiron Ph.* Essai sur l'histoire de la philosophie en France au XIX siècle. P., 1834. T. 2. P. 197–198, 210.  
<sup>14</sup> *Janet P.* La philosophie française contemporaine. P., 1879. P. 41.  
<sup>15</sup> *Bréhier E.* Histoire de la philosophie, P., 2004. P. 1297.  
<sup>16</sup> *Lafranc J.* Jouffroy // Dictionnaire des philosophes. P., 1984. Vol. 1. P. 1376. P. 1376–1378.

## Авторы выпуска

*Аласания Кира Юрьевна*, к.полит.н., доцент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Алташина Вероника Дмитриевна*, д.филол.н., профессор филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета

*Бугай Дмитрий Владимирович*, к.ф.н., доцент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Богомолов Андрей Георгиевич*, к.ф.н., ассистент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Васильев Вадим Валерьевич*, д.ф.н., профессор философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Вертоградова Виктория Викторовна*, д.филол.н., главный научный сотрудник Института Востоковедения РАН; профессор философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Вырщиков Евгений Геннадиевич*, к.ф.н., старший научный сотрудник Института Востоковедения РАН

*Гурьянова Мария Вячеславовна*, аспирант философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Гусейнов Гасан Чингизович*, д.филол.н., профессор НИУ Высшая Школа Экономики

*Духан Игорь Николаевич*, д.ф.н., профессор, заведующий кафедрой искусств Белорусского государственного университета; приглашенный профессор Эдинбургского университета и университета Мичигана в Анн Арбор

*Кедрова Марина Олеговна*, к.ф.н., доцент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Кротов Артем Александрович*, д.ф.н., профессор философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Кульбижеков Виктор Николаевич*, к.ф.н., доцент Сибирского федерального университета

*Куртов Владимир Васильевич*, старший преподаватель философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Ложкина Анастасия Витальевна*, м.н.с. Института философии РАН

*Лунгина Дарья Андреевна*, к.ф.н., доцент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Миронов Владимир Васильевич*, д.ф.н., член-корреспондент РАН, профессор, декан философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Монин Максим Александрович*, к.ф.н., доцент Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета

*Мяжкова Ольга Сергеевна*, аспирант философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Перцев Александр Владимирович*, д.ф.н., профессор Уральского федерального университета

*Розова Екатерина Олеговна*, к.ф.н., ассистент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Свидерская Марина Ильинична*, дискусствов., профессор философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Сеглина Татьяна Андреевна*, аспирант философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Седых Оксана Михайловна*, к.ф.н., доцент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Серебряный Сергей Дмитриевич*, д.ф.н., директор Института высших гуманитарных исследований имени Е.М. Мелетинского РГГУ

*Соловьева Анна Александровна*, аспирант факультета гуманитарных наук Университета Исландии (Рейкьявик)

*Токмачева Полина Анатольевна*, к.ф.н., сотрудник отдела экскурсионной и лекционной работы ГМИИ имени А.С. Пушкина

*Хаменков Максим Алексеевич*, аспирант философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

*Шишков Александр Михайлович*, к.ф.н., доцент философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

## SUMMARY

The second issue of the almanac «History and Theory of Culture» is dedicated to the anniversary of Professor of the Department of History and Theory of World Culture at the Faculty of Philosophy of Lomonosov Moscow State University Marina I. Sviderskaya. The almanac is a collection of articles, translations, and interviews devoted to various aspects of the philosophy of culture and history of culture. The almanac is unique in its thematic variety, wide coverage of the subject area of culture from its archaic layers (archeology of Neolithic, culture of Ancient India, Ancient Greece, Ptolemaic Egypt) through the European Middle Ages and Renaissance – to the culture of Modern times. The almanac is intended not only for specialists in the area of philosophy and history, but also for all those interested in the theory and history of culture.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

PER COMMENTUM

ΓΙΑ ΤΟ ΣΧΟΛΙΟ

נאָטיץ

নাট

## NOTES

Научное издание

# ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ АЛЬМАНАХ

Выпуск 2

Подписано в печать ???.2018. Формат 60х90/16. Гарнитура «Петербург»  
Усл.-печ. л. 23,75. Уч.-изд. л. 24,1. Тираж 300 экз. Заказ № 368.

Оригинал-макет подготовлен А.В. Воробьевым, Д.А. Гавриловым, О.А. Зотовым  
Издатель Воробьев А.В., г. Москва, ул. Профсоюзная, 140–2–36. 7720376@mail.ru

Типография ООО «Поли Принт Сервис». Москва, ул. Бутырская, д. 86.  
Тел. 8(495)191–11–95

Изготовление любой печатной продукции // [info@ppsprint.ru](mailto:info@ppsprint.ru) // [ppsprint.ru](http://ppsprint.ru)