

1/

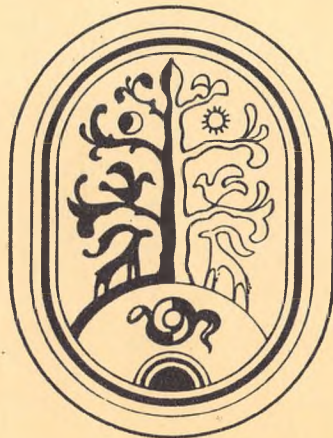
*Международный журнал  
по теории и истории мировой культуры*

/92

*World Culture: Theory and History  
International Quarterly*

**ARBOR  
MUNDI**

*Мировое древо  
The World Tree*



ARBOR MUNDI  
Мировое древо The World Tree



*Муровое древо*  
*The World Tree*

**Редакционная коллегия:**

*Е. М. Мелетинский* — главный редактор

*М. Л. Андреев*  
*А. Я. Гуревич*  
*А. Л. Доброхотов*  
*И. Г. Матюшина*  
*С. Ю. Неклюдов*  
*Л. П. Петрик*

**Международный редакционный совет:**

*С. С. Аверинцев*  
*Ю. Н. Афанасьев*  
*Л. М. Баткин*  
*В. С. Библер*  
*Ж.-П. Вернан (Франция)*  
*М. Л. Гаспаров*  
*Э. Геллнер (Великобритания)*  
*И. Е. Данилова*  
*Вяч. Вс. Иванов*  
*Дж. Констэбл (США)*  
*Ю. М. Лотман (Эстония)*  
*П. Маранда (Канада)*  
*Ж. Д'Ормессон (Франция)*  
*А. Д. Синявский (Франция)*  
*В. Н. Топоров*  
*Б. А. Успенский*  
*А. Хэтто (Великобритания)*

**Editorial Board:**

*Eleazar Meletinsky* — Editor-in-Chief

*Michael Andrejev*  
*Aaron Gurevitch*  
*Alexander Dobrochotov*  
*Inna Matiushina*  
*Sergej Neckljudov*  
*Leonid Petrick*

**International Advisory Board:**

*Sergej Averintzev*  
*Yuri Afanasjev*  
*Leonid Batkin*  
*Vladimir Bibler*  
*Jean-Pierre Vernant (France)*  
*Michael Gasparov*  
*Ernest Gellner (Great Britain)*  
*Irina Danilova*  
*Vyacheslav Ivanov*  
*Giles Constable (USA)*  
*Yuri Lotman (Estonia)*  
*Pierre Maranda (Canada)*  
*Jean d'Ormesson (France)*  
*Andrej Sinjavsky (France)*  
*Vladimir Toporov*  
*Boris Uspensky*  
*Arthur Hatto (Great Britain)*

**Художник** *Б. П. Журавский*

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИНСТИТУТ ВЫСШИХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ  
125267, Москва, Миусская пл., д. 6

*Журнал издан при финансовом содействии Международной Ассоциации театральных деятелей и театров-студий «Милосердие и сцена»*

*Международный журнал  
по теории и истории мировой культуры*

---

---

*World Culture: Theory and History  
International Quarterly*



*Мировое древо  
The World Tree*

---

---

*1 / 92*

Выходит 4 раза в год  
Основан в 1992 г. Founded in 1992

Издание осуществлено при участии  
ТОО «Техника — молодежи ЛТД»

Москва  
1992

# СОДЕРЖАНИЕ

## СЛОВО К ЧИТАТЕЛЮ

6

## ЧЕГО Я ОЖИДАЮ ОТ НОВОГО ЖУРНАЛА?

(В. С. Библер, М. Л. Гаспаров, А. Я. Гуревич)

8

## СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

*Клод Леви-Строс*

(Франция)

### В ТРАВЯНОЙ ЛАВКЕ МИФОВ

14

*Чезаре Сегре*

(Италия)

### ДВЕ ИСТОРИИ О ДРУЗЬЯХ-«БЛИЗНЕЦАХ»: К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ МОТИВА

20

*Ю. И. Манин*

### АРХЕТИП ПУСТОГО ГОРОДА

28

## РЕЛИГИЯ И КУЛЬТУРА

*Г. С. Померанц*

### С ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА И В УПОР

36

## ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ

*О. Б. Вайнштейн*

### ДЕРРИДА И ПЛАТОН: ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЛОГОСА

50

### ИНТЕРВЬЮ С ЖАКОМ ДЕРРИДА

73

## ИСКУССТВО XX ВЕКА: ИСТИНЫ?.. ФАНТАЗИИ?.. ПРОРОЧЕСТВА?..

*С. П. Батракова*

### ОБРАЗ МИРА В ЖИВОПИСИ XX ВЕКА

82

# МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

*Т. В. Чередниченко*

НАШ МИФ

110

## ИЗ АРХИВА

*А. Ф. Лосев*

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ (фрагмент из предисловия)

Комментарий А. А. Тахо-Годи

134

## РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ

*И. И. Ковалева*

СТРУКТУРА И МЕТОД «ДИАЛЕКТИКИ МИФА»

146

*Е. Б. Рашковский*

«АЛЛЕИ» И «СТРЕМНИНЫ»

151

*Н. Н. Зубков*

ДИАЛОГ О ДИАЛОГЕ

158

*И. К. Стаф*

ПЕЧАТНЫЙ ТЕКСТ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА:

ИССЛЕДОВАНИЯ РОЖЕ ШАРТЬЕ

173

## SUMMARIES

*E. M. Meletinsky. To the Reader*

*Yu. I. Manin. The Empty City Archetype*

*G. S. Pomerantz. A bird's Eye View and a Gaze in the Face*

*O. B. Väinshtein. Derrida and Plato: Deconstruction of Logos*

*S. P. Batrakova. The Image of the World in the XX Century Painting*

*T. V. Cherednichenko. Our Myth*

183 — 189

## СЛОВО К ЧИТАТЕЛЮ

Мы предлагаем читающей публике, прежде всего тем, кому небезразличны теоретические проблемы истории культуры и ее современного состояния, вообще гуманитарного знания, новый журнал под названием «Мировое древо». Название это, конечно, условное, символическое. Мировое древо — это важнейший и универсально распространенный мифологический символ, некая архаичская вегетативная модель мира. Крона, на которой живут птицы, сливается с небом и приближается к жилищу богов. Корни уходят в землю и в подземный, темный, «нижний» мир смерти, населенный демоническими существами, змеями, земноводными гадами. Ствол, часто окруженный оленями и козами, соотносится с так называемым «средним» миром, в котором обитают люди. Мировое древо не просто воспроизводит статическую модель космоса, — образ его воплощает мир упорядоченный, организованный, поднявшийся над хаосом, включающий не только «природу», но и «культуру». Мировое древо — вместилище жизни во всей ее полноте и со всеми ее противоречиями.

Наша цель — глобальный охват проблем культуры в ее прошлом и настоящем, сравнительное изучение разнообразных, как правило, взаимодействующих традиций. Мы намерены издавать журнал международный, что его сразу будет отличать от некоторых других культурологических инициатив в нашей стране. Мы хотим выпускать журнал и на английском языке, что сделает его более доступным иностранным читателям, а также предполагаем широкое участие иностранных ученых и в качестве авторов, и в составе редакционного совета. Мы хотели бы на страницах журнала столкнуть, разумеется, в рамках мирной творческой дискуссии, различные точки зрения и различные современные научные концепции, с тем чтобы способствовать не только взаимопониманию, но и реальному прогрессу научно-теоретической мысли.

Говоря о различных концепциях и тенденциях в самой науке, мы имеем в виду, например, взаимоотношение таких методов, как структурализм, деконструктивизм, герменевтика, наследие исторической школы «Анналов» и т. п., с параллельным анализом художественного постмодернизма или мифологических традиций и других тенденций в самом искусстве — литературе, живописи, музыке. Этим вопросам будет уделено большое внимание в нашем журнале. Ни о каких идеологических ограничениях, если не считать само собой разумеющейся общегуманистической направленности, речь, конечно, не идет.

Объективный научный анализ самой идеологии, особенно в рамках современного сознания — и массового, и «элитарного», является одной из специальных целей нашего журнала. Особо мы выдвигаем перспективу изучения мифологического уровня, практически присутствующего во всякой идеологии, изучения всевозможных новых мифов XX в. Среди этих мифов должна быть изучена и национальная, вернее, националистическая мифология нашего времени в ее различных вариантах и в ее противостоянии мифам космополитического плана. Исключительно важной нам представляется проблема характера, места, функции религии в историческом разрезе и особенно в живой нашей современности, а также проблема массовой культуры.

Думается, что эти и подобные им проблемы имеют всеобщее значение, но мы чувствуем особенно сильно их актуальность в русской и советской

культуре, где ныне умирающий догматизм псевдорациональной официальной идеологии конкурирует с естественной, но переходящей всякие границы иррационалистической реакцией, включающей не только истовое, часто поверхностное и националистически суженное обращение ко всякой церковности (как якобы единственно возможному проявлению «духовности»), но также веру в астрологов, колдунов, в контакты со «снежными людьми» и инопланетянами. В связи с вышесказанным очевидна необходимость углубления сферы социальной и исторической психологии.

В методическом плане мы будем всячески поощрять сравнительные, компаративистские штудии, идущие как по исторической вертикали, так и по географической горизонтали. В этом последнем направлении нас будет особенно привлекать сопоставление национальных и ареальных культур Запада и Востока, в том числе проблема места среди них культур русской и других народов нашей страны.

*Е. М. Мелетинский*



# ЧЕГО Я ОЖИДАЮ ОТ НОВОГО ЖУРНАЛА?

В. С. БИБЛЕР

Журнал по теории и истории культуры сегодня действительно насыщен.

Насыщен не только профессионально, но — социально, а если заработает всерьез, то — почти исторически. (Впрочем, последнее может выясниться только после лет десяти непрерывной жизни.)

Вот несколько соображений:

1. Удручает сегодняшняя мода на Духовность (слово это пишется все с более высокой буквы и все с меньшим вдумыванием в суть). Скоро во всех тех случаях, в которых ранее вставлялось клише «морально-политическое единство...», будет вполне взаимозаменяемо вставлено клише «духовность». Здесь несколько удобных отождествлений. Сначала духовность облегченно отождествляется с религиозностью. Затем теологически и трагически укорененное христианство (наиболее частый случай) быстро отождествляется с внешними ритуалами, причитаниями новой нетерпимости и очередным опытом самоуничтожения (того самого, которое паче — и соблазнительней — гордости). Наконец, когда все эти процедуры закреплены в затменном сознании и в дикой подкорке, такое — тщательно препарированное — верование идет на потребу самой мрачной и тяжелой демагогии.

И поскольку наследственность наших идеологических семидесяти лет прочно засела в мозгах и нервах, все эти упрощенные и фальшивые тождества достигают своей (вольной или невольной) цели. Разум и самостоянье свободной воли легко подменяются привычной духовной (!) безответственностью.

Но сейчас в связи с задачами нового журнала я хотел сказать несколько слов только о первом отождествлении: духовность = религиозность.

Предполагаю, что вне контекста **культуры**, вне годовых колец ее родословного древа тождество это, исключающее изначальное сомнение философского Ума, не только фальшиво по сути, но глубоко оскорбительно для самой религиозной интуиции, религиозного духовного смысла. Вне культуры — истории культуры, осмысления культуры, диалога культур (в нашем сознании и разуме осуществляемом) — религия еще не духовность (и даже не ее момент или ядро...), но только удобное — для последующих отождествлений и упрощений — идеологическое заклятье. Заклятье, могущее стать роковым для следующих семидесяти лет нашей социальной, политической, умственной, эмоциональной, а в конце концов — *духовной* жизни.

Вот почему я предполагаю, что серьезная — умная и глубокая — работа нашего журнала в сфере исследования, осмысления и, если получится, реального углубления культуры, ее истории и ее смыслов, может иметь действительно историческое значение. Страшную цепь роковых отождествлений надо разорвать пока не поздно (если еще не поздно, но будем — в начале каждого серьезного дела это необходимо — оптимистами).

2. Сегодня культура — ее духовные напряжения, ее перипетии и катарсисы — становится ключевым переживанием обыденной жизни современных людей. Или скажу так: в XX веке бытие «на грани» (т. е. культура) укореняется в промежутках повседневного быта.

Здесь все имеет смысл. — Выбитость современного человека из готовых социальных матриц и детерминаций, некое одинокое противостояние индивида и истории; особая роль «малых групп»; решающее значение отдельной индивидуальности даже в «низовых» производственных структурах (автоматика, информация, компьютерные связи одиноких — каждый у себя дома — людей); зависимость исторических событий и мировых судеб от личных выборов, решений, поступков, от личного сознания и воли, — причем без обязательного суммирования и усреднения в массовых и толпообразных «равнодействующих»... Больше того, в современной цивилизации, — но это есть и наше будущее, сегодня нами выбираемое (или *нет*), предрешаемое (или избегаемое), — основной формой деятельности все более становится деятельность, создающая *произведение* (а не просто «продукт» или «орудие»). То есть — деятельность в формах *культуры*. Продукт и орудия производят сами автоматические системы, но их целостное преобразование («завод как некое произведение») — исходное дело ума и рук современного работника. (Уточню: еще *не* современного, но работника, все более актуального в современном производстве и в современном *потреблении*, даже и в рыночном.)

И еще одно. Реальное общение культурных эпох — это сегодня не только (и не столько) охлажденное общение на исторической лестнице или траектории, но — повседневное одновременное общение различных культур, даже — различных *замыслов* культуры (Восток — Запад; Север — Юг; Христианство — Просвещение; трагедия — исповедь...) в сознании и в действиях каждого современного человека, европеец ли это, индус или житель Зимбабве...

Поэтому специальное, глубоко профессиональное исследование проблем культуры имеет вместе с тем серьезное современное значение, на мой взгляд, более серьезное, чем любое сугубо актуальное исследование политологическое или — даже — чем какой-то сверхэффективный социально-политический поступок или союз. Вообще само представление об «актуальности» и «современности» имеет в канун XXI в. совсем другой смысл, чем в веке XIX-м или в начале века XX-го. Серьезность и культурологическая сосредоточенность, с одной стороны, и социальная значимость, с другой, — это сегодня не антиподы, но близнецы. Я все время говорю о «мировом духе», но и о России «сказывается эта история».

3. Теперь, казалось бы, совсем о другом. Думаю, что все эти высокие смыслы будущего журнала могут стать реальными, только если в наших публикациях, дискуссиях, исследованиях будут соединены два момента. Во-первых, изощренный профессионализм, — профессионализм скрупулезно академический, пафос *архива*, документа, *текста*, пафос исторической внимательности. Во-вторых, живой пафос современного человека культуры, реального Собеседника культурных *героев* и *гениев*. Понимаю, что соединить два эти пафоса почти невозможно, во всяком случае — очень трудно, но без такого невозможного средоточия и браться за дело не стоит. Это — не внешние, вторичные признаки «специалиста по культуре». Это — первичные признаки того, что ЖУРНАЛ будет иметь то реальное социальное значение, о котором я говорил выше.

И — в заключение — нечто личное. Я думаю, что современный журнал по истории и теории культуры не сыграет своей действительной роли, если он не включит в себя *третье* измерение — быть органом *философской* мысли, средоточием философской логики культуры.

## М. Л. ГАСПАРОВ

«Хотеть» и «ждать» — вещи разные. Чего я жду от нового журнала, — это определяется тем, что я знаю о его авторах. Я догадываюсь, о чем будут писать и А., и Б., и Г., и И., и М., и Т., мне это интересно, сам я знаю слишком мало, и узнать больше о том, что они считают спорным и бесспорным, очень заманчиво. Но признаюсь, что если их статьи обманут мои ожидания и окажутся написанными совсем не о том, чего я жду, — это будет еще заманчивее.

Чего я хочу? Во-первых, того, чего хочет каждый в наш век дифференциации знаний: синтеза. Мне стыдно, что я работаю на кафедре истории и теории мировой культуры, но «культура» для меня сплошь и рядом остается суммой фрагментов истории, философии, религии, литературы, искусства, науки, быта, слагающихся, но не срастающихся воедино; а если мне и кажется, что я чувствую их сросшимися, то описать это неимпрессионистическими словами мне очень трудно. Я завидую культурам, отстоявшимся в энциклопедии — то Исидора Севильского, то Дидро с Даламбером, — и хотел бы такого же отстоя и для нашего взбаламученного века.

Во-вторых, того, к чему нас обязывает звание ученых, — объективности и рациональности. Мы живем в обществе, раздираемом страстями политическими, национальными, социальными, религиозными, — мы обязаны помочь людям найти общий язык, понять друг друга, выйти из той эйфории культурного эгоцентризма, в которой сейчас каждому хочется искать самоутверждения. Нам нужны внимательность, трезвость, внятность и ясность.

В-третьих, я хочу обращенности к будущему. Несколько десятилетий нашей жизни приучили нас гнушаться суесловием о будущем и с вожделем оглядываться на прошлое. Делать из прошлого предмет культа очень соблазнительно, особенно для историка. Но жить вспять невозможно: все, что мы вынесли из прошлого, нужно нам лишь для того, чтобы жить в будущем. Неоднократный опыт показал, что строить единое светлое будущее для всех — дело безнадежное: люди различны, каждому душевному складу нужно свое, и культура обязана предоставить им выбор.

Это очень отвлеченные слова. А конкретнее, журнальнее? Я хотел бы, чтобы журналу удалось найти связь с широким читателем: говорить о сложных вещах языком, понятным образованному неспециалисту; у авторов, определяющих лицо журнала, есть этого и талант и опыт. Я хотел бы, чтобы журналу удалось избежать пестроты: чтобы вслед за сборными номерами пришел черед тематических, где на одной проблеме будут скрещиваться разные времена и разные ученые. Я хотел бы, чтобы больше было тематических обзоров состояния современных западных наук о культуре: жизнь у нас трудная, и порознь нам нелегко следить за чем-нибудь, кроме собственной специальности. И я хотел бы, чтобы переводы культурных памятников, которых мы не знаем, а должны бы знать, являлись в журнале постоянно, в неслучайном подборе и с комментарием, связывающим их с общей тематикой журнала.

## А. Я. ГУРЕВИЧ

Термин «культура» интерпретируется по-разному. Его понимают и в традиционном смысле, как сумму духовных завоеваний общества и рода человеческого в целом, и как внутреннее богатство личности, приобщающее ее к общечеловеческим и национальным ценностям, и как, условно говоря, «механизм» социализации индивида, включающий его в общество, предоставляя ему условия и возможности функционировать в роли его члена, и как та картина мира, которая лежит в основе его социального поведения и которая, будучи унаследована от предшествующих поколений, вместе с тем явно или чаще неявно изменяется в процессе жизненной практики людей, образующих социум, и как выражение подлинной сущности человеческой свободы, т. е. свободы удовлетворять свою потребность в творчестве.

Определений «культуры» может быть много, но я надеюсь не ошибиться, сказав: только КУЛЬТУРА делает homo sapiens ЧЕЛОВЕКОМ. Трудятся не одни только люди, как не одни они образуют некие сообщества. Но лишь люди обладают культурой, и вот именно раскрытие того, каким образом культура формирует человека и общество и вместе с тем созидается ими, хотелось бы видеть в качестве профилирующей линии стратегии нашего журнала. Поиски ответов на такого рода вопросы, имеющие и научное и практическое значение, нужно искать и на уровне теории, и в конкретных исследованиях, и в обзорах литературы, которые могли бы продемонстрировать и критически оценить уже накопленный опыт. Ибо меньше всего наш журнал претендует на то, что он начинает нечто небывалое. Усвоить все позитивное, что уже сделано в области исследования истории и теории культуры,— одна из главнейших, как мне кажется, наших задач. Ведь только изучая направления развития гуманитарного знания во всех его ветвях, и можно понять перспективные тенденции дальнейшего возможного хода исследований.

Сейчас в нашей стране происходит радикальная переоценка ценностей. Меняется весь интеллектуальный пейзаж. Низвергнуты старые кумиры, отброшены обветшавшие и душившие свободную мысль догмы. Это нормально и неизбежно. Но подчас прежние идеологические клише попросту заменяются иными, «достоинство» коих, боюсь, исчерпывается тем, что они выворачивают наизнанку прежние. Предпосылка таких процедур заключается в идее, будто до конца 80-х годов не могло быть сказано слово правды, что все было напрочь отравлено мертвящей антинаучной фразеологией официальных жрецов тоталитаризма. Да, так было, и от этого груза мы избавляемся. Но нужно вдумчиво и нравственно относиться к тому, что выдвигается взамен. И не забыть бы главного: даже в самые страшные и самые подлые годы и десятилетия, когда свободное культурное творчество безжалостно глушилось и планомерно искоренялось, «связь времен» полностью все же не была утрачена, живая мысль продолжала биться и развиваться. Мысль о культуре, и ее изучение, и ее сотворение не только не были уничтожены,— они оставались способом существования и средством выживания лучших представителей нашей интеллигенции и народа. И потому одну из важных задач журнала я вижу в том, чтобы на его страницах нашел место анализ того, что сделано ценного и непреходящего отечественными исследователями культуры.

Наверное, было бы очень полезно спросить нашего читателя, какие вопросы из истории и теории гуманистики его интересуют и волнуют и какие материалы он хотел бы найти на страницах журнала. Потребность общества в освещении проблем культуры едва ли может вызывать сомнения, ибо все более широкие слои наших современников и сограждан осознают: без напряженного культурного строительства мы не обретем ориентиров, необходимых для выживания в условиях жесточайшего кризиса, который охватил все стороны отечественной действительности. Иметь «обратную связь» с потенциальным читателем журнала в высшей степени существенно.

**В добрый и нелегкий путь!**

**СТАТЬИ  
ИССЛЕДОВАНИЯ**

Клод Леви-Строс

## В ТРАВЯНОЙ ЛАВКЕ МИФОВ

Героиней одного из наиболее распространенных в обеих Америках мифов выступает женщина, которая, отлучаясь под различными предлогами, встречается с животным-соблазнителем — в южноамериканских версиях Змеем или Тапиром, в североамериканских, вплоть до Сибири, — Змеем, Медведем, водяным духом и т. д. Муж женщины дознается до правды, облачается в одежды жены, отправляется к животному, зовет его, как та, и убивает; в многочисленных версиях уточняется, что он велит сварить половые органы животного и заставляет жену их съесть<sup>1</sup>.

Индейцам, обитающим на северо-западе Северной Америки и относящимся к языковой семье сэлиш, миф этот хорошо известен, но он получает у них необычный оборот. Так, индейцы племени лиллуэтов, живущие в Канаде, в Британской Колумбии, рассказывают, что женщина каждый день ходила на берег озера собирать луковицы *Erythronium grandiflorum*. Это растение завораживало ее и однажды даже внушило эротические помыслы. Женщина легла на плоской скале, выдававшейся в воду, и позвала кого-нибудь из обитателей озера удовлетворить ее. Нырок вызвался это сделать<sup>2</sup>.

Род *Erythronium* представлен одним-единственным видом в Европе и примерно дюжиной — в Новом Свете и принадлежит к семейству лилейных. Его французское и английское названия — «Dent-de-chien» («собачий зуб») и «Dog-tooth-violet»\* — объясняются формой и белизной луковиц. *Erythronium grandiflorum* в изобилии растет в солнечных лесах и на травянистых лугах Британской Колумбии и штата Орегон. Индейцы ценили его луковицы по причине их раннего созревания. Ели они их вареными или сырыми — сырыми, по свидетельству квакиутль, главным образом в жаркое время года, поскольку их молочно-белый сок оказывал освежающее действие<sup>3</sup>.

В мифе лиллуэтов женщина ощущает эротическое притяжение растения, которое затем находит воплощение в птице. Чем объясняется это странное представление о растении-соблазнителе? Очевидно, что через этот мотив миф лиллуэтов стыкуется, с одной стороны, с панамериканской группой мифов о животном-соблазнителе, а с другой — с группой более ограниченной (характерной для народностей языковой группы сэлиш), получившей у американских мифографов кодовое название «Child of the Root», «Дитя Корня».

Миф этот, не единожды засвидетельствованный у лиллуэтов и их соседей томсонов, шусвапов, кёр-д'аленов, повествует о девушке, которая,

\* рус. назв. — кандык. (Примеч. пер.)

отказав всем претендентам на свою руку и пожелав затем выйти замуж, вынуждена была удовлетвориться корнем; или же о том, как женщина, занимаясь сбором корней, захотела сойтись с одним из них; или, наконец, о том, как она решила на подобный союз, потерявшись в лесах и ведя одинокую жизнь. У нее родился сын и вырос подле матери. Удивившись, что у него нет отца, он стал расспрашивать мать, и та поначалу отвечала ему неправду. В конце концов загадка открылась (благодаря сновидению или насмешкам товарищей по играм), и он утопил мать в озере, либо обратил в камень, либо просто ушел от нее: «Отныне не будут женщины совокупляться с корешками и приносить им детей»<sup>4</sup>. Сын Корня, сперва один, а потом вместе с такими же, как он, великими Преобразователями, помог установить в мире порядок. Он придал живым существам и вещам их нынешнее обличье. Среди прочих чудес он остановил бег солнца, едва не вызвав мировой пожар. Потом он снова запустил светило, и погода опять стала милосердной. Еще он мог топнуть ногой, и из земли начинал бить источник. В некоторых версиях мифа он превратился в луну после того как лягушка, прыгнув ему в лицо, навсегда обезобразила его.

Часто в мифах герой обозначен по названию растения-родителя — Горчичник (*Peucedanum* L., именуемый также *Lomatium* Raf., *Congswellia* Spreng.). Это зонтичное растение играло большую роль в жизни народностей данного региона. Прежде всего, оно было растением съедобным и в старинных текстах носило название kouse (от kowish, названия этого растения на языке не-персе и других языках сахаптинской семьи); по-английски его именовали «biscuit root», потому что его корни толкли в ступе и пекли из них на легком огне над очагом длинные и тонкие печеня. Корни эти собирали между мартом и маем, и они служили основной растительной пищей до начала сезона камассии (лилейного луковичного растения).

Горчичнику приписывали также самые разные лекарственные свойства: он помогал от бесплодия, кашля, мигрени, бессонницы у маленьких детей и т. д.\* Но главными были магические свойства растения. По мифу томсонов, оно сообщало волшебную силу и делало бессмертным того или ту, кто стал бы питаться только им<sup>5</sup>. Если разжевать и выплюнуть корень, то стихнут ветер и буря<sup>6</sup>. В обрядах народностей нижнего Фрезера и острова Ванкувер горчичник играл иную роль. Индейцы племени сонгиш, ближайшие соседи томсонов и лиллузтов, сжигали его в качестве подношения первому лососю года. Это было одно из сильнейших магических деяний; его также сжигали, чтобы изгнать духов<sup>7</sup>. Квакиутль, живущие на севере острова Ванкувер, использовали горчичник в самых разных медицинских целях и обращали к нему соответствующие каждому случаю молитвы; они жевали и выплевывали его семена, дабы обратиться в бегство морских чудовищ<sup>8</sup>.

Индейцы сенпойл и неспелем были, судя по всему, наиболее продвинутыми в глубь материка народностями языковой группы сэлиш, у которых существовали праздничные обряды по случаю добычи первого лосося.

\* Горчичник, именуемый по-английски «Hogfennel», по-французски — «Queue de pourceau», «Fenouil de porc» («Поросячий хвостик», «Кабаний укроп») и т. п., занимал, судя по всему, в старинных европейских поверьях место не менее обширное, чем у индейцев. Указатель к французскому переводу Плиния, составленный А. дю Пино (1584), включает более тридцати отсылок — начинаешь задаваться вопросом, на что только не годилось масло горчичника! Вот, в сокращении, основной текст: «Поросячий хвостик [...] стебель тонкий, длинный, похож на стебель укропа [...]. корень черный, толстый, массивный, весьма сочный и с отвратительным запахом. Когда извлекают масло, надобно надушиться и смазаться розовым маслом [...], из опасения, как бы от пыли и сока, и корня не сделалось головокружения [...]».



Вместо горчичника — видимо, из-за его редкости или отсутствия на их территории — они использовали другое растение, разновидность подсолнуха; один из собирателей фольклора определил его как *Helianthus annuus*, скорее всего, ошибочно. На самом деле речь должна идти о соседнем роде того же семейства — *Balsamorhiza*, по-английски «Balsam root»<sup>9</sup>.

Итак, род этот имел крайне большое значение для индейцев как растение съедобное (его начинали собирать с марта), лекарственное и, главное, наделенное магическими свойствами. У индейцев томсон «женщины, занятые сбором или приготовлением этих корней, должны были воздерживаться от любых половых сношений. Когда корень готовился, мужчинам запрещалось подходить близко к очагу. Перед тем как отправиться собирать корни, женщины раскрашивали лицо в красный цвет или же рисовали на каждой щеке широкую красную или черную полосу [...]. Если приоткрытие корня проходило удачно, заслугу эту иногда приписывали Койоту, который, как у них говорится, помочился на него». Томсоны почитали *Balsamorhiza* — «растение лосося» у индейцев сенпойл, — за «величайшую из тайн». Когда подростки первый раз пробовали тот или иной фрукт или корень, они обращали молитвы к *Balsamorhiza*<sup>10</sup>.

Итак, перед нами два растительных вида; они играют в поверьях ведущую роль, им приписываются магические свойства, они выступают объектом поклонения и взаимозаменяемы в ритуалах первого лосося\*. Есть ли у них нечто общее? И если да, то что именно?

Слово «*peucedanum*» (горчичник) происходит от греческого «*peukédanos*», «горький», производного от «*peuké*» — «сосна», «смола». Действительно, как раз таким запахом и вкусом обладает этот корень, чье прекрасное описание дано в «Энциклопедии» Дидро — Д'Аламбера: «Корень толстый, длинный, мохнатый, внутри черный, очень сочный, при надрезе испускает желтую жидкость с резким смолистым запахом [...], семена [...] имеют едкий и горьковатый вкус». Один миссионер, живший у индейцев пьюджет саунд в конце XIX в., отмечал сильный перченый, по его словам, вкус семян горчичника<sup>12</sup>. Один из исследователей шусвапов находил, что у зеленого растения вкус лакрицы<sup>13</sup>. Таким образом, американские разновидности горчичника напоминают в этом отношении *Peucedanum officinale* L. Старого Света. И научное название подсолнечника (*Helianthus*), буквальным переводом которого является английское «Balsam root», также подразумевает характерный запах и вкус.

Рассмотрим теперь еще одно растение, которое также имеет горький резкий вкус и, подобно горчичнику и подсолнечнику, занимает центральное место в ритуалах первого лосося. Для этого следует обратиться к народности юрок, обитающей на берегу моря в северной части Калифорнии. Впрочем, сближая верования и обряды индейцев юрок и народностей сэлиш, я лишь следую знаменитому примеру Крёбера<sup>14</sup>.

В верованиях и ритуалах юрок центральное место занимает дикорастущий дудник (*Angelica* sp.). Дым, испускаемый горящим растением, был наделен особым свойством — способностью приносить индейцам богатый урожай раковин морского зуба (*Dentalium* sp.), к которым они питали безудержную страсть и которые исполняли у них роль денег. Вот профессиональные воспоминания одного шамана: «Я складывал корни дудника по четырем углам очага и бросал их в пламя со словами: «Дудник этот

\* В работе «Язык сквоминш» А. И. Куайперс отмечает<sup>11</sup>, что одно и то же слово «q'eh. tpi'n» обозначает на сквоминш «растение, похожее на подсолнечник», а на языке кавич — горчичник.

спустился из середины неба; там морские зубы и оперенье дятла [еще одно сокровище, любимое индейцами] едят листья его, вот отчего они так пожухли [от жара очага]. Я вдыхал дым горящих корней, чтобы морской зуб пришел в дом, где я священнодействовал». Если в мифе томсонов сверхъестественная сила обещана тому, кто станет питаться только горчичником, то в мифе юрок та же сила приписывается тому, кто вместо всей пищи станет поглощать только корни дудника<sup>15</sup>.

Юрок сравнивали крупные раковины денталиума, которые они жадно копили, с рыбами, которых ловят в море. В ритуале первого лосося требуется, чтобы рыба готовилась на огне из корней дудника; еще дудник обеспечивает крупные выигрыши в азартных играх. Таким образом, существует некая связь между раковинами денталиума, рыбой и дудником (форели, испускающие запахи дудника, служат предвестницами событий сверхъестественного происхождения)<sup>16</sup>.

Однако корни дудника, смешанные с древесными угольями, на которых готовилась рыба, придавали ей отвратительный вкус, из-за которого съедение первого лосося превращалось в целое испытание<sup>17</sup>. По словам одного информатора, вспоминая свое детство, «говорят, если сумеешь в три приема проглотить свою порцию, то разбогатеешь [...]». Но моему отцу никогда не удавалось проглотить больше одного куска. Он ему не лез в горло. Это было не для него, потому что рыба готовилась не на дровах, а на огне из дудника; я думаю, трудно было много проглотить за один раз, ведь если это удавалось, то считалось великой заслугой<sup>18</sup>.

\* \* \*

Ритуалы эти сразу заставляют вспомнить обряды, которые в тех же регионах Америки, а скорее всего, и в других местах, предписывались при приготовлении медведя. Льюис и Кларк, в самом начале XIX в. первыми достигшие сухопутным путем побережья Тихого океана, отмечают, что индейцы этого региона, как правило, готовили медведя на раскаленных камнях. На камни клали поочередно слои мяса и сосновые ветви. Все вместе накрывали сосновыми лапами, смоченными в воде, а сверху засыпали слоем земли толщиной в дюжину сантиметров. Готовка занимала около трех часов, и мясо получалось нежнее, чем если его изжарить или сварить. Но из-за непереносимости использования хвойных ветвей у него появлялся смолистый привкус, «особенный вкус, неприятный для большинства белых»<sup>19</sup>.

Такой способ готовить медведя был, по-видимому, распространен во всех северных районах Северной Америки. О. Лежён писал в 1634 г. о монтанье, народности, принадлежащей к языковой семье алгонкинов и поселившейся на востоке Канады: «Когда устраивают праздник медведя, тот, кто убил его, велит изжарить медвежьи внутренности на сосновых ветвях»<sup>20</sup>. В интересующем нас в данном случае западном регионе многочисленные мифы возводят приготовление медведя к акту инаугурации старика по имени «Изжаренный-на-горячих-камнях»<sup>21</sup>. В других мифах этот мотив перевернут: медведя убивают, заставив его проглотить кипящую смолу и докрасна раскаленные камни<sup>22</sup>, т. е. обращаясь с ним так, будто он и есть земляная печь, жар которой, заключенный в камнях, накоплен от огня смолистых деревьев.

Один из мифов индейцев не-персе, говорящих на языке сахаптин, но близких к элишам, мог бы задать нам направление интерпретации. В те времена, когда животные и деревья умели говорить, огнем владели только

хвойные деревья; они не давали его никому из живых существ, кроме своих сородичей. Однажды наступила холодная зима, и всему живому грозила гибель из-за отсутствия тепла. Пока Сосны грелись у доброго костра, Бобр украл головешку и раздал огонь другим деревьям. Вот почему сейчас можно добыть огонь, потеряв два кусочка дерева друг о друга<sup>23</sup>.

Таким образом, огонь хвойных дров предстает как огонь изначальный\*. Этим объясняется, почему везде, где принесение в жертву медведя или просто его съедение занимает ведущее место в религиозных верованиях, по такому торжественному случаю, как приготовление животного, можно использовать только этот огонь. Примечательно в этой связи, что на юго-востоке Соединенных Штатов, вдали от области распространения медвежьего праздника, к этим стопоходящим животным возвращается отцовство первого огня. Некогда только Медведи владели огнем; они всегда носили его с собой. Однажды они положили его на землю и пошли поесть желудей. Огонь, готовый погаснуть, позвал на помощь. Люди увидели его и накормили, и огонь разгорелся снова. Когда Медведи вернулись за ним, он сказал, что отныне между ними нет ничего общего. С тех пор огонь принадлежит людям<sup>25</sup>.

На северо-западе Америки с медвежьими ритуалами могут быть сопоставлены по значимости только ритуалы первого лосося. Впрочем, они могут и существовать параллельно. Тем самым использование первичного огня в ритуальном приготовлении медведя получает аналог в ритуалах первого лосося, которые предписывают употребление орудий докультурного периода — раковин мидии вместо изготовленного человеком ножа — и словаря на основе архаической лексики.

Но если приготовление медведя на костре из хвойных деревьев объяснимо, то почему при приготовлении первого лосося хвойные дрова заменяются горчичником, подсолнечником или дудником? Как я показал, общим у этих растений является их смолистый вкус, который они сообщают приготовленному мясу: это определяющая их особенность. Таким образом, они играют в ритуалах первого лосося ту же роль, что ветви хвойных деревьев — топливо, предписанное для ритуального приготовления медведя. Эти три растения метафорически соотносятся с ветвями хвойных деревьев. Но если в горчичнике, подсолнечнике и дуднике следует видеть метафору сосновой или еловой древесины\*\*, то отсюда вытекает одно следствие. Ритуалы первого лосося также можно представить как метафорическую транспозицию медвежьих ритуалов: они будут служить их эквивалентом или субститутом у народовостей, чей уклад основан главным образом на рыбной ловле. Конечно, в Северной Америке оба ритуала существуют одновременно, но медвежьим имеют гораздо более широкое распространение, а сами ритуалы первого лосося покрывают лишь очень незначительную часть той области, где ловля лосося занимает главное место в жизненном укладе. Для объяснения одновременного присутствия и тех, и других ритуалов на узкой территории Пунтер выдвинул гипотезу, что в этом месте, и только в этом, произошло слияние двух верований, в других культурах данного региона наблюдаемых отдельно: с одной

\* Ацтеки раскладывали словые лапы на жертвенниках Тецкатлинока, которые в течение последних пяти дней каждого месяца воздвигались на перекрестках. В других обстоятельствах ритуальные приношения еловых ветвей могли быть заменены, как более дорогими, перьями Кецаль, более скромными — тростником. В корейском фольклоре брат и сестра, которые должны снова населить землю людьми, соединяются, подражая дыму двух стоящих на расстоянии елей, которые они сами подожгли<sup>24</sup>. А Плутарх задается вопросом, почему в храме Аполлона в Дельфах «для поддержания вечного огня жгут только еловые дрова».

\*\* Но у дильлуэтов частично преобладает прямой смысл: они предписывают класть первого лосося на слой ветвей Красной ели (*Abies magnifica*, Murr.), которую Хилл-Таут называет «Мистической елью» благодаря тому месту, которое она занимает в ритуале<sup>26</sup>.

стороны, веры в бессмертие дичи, а с другой — в то, что животными движет стремление послужить пищей для людей<sup>27</sup>. Особенности географического распределения обоих ритуалов и те риторические отношения, которые они устанавливают между различными растительными видами, заставляют, скорее, признать за медвежьими ритуалами логический и, возможно, также исторический приоритет перед ритуалами первого лосося.

Это истолкование не укладывается в рамки представления, согласно которому народности, первыми заселившие побережье Тихого океана, прибыли туда же обладая сложившимся укладом, основанным на речной и морской рыбной ловле<sup>28</sup>. Скорее оно согласуется с утверждением Бордена, рассматривавшего прибрежные культуры как продукт эволюции северной традиции, которая насчитывает не одно тысячелетие и истоки которой следует искать в недрах земли<sup>29</sup>. Не претендуя на то, чтобы решительно высказаться в пользу кого-либо из археологов, и оставляя за ними последнее слово, я лишь хотел привести лишний пример одной из тех проблем, какие побуждают структурный и исторический анализы вступать между собой в диалог.

- <sup>1</sup> Lévi-Strauss C. Le Cru et le Cuit. P., 1964. P. 272—274; Du Miel aux cendres. P., 1966. P. 253—263; L'Homme nu. P., 1971. P. 131—132, 174.
- <sup>2</sup> Teit J. A. Traditions of the Lilloet Indians of British Columbia // Journal of American Folklore. 1912. XXV. P. 335.
- <sup>3</sup> Boas F. Ethnology of the Kwakiutl // 35th Annual Report of the Bureau of American Ethnology. Washington D. C., 1921. P. 544—549.
- <sup>4</sup> Boas F., ed. Folk-Tales of Salishan and Sahaptin Tribes // Memoirs of the American Folklore Society. 1917. XI. P. 15.
- <sup>5</sup> Hill-Tout Ch. Notes on the N'tlakápanuq of British Columbia etc. // Reports of the British Association for the Advancement of Science. 1899. N 69. P. 540.
- <sup>6</sup> Teit J. A. Ethnobotany of the Thompson Indians of British Columbia // Ed. by E. V. Steedman // 45th Annual Report of the Bureau of American Ethnology. Washington D. C., 1930. P. 508.
- <sup>7</sup> Boas F. Second General Report on the Indians of British Columbia // Reports of the British Association for the Advancement of Science. 1890. N 60. P. 569, 577, 580.
- <sup>8</sup> Boas F. Religion of the Kwakiutl Indians // Columbia University Contributions to Anthropology. 1930. N 10, p. 2. P. 242—243; Ethnology of the Kwakiutl. P. 175, 608.
- <sup>9</sup> Turner N. J., Bouchard R., Kennedy D. I. D. Ethnobotany of the Okanagan Colville Indians of British Columbia and Washington // British Columbia Provincial Museum. 1980. N 21. Occasional Paper Series Victoria. P. 65, 80.
- <sup>10</sup> Teit J. A. The Thompson Indians of British Columbia // Memoirs of the American Museum of Natural History. 1900. Vol. 2. P. 349.
- <sup>11</sup> Kuipers A. E. The Squamish Language. P.; The Hague. 1967. P. 356.
- <sup>12</sup> Eells M. The Indians of Puget Sound. The Notebook of Seattle. The University of Washington Press, 1985. P. 51.
- <sup>13</sup> Dawson G. M. Notes of the Shuswap People of British Columbia // Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada. Montreal, 1892. IX. P. 20.
- <sup>14</sup> Kroeber A. L. Comparative Notes on the Structure of Yurok Culture // Elmendorf W. W. The Structure of Twana Culture. "Research Studies". Monographic Supplement Z. Pullman. Washington State University, 1960.
- <sup>15</sup> Kroeber A. L. Handbook of the Indians of California // Bulletin 78, Bureau of American Ethnology. Washington D. C., 1925. P. 66; Yurok Myths. University of California Press. P. 292, 454—456.
- <sup>16</sup> Kroeber A. L. Yurok Myths. P. 402, 221—222, 231.
- <sup>17</sup> Kroeber A. L., Gifford E. W. World Renewal, etc. // Anthropological Records 13. University of California Press, 1949. P. 60.
- <sup>18</sup> Spait R., Kroeber A. L. Yurok Narratives // University of California Publications in American Archaeology and Ethnology. 1942. Vol. 35. N 9. P. 177.
- <sup>19</sup> Spinden H. J. The Nez Percé Indians // Memoirs of the American Anthropological Association. 1908. II. P. 207; Haines F. The Nez Percés // Norman. 1955. P. 14.
- <sup>20</sup> Relations des Jésuites, Tome 1: 1611—1638. Montréal, 1972. P. 40.
- <sup>21</sup> Jacobs M. Northwest Sahaptin Texts // Columbia University Contributions to Anthropology. 1934. N 19. P. 159—162.
- <sup>22</sup> Teit J. A. Traditions of the Lilloet Indians of British Columbia. P. 306.
- <sup>23</sup> Packard R. L. Notes on the Mythology of the Nez Percé // Journal of American Folklore. 1891. № 4. P. 327—329.
- <sup>24</sup> In-hak Choi. A Type Index of Korean Folktales. Seoul, 1979. № 725. О предполагаемой архаичности ритуалов и приготовления медведя см. полезный обзор: Mathieu R. La Patte de l'ours // L'Homme. 1984. XXIV (1). P. 5—42.
- <sup>25</sup> Swanton J. R. Myths and Tales of the Southeastern Indians // Bulletin 88. Bureau of American Ethnology. Washington D. C., 1929. P. 122.
- <sup>26</sup> Hill-Tout Ch. Report on the Ethnology of the Statlumh of British Columbia // Journal of the Royal Anthropological Institute. 1905. N 35. P. 137—138, 140, 297.
- <sup>27</sup> Gunther E. A Further Analysis of the First Salmon Ceremony // University of Washington Publications in Anthropology. 1928. N 2.
- <sup>28</sup> Carlson R. L., ed. Indian Art Traditions of the Northwest Coast. Burnaby, 1983. P. 15.
- <sup>29</sup> Borden Ch. E. Origin and development of early Northwest Coast Culture to about 3000 B. C. // Archaeological Survey of Canada. Paper N 45. Ottawa, 1975; Peopling and Early Cultures of the Pacific Northwest // Science. 1979. Vol. 203. N 4384.

Перевод с французского И. К. Стаф

*Чезаре Сегре*

## ДВЕ ИСТОРИИ О ДРУЗЬЯХ-«БЛИЗНЕЦАХ»: К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ МОТИВА

Я уже пытался показать, что понятие повествовательной функции, выдвинутое Проппом, не заменяет понятия мотива, которое использовалось ранее: каждое из них применимо в своей области, и отказ от одного в пользу другого нанес бы ущерб нашим исследованиям. Относительно мотива я старался также осветить то чрезвычайно важное значение, какое имеют мотивы по природе своей сугубо формальные, абстрактные, чья реализация может происходить даже через самые различные типы содержания, а значит, с использованием сугубо гетерогенных конкретных мотивов. Теперь же мне хочется привести еще один пример этому, сопоставив французский рассказ (*écrit*), относящийся приблизительно к 1200 г., и новеллу Боккаччо.

Историки эпоса и фольклористы спорят, куда отнести «Песнь о Ами и Амиле», — первые выделяют в ней указания на реальные места (на пути паломников и святилища вдоль них, от Блаи до Мон-Сен-Мишель и от Мортары и Верчелли в Пьемонте до Рима), вторые обнаруживают в ней повествовательные схемы, распространенные в литературах разных народов (сближения с индийским, кавказским, кельтским, германским фольклором<sup>1</sup>). На мой взгляд, спор идет о разных вещах: я не нахожу никакого противоречия между местными легендами, получившими развитие в эпосе и подчиненными его задачам, и тем воздействием, какое оказали на эти легенды темы, восходящие к фольклору. К тому же нельзя забывать и об агиографическом элементе, который, в свою очередь, несколько не препятствует обращению к фольклору.

История Ами и Амилы излагается в многочисленных текстах. Один из них, очень древний, утерян и пересказывается в «*Epistola ad Bernardum*» Рауля ле Туртье (ок. 1109 г.); за ним следует «*Vita sanctorum Amici et Amelii*» XII в., а на французском языке — стихотворная редакция XIII в., написанная куплетами восьмисложником (сохранились две ее версии, существенно отличающиеся друг от друга), и еще одна редакция, более длинная и, возможно, более ранняя (ок. 1200 г.), написанная эпическим десятисложником. Историки литературы, следуя, прежде всего, метрическим критериям, определяют первую как «роман», вторую как «жесту». На самом деле в так называемой жесте романное начало гораздо сильнее, чем в романе. Кроме того, существуют французские прозаические редакции и одно сакральное представление; их я оставляю в стороне. Я остановлюсь главным образом на редакции, использующей десятисложник<sup>2</sup>, поскольку механизмы, которые мне хочется показать, нашли в ней наиболее полное применение<sup>3</sup>.

История эта принадлежит к весьма обширному корпусу рассказов, в центре которых — близнецы или друзья, готовые друг для друга на любые жертвы. Дружба их берет верх над всяким иным чувством, в том числе и над супружеской любовью, преодолевает десятилетия разлуки и различные, даже серьезные, препятствия и в конце концов освящается одновременной смертью героев.

В блестящей главе об «Ами и Амиле» Уильям Кейлин<sup>4</sup> задался целью проверить обоснованность для жесты соотносений фольклорного типа. Для начала он вычленил в ней 41 мотив из «Motif-Index» Томпсона; это предварительное исследование подтвердило вещь известную и много раз отмеченную — то, что мотивы Томпсона не образуют целостной системы и обладают самой разной степенью обобщенности. Но тем не менее в 41, зачастую решающем, моменте действия «Песнь» развивает широко распространенные, а в отдельных случаях, быть может, и универсальные мотивы — те, кто занимается этим произведением, не могут обойти этот его элемент.

Более внимательного отношения заслуживают мотивы, связанные между собой (коротко говоря, когда мотивы объединены в «типы» и готовы стать функциями). Продвигаясь в этом втором направлении, Кейлин, вслед за своими предшественниками<sup>5</sup>, сопоставляет жесту с № 303 («The Twins or Blood Brothers»), № 300 («The Dragon Slayer») и № 516 («Faithful John») по Аарне-Томпсону. Цель Кейлина была полемическая, поэтому нет ничего удивительного в его утверждении, что сходство, да и то смутное, с жестой содержится в частях I, II, III, Va из № 303, только в части Vb из № 300 — притом что If, VI, VIIe встречаются также и в № 303, — и в части V из № 516.

Но для определения связи или чужеродности двух текстов никакое количественное сопоставление не может играть решающую роль. Речь здесь идет о структуре рассказа в целом, а потому следует прежде всего задаться вопросом о гомогенности того узкого корпуса мотивов, какой предполагается составить, и о функциональном значении каждого из них. Поскольку отсутствие гомогенности не вызывает сомнений, то и вытекающее отсюда функциональное значение мотивов неизбежно несопоставимо. В любом случае остается сходство жесты с № 303; однако вероятные связи между двумя рассказами должен здесь иллюстрировать не столько теоретик, сколько компаративист, учитывая, что в определенной культурной и исторической среде мотивы выполняют особые функции и соединяются между собой особым образом. Итак, мы вправе говорить о необычной последовательности аналогичных мотивов, но рассматривать их как носителей одних и тех же функций было бы опрометчиво.

По этой причине мне представляется слишком отвлеченным, хотя и любопытным, сравнение № 303 по Аарне-Томпсону и «Ами и Амиле», предложенное Ж.-П. Мартеном<sup>6</sup> в соответствии с нарратологической моделью Греймаса. Я не вижу особой пользы в перечислении (с многочисленными натяжками) следующих позиций в обоих текстах: актеры-субъекты; предварительное испытание; вредительство; главное испытание; дополнительное испытание и прославление. Действительно, отличительная черта этих текстов — параллелизм в поступках обоих братьев (друзей), поступков, которые у Мартена разделены по вертикали; но сходство здесь выглядит очень надуманным. Более того, функции имеют разные субъекты, что вступает в противоречие с проповедским единством героя. Я склонен скорее присоединиться к отрицательному мнению Кейлина, хоть и с другой

мотивировкой: отсылка к № 303 не слишком интересна не из-за малого числа соответствий, но из-за общего несходства рассказанной истории и ее значения.

Говоря по возможности в самых общих чертах, мне представляется, что тема «Ами и Амилля» принадлежит к очень широкому тематическому пространству, которое можно описать формулами 1→2 и 2→1. Первая указывает на удвоение того или иного индивида: это тема двойника, например доктора Джекилля и мистера Хайда; обычно при переходе от 1 к 2 возникает расподобление, а часто и оппозиция. Напротив, в формуле 2→1 мы имеем двух индивидов, стремящихся совпасть и уподобиться друг другу через внешнее и внутреннее сходство, параллельные поступки. Часто оба индивида становятся целиком взаимозаменяемы как в глазах других, так и в своих собственных, вплоть до жертвования жизни. Интерпретация этого, основанная на идее гомосексуальности, почти во всех случаях кажется мне неприемлемой: при наличии эроса оба индивида остаются отдельными и непохожими — именно для того, чтобы отдаться другому; в нашем случае, напротив, два индивида взаимно отождествляются, всецело разделяя цели друг друга, словно движимые магической силой (таково, например, сверхъестественное видение, сообщающее Ами, что Амилль нуждается в его помощи в противоборстве с Гардре). Они могут жениться, могут даже долгие годы жить в разлуке (вернее, они как правило бывают разлучены), ибо соединяет их не плотское влечение, но связь, которая в версиях отчасти агнографических, какой является «Ами и Амилль», может совпадать с божественным провидением.

Основная интрига «Ами и Амилля», особенно если обратиться к редакции, написанной десятисложником, может быть с почти математической строгостью выведена из формулы 2→1. Ами и Амилль — это, так сказать, «сверхъестественные близнецы». В самом деле: рождены они от разных родителей, но в одну и ту же ночь («en une nuit»\*, 22), и о каждом из них возвестил ангел («par sainte annonciation»\*\*, 13) предрешивший также их будущее **товарищество** («Si ot uns angres de par Deu devisé // la compaignie par moult grant loiauté»\*\*\*, 20—21); к тому же у них будет общий крестный, папа Изоре. Имена их также принадлежат к обширному перечню сходных либо аллитерированных имен, столь любимых эпопеей и романом<sup>7</sup>. «Близнечество» их носит даже физический характер — внешнее сходство не позволяет их различить («il s'entresamblent de venir et d'aler // Et de la bouche et dou vis et dou nés»\*\*\*\*, 39—40), и это поистине чудо («Dex les fist par miracle»\*\*\*\*\*, 43). С самого начала формулу 2→1 символически объективирует папа, который дарит мальчикам два одинаковых кубка, «que en un mosle furent andui ouvgré»\*\*\*\*\* (31). И благодаря одинаковому кубку Амилль может узнать Ами — прокаженного, а значит, временно расподобленного с ним (лесса 138). Таким образом, изначально мы имеем две пары: Ами — Амилль; кубок 1 — кубок 2, где вторая пара воплощает сходство героев в момент, когда один из них обезображен болезнью.

Сходство «близнецов» — это на самом деле зеркальное отражение. Показательны лессы 7—10, где Ами и Амилль в поисках друг друга сообщают

\* в одну ночь.

\*\* святым благовестием.

\*\*\* Так ангел именем Господа предвещал // товарищество их по величайшей верности.

\*\*\*\* они похожи и спереди и сзади // И устами, и обликом, и носами.

\*\*\*\*\* Господь в них сотворил чудо.

\*\*\*\*\* что оба были отлиты в одной форме.

своим собеседникам в качестве опознавательного знака «близнеца» то, что он идентичен самому говорящему; и случается, собеседник, встретив сначала одного, а потом второго из них, полагает, будто перед ним тот же человек («*ler matinnet voz trouvai si destroit // Dou compaignon dont parlastez a moi*»\*, 131—132; «*Si m'ait Dex, n'i vi hui se voz non*»\*\*, 155). Прежде чем говорить о сюжете, подчеркну, что зеркальное подобие «близнецов» усилено также и формульной стилистикой<sup>6</sup>. К примеру, стих 39 («*Il s'entresamblent de venir et d'aler*») повторяет Ами во время поисков Амиля («*Qu'il me resamble de venir et d'aler*»\*\*\*, 110); стих 245 («*Le conte Amis, Amile le guerrier*»\*\*\*\*) повторен в зеркальном отражении в стихе 264 («*Li cuens Amiles et Amis le guerrier*»\*\*\*\*\*).

Двум друзьям соответствуют две женщины, Белиссанта и Любиас. Однако сразу же следует указать на наличие противника, Гардре, который превращается в один из главных двигателей действия, создавая две гетеросексуальные пары, где женщины временно (Белиссанта) или постоянно (Любиас) доставляют затруднения «близнецам». Заметим, что и сам Гардре в известной мере раздваивается в своей роли противника, вступая в союз с Гомбаутом ради попыток — тщетных — устранить Ами и Амиля: на этот раз мы имеем формулу 1→2. Нужно сказать, что Гардре вообще постоянно выступает как носитель валентности удвоения. Достаточно отметить, что в описании его поединка с Ами как Ами, так и Гардре посвящены две группы по три одинаковых стиха [«*A son col pent un (son) fort escu listé // En son poing prist (Et en son poing) un roit espié carré. // Sainne traspasse desoz Paris enz prés*»\*\*\*\*\*, 1446—48 и 1456—58; и дальше: «*Ceinte a l'espée au senestre giron (dont a or est li pons), // Monte en la selle dou destrier arragon (dou bon destrier gascon), // A son col pant un escu a lyon*»\*\*\*\*\*, 1647—49 и 1656—58]. Прибавим к этому попытку Гардре вытеснить Ами из товарищества (*compagnonnage*) с Амилем (ст. 596 и ответ негодующего Амиля ст. 597—599, который, однако, соглашается с ним *знать*ся — *l'aocointier*, ст. 601 и 603).

Гардре в каком-то смысле заражен удвоением Ами-Амиль и предпринимает несколько попыток раздвоения — как внутри пары «близнецов» (попробовав заместить одного из них), так и в противоборстве с ними (вступив в союз с Гомбаутом). Как я уже сказал, действия Гардре против «близнецов» реализуются главным образом через женщин<sup>9</sup>. Первым делом он предлагает Амилю свою племянницу Любиас, но тот отклоняет дар и передает его Ами — «близнецы» взаимозаменяемы и в глазах Гардре, и применительно к своим собственным решениям. Любиас приложит все усилия, чтобы поссорить «близнецов», и жестоко обойдется с мужем. Но косвенно Гардре причастен и к браку Ами с Белиссантой: в самом деле, именно он доносит королю о том, что королевская дочь соблазнила Амиля, — естественно, в надежде, что тот будет наказан. Но Ами, выдав себя за Амиля, выходит победителем из судебного поединка, вследствие чего король сам отдаст руку Белиссанты Амилю. Лишь после того как Гардре устанавливает

\* В первый раз на заре я вас видел таким печальным // Из-за товарища, о котором вы мне рассказали.

\*\* Никого я здесь, с Божьей помощью, сегодня не видел, кроме вас.

\*\*\* Что он похож на меня и сзади и спереди.

\*\*\*\* Граф Ами. Амиль воитель.

\*\*\*\*\* Граф Амиль и Амис воитель.

\*\*\*\*\* На шею у него висит [его] прочный окаймленный щит, // В руку свою он берет [и в свою руку] крепкий прямоугольный меч. // Невредин, отправляется в луга под Парижем.

\*\*\*\*\* Опоясал он себя мечом на левом бедре [с золотой гардой], // Садится в седло оруженосца-арагонца [доблестного оруженосца-гасконца]. // На шею его висит щит со львом.



отношения между обеими парами, мужской и женской, он может сойти со сцены, убитый Ами.

В этих последних эпизодах игра с подменой «близнецов» получает максимальное развитие; я бы сказал, что требования геометрии здесь отчетливо преобладают над тематикой. Основополагающая подмена происходит, когда Ами замещает Амиля в поединке с Гардре. Действительно, поскольку обвинения Гардре правдивы, Амиль неизбежно будет побежден, тогда как Ами с чистой совестью может утверждать, что не дотрагивался до Белиссанты; сходство «близнецов» облегчает подмену. Но интереснее всего замещение, которое происходит между двумя парами. Ибо пока Ами пребывает при дворе для участия в поединке, Амиль замещает его подле Любиас, причем та ни о чем не догадывается; верность «близнецов» друг другу такова, что Амиль, ложась рядом с Любиас, всегда отделяет себя от нее мечом (традиционный символ воздержания, к которому прибегают также Тристан и Изольда, живя в лесу). Строго следуя симметрии, Ами препроводит Белиссанту в Блаи только для того, чтобы вручить ее Амилю («*La fille Charle le tenoit embracié, // il ne la volt acoler ne baisier*»\*, 1927—28), который и берет ее в жены.

Этот честный обмен женщинами требует нескольких замечаний. Во-первых, когда Ами приходится выдавать себя за Амиля, он старается отсрочить свадьбу с Белиссантой, чтобы в ней участвовал настоящий Амиль, — вплоть до момента, когда Шарлемань принуждает его согласиться на эту церемонию и он подчиняется с оговоркой про себя, будучи в любом случае предупрежден ангелом, что это будет ему стоить проказы. Кроме того, Белиссанта с готовностью переходит от своего спасителя к Амилю, которого уже соблазнила раньше, ибо, объявляет она, не в силах их различить («*Si voz sambléz d'aler et de venir // Et de la bouche et des iex et dou vis // Que je ne sai li quex est mes maris*»\*\*, 1959—61); подчеркнем, что чрезвычайно важен тип формулы, в которой в момент свадьбы выражается согласие «близнеца» на союз с Белиссантой другого («*Voz jurrerez orendroit a bandon // Que voz panrez Amile le baron // Au loement d'Ami son compaignon, // Ne antr'euls douz ne meteréz tanson*»\*\*\*, 1831—34; через несколько стихов эту формулу повторяет Белиссанта, 1836—39), — зеркальное сходство усиливается оттого, что формула касается Амиля, но произносится в применении к заместившему его Ами.

Как вытекает из бинарной структуры жесты, каждому из «близнецов» предназначено испытание на преданность другому. Ами в поединке защищает Амиля от обвинений Гардре; Амиль убивает собственных детей, чтобы вылечить Ами от проказы. Таким образом, рассказ по необходимости двухчастен. Испытания усиливаются благодаря удаленности «близнецов» друг от друга. Ами отправится на поединок после вещего сна и на полдороге между Блаи и Парижем встретит Амиля, который затем продолжит свой путь в Блаи. В свою очередь, Ами совершит еще более долгое паломничество (в Рим, чтобы найти папу Изоре, который принимает его, но потом умирает; в Клермон-Ферран, чтобы обратиться за помощью к братьям, которые, однако, его отталкивают) и только потом прибудет в Ривьер просить гостеприимства у Амиля; только ангел сумеет заставить его просить Амиля принести в жертву своих детей. Случившееся с Ами —

\* Дочь Карла держала его в объятиях, // он не захотел ни обнять ее, ни поцеловать.

\*\* Так вы похожи и спереди и сзади // И устами, и глазами, и обликом, // Что я не знаю, который из вас мой муж.

\*\*\* Вы поклонитесь огнем по своей воле, // Что возьмете в мужа Амиля барона // С согласия Ами, товарища его, // И меж ними двоими не внесете раздора.

своеобразное «наложение испытания» на тех, кто должен был бы ему помочь: поскольку жена повела себя враждебно и жестоко, папа скончался, то он надеется на поддержку братьев, которые вместо этого гонят его прочь (так бессердечно, что он восклицает: “je n'ai mais nus amis”\*, 2178). Тема «наложения испытания» на близких людей — сюжет двух очень известных и вызвавших множество подражаний *exempla* Петра Альфонси, “De dimidio amico” и “De integro amico”, о которых пойдет речь ниже.

Менее существенные детали также убеждают нас в том, что мы находимся в царстве бинарности. Мы знаем, что Амиль, которого снова направляет ангел, убивает своих детей, чтобы их кровью окропить Ами и излечить его от проказы (источники этого сюжета — в легенде о Константине Прокаженном, купавшемся в детской крови, и в легенде о фараоне, что, согласно *Haggada*, омывался кровью еврейских детей, дабы излечить ниспосланную ему за грехи проказу<sup>10</sup>). Но почему детей именно двое — если не потому, что все подчинено императиву бинарности? Жертвоприношение Авраама, упомянутое в ст. 1277—84, предполагало одну указанную свыше жертву — Исаака; здесь же удвоение жертвы повторяет бинарность друзей. Когда умершие дети воскреснут, они составят новую пару, на сей раз настоящих братьев, которая станет воспроизведением пары изначальной. Именно двух графов берут в плен «близнецы» на службе у Карла (381); у Ами двое братьев и две сестры (2513—14). Даже слуг, что несут больного Ами по всей Франции, — двое.

Мотивы влияют друг на друга, контаминируются и ветвятся. По той же формуле 2→1 строятся многочисленные рассказы об образцовой дружбе. От типа рассказов, проанализированного нами выше, они отличаются тем, что для ряда, олицетворением которого выступают Ами и Амиль, дружба (или, как здесь, **товарищество**) является лишь следствием статуса «близнецов», т. е. заранее заданных обстоятельств (их одновременное рождение, божественное благовестие). Наоборот, для группы рассказов, касающихся дружбы, возможное, но не обязательное возникновение ситуации братства или «близнечества» — следствие постепенно развивающейся дружбы.

Рассмотрим новеллу о Тите и Джизиппо («Декамерон», X, 8); в основе ее лежит рассказ “De integro amico” из “Disciplina clericalis” Петра Альфонси<sup>11</sup>. Эпизоды, рассказанные Боккаччо, по существу, те же, но при сравнении двух текстов становится ясно, что он стремился особо выделить тему дружбы, едва намеченную у Петра Альфонси. Два героя из “Disciplina clericalis” знакомы лишь с репутацией друг друга и благодаря общим делам: как раз первая их встреча в Египте приводит к тому, что гость влюбляется в девушку, живущую в доме египтянина, и женится на ней, несмотря на намерение хозяина самому взять ее в жены. Боккаччо, напротив, посылает Тита учиться в Афины, где тот, как и Джизиппо, становится учеником философа Аристиппа — так что “i due giovani usando insieme, tanto si trovarono i costumi loro esser conformi, che una fratellanza e una amicizia si grande ne nacque tra loro, che mai poi da altro caso che la morte non fu separata”\*\* (7). Это в большинстве своем те же элементы, что соединяют Ами и Амиля: «сходство», или подобие, хотя не столько внешнее, сколько нравственное; «братство»; неизменность дружбы вплоть до самой смерти.

\* нег у меня больше друзей.

\*\* Когда молодые люди жили и общались вместе, их характеры оказались настолько сходными, что между ними возникло великое братство и дружба, никогда впоследствии ничем не нарушавшаяся, кроме смерти. (Пер. А. Н. Веселовского)<sup>12</sup>.

Можно было бы предположить, что Боккаччо перенял разграничение дружбы и братства под влиянием темы братьев или близнецов, готовых во всем пожертвовать собой ради другого, — короче, темы «Ами и Амиля». Но в этом нет необходимости; с таким же успехом он мог просто захотеть гуманизировать эпизоды героической взаимной жертвы, недостаточно мотивированные смутной дружбой на расстоянии у Петра Альфонси. Так или иначе, интересно выделить сходнения и различия в хронотопе обоих рассказов. Речь у Боккаччо идет о дружбе, а не о магической связи, а потому мы читаем в начале о таком периоде совместной жизни Тита и Джизиппо: “aveva né ben né riposo se non tanto quanto erano insieme” \* (7). После того как это «братство» установилось вследствие, помимо прочего, первого испытания, близость героев перестает быть необходимой: Тит, женившись, возвращается в Рим, и Джизиппо вновь встретит его, лишь пержив экономический и политический крах.

На этом я завершу сопоставление рассказов Петра Альфонси и Боккаччо. Однако, как мне кажется, нельзя не отметить, что в тексте Боккаччо передача жены хозяина гостю подталкивает к использованию приемов, сближающих его с «геометрическим построением» «Ами и Амиля». Если египтянин у Петра Альфонси держит в доме девушку, чтобы впоследствии жениться на ней, а значит, может уступить ее другу без затруднений, то Тит официально и торжественно обручен с Софронией; чтобы уступить возлюбленную Джизиппо, он прибегает к уловкам и настоящим хитростям. В самом деле: все празднуют свадьбу Тита и Софронии; благодаря тому, что комнаты юношей находятся рядом, Джизиппо ночью оказывается в постели Софронии и обладает ею сперва символически (подарив ей кольцо), а затем телесно, не говоря, кто он такой. Лишь гораздо позже Софрония узнает, что все время спала с Джизиппо, и согласится на замену. Таким образом, взаимозаменяемость «братьев» реализуется вполне бесстыдно, пусть даже в ней, как всегда, нет никакого извращенного промискуитета. Все это приемы, которые в весьма схожем виде встречались нам во французской жесте.

Испытаний, в которых «братство» проявляется во всем блеске, здесь, как и в «Ами и Амиле», два — мы уже говорили, что это неизбежное следствие формулы 2→1. В ходе первого испытания Тит жертвует собой ради Джизиппо, в ходе второго — Джизиппо ради Тита. Второе испытание здесь также гораздо более героично, нежели первое (притом что говорить о главном и дополнительном испытании нет нужды, поскольку подвергаются этим испытаниям разные персонажи): Джизиппо не жертвует, подобно Амилу, своими детьми, но готов пожертвовать собственной жизнью, приняв на себя смертную казнь, к которой приговорен Тит. Важное значение — поскольку на первый взгляд она не обязательна — имеет тема долгого путешествия, которое совершает несчастный друг (прокаженный в «Ами и Амиле», разорившийся изгнанник у Боккаччо), чтобы встретиться с «братом»; то же относится и к узнаванию, изначально затрудненному по причине страданий, которые перенес путешественник. Протяженность хронотопа, отражающаяся на обличье менее удачливого персонажа, всегда связана с превосходством второго испытания над тем, какому подвергся первый друг. Боккаччо понял и это, тогда как в “Disciplina clericalis” путешествие египтянина, хоть и долгое, абсолютно не маркировано.

\* Ни у одного из них не было ни радости, ни покоя, как лишь когда они бывали вместе.

Бинарная геометрия получает завершение, когда Джизиппо отдает в жены Титу свою сестру. Действительно, если Фульвия — сестра Джизиппо, то Софрония принимает Тита “*come fratello*” \* (108). Тем самым два «брата» в конечном счете берут в жены каждый сестру другого. Отличие двух текстов заключено в их развязке, которая вытекает из отсутствия (у Боккаччо) или присутствия (в «Ами и Амиле») сверхъестественного элемента. Во французской поэме «близнецы» умирают в один и тот же день, соединенные смертельной болезнью [“*La (a Mortara) lor prinst maus par bonne destinee.// Pleuc transirent, c’est veritez prouvee*” \*\*, 3495—96]; в латинской “*Vita*” мотивировка более убедительна: они погибают вместе во время битвы между Шарлеманем и Дидье; у Боккаччо они снова, как в юности, живут вместе — конечно, в обществе жен (“*sempre in una casa gran tempo e lietamente vissero, più ciascun gioigno, se più potevano essere, divenendo amici*” \*\*\*, 110). Снова все во власти дружбы, прославленной с широким применением риторики в этой новелле Боккаччо.

Итак, с помощью абстрактных мотивов, подобных предложенным вначале, можно обнаружить тесное родство между двумя рядами рассказов, которые никогда ранее не соотносились между собой и, возможно, никак не связаны с исторической точки зрения. Из формулы 2→1 вытекает геометрическая правильность в отношениях между друзьями-братьями-близнецами и их женами и взаимозаменяемость (целомудренно реализуемая) их соединений. Дружба или «близнечество» реализуются через два героических испытания, которые ко взаимной пользе проходит каждый из друзей. Второе испытание всегда превосходит первое (конкретизация стилистической фигуры, именуемой **климакс**) и предполагает также значительное удаление в пространстве и временной сдвиг.

\* как брата.

\*\* Там (в Мортаре) провидение послало им болезнь. // И тогда они скончались, это истинная правда.

\*\*\* Долгое время весело жили одним домом, становясь изо дня в день, если только это было возможно, все большими друзьями.

<sup>1</sup> См.: *Planche A.* «Ami et Amile» ou le Mème et l’Autre // *Zeitschrift für romanische Philologie. Sonderband zum 100jährigen Bestehen, 1977 (Beiträge zum romanischen Mittelalter).* P. 237—269.

<sup>2</sup> *Dembowski P. F., éd.— Paris: Champion, 1987. (CFMA).*

<sup>3</sup> Сравнение основных редакций см.: *Planche A.* *Op. cit.* P. 244—247.

<sup>4</sup> *Calin W.* *The Epic Quest. Studies in Four Old French Chansons de geste.* Baltimore, 1966.

<sup>5</sup> *Huet G.* *Ami et Amile. Les origines de la légende // Le Moyen Age.* 1919. XXXI. P. 162—186.

<sup>6</sup> *Martin J.-P.* *Les motifs épiques dans «Ami et Amile» // J. Dufournet, éd. «Ami et Amile». Une chanson de geste de l’amitié.* P.; Geneve, 1987. P. 107—120.

<sup>7</sup> *Calin W.* *Op. cit.* P. 102.

<sup>8</sup> Как уже было отмечено Планшем (*Planche A.* *Op. cit.* P. 102).

<sup>9</sup> Ср.: *Rosenberg S. N.* *Lire «Ami et Amile», le regard sur les personnages féminins // J. Dufournet, éd. 1987. P. 67—78.*

<sup>10</sup> *Pichon G.* *La lépre dans «Ami et Amile» // J. Dufournet, éd. 1987. P. 51—66.*

<sup>11</sup> Другие источники и параллели см.: *Voccacio G.* *Decamerone / Ed. V. Branca. Torino, 1980. P. 1180—1181.*

<sup>12</sup> Здесь и далее перевод по кн.: *Боккаччо Дж.* *Декамерон / Пер. с итал. А. Н. Веселовского. М., 1955. С. 596, 606.*

*Перевод с французского И. К. Стаф*

Ю. И. Манин

## АРХЕТИП ПУСТОГО ГОРОДА

*Памяти Игоря Юрьевича Кобзарева*

Цивилизация как форма общественного бытия имеет одну центральную идеологему: Город. В этой статье мы рассматриваем Город с точки зрения аналитической психологии К.-Г. Юнга, в частности, оперируем такими конструктами, как коллективное бессознательное и архетипы.

Обе темы при этом — Город и глубинная психология — в замысле статьи полагаются как равноправные. Одна из них поверяет другую. Иными словами, мы не постулируем заранее, что имеется теория цивилизации, из которой можно логически вывести или объяснить открытые Юнгом элементы коллективного бессознательного; точно так же мы не предполагаем, что гипотеза Юнга (или любая другая психологическая концепция) «истинна» и может быть положена в основу универсального объяснения той формы социального бытия, которая связана с концентрированным и технологизированным общежитием и «отрывом от почвы». Если угодно, сюжет нашего этюда — отсвет, бросаемый каждым из этих предметов на другую.

С точки зрения теории цивилизации, мы пытаемся понять, какова природа встроенных в нее механизмов саморазрушения.

С точки зрения глубинной психологии, мы ищем новых свидетельств реальности коллективного бессознательного в проявлениях проектного сознания.

### I

25 ноября 1984 г. в Гуггенхаймовском музее Нью-Йорка закрылась выставка архитектурных рисунков Билла Инсли. На ней были представлены многочисленные листы и объяснительные записки, относящиеся к огромному проекту города на 400 миллионов жителей (все население США), который Инсли называет ONESITY. Мы рискуем дальше пользоваться русифицированным вариантом ЕДИНГРАД, имея в виду, что читатель поэкспериментирует с другими корнесловами; как мы увидим дальше, Инсли работает с глубоко невербальной реальностью, а перевод — один из эффективных приемов расшатать ограничения словесной оболочки.

Знакомство с проектом ЕДИНГРАДА можно начать с объяснения урбанистических проблем, на которые он как бы призван дать ответ.

Нью-Йорк быстро разрушается, — говорит Инсли. Как и многие американские города, он может в конечном счете перестать функционировать в качестве поселения. Люди будут жить, кочуя по незастроенным землям,

и когда-нибудь решат объединить свои усилия в отчаянной попытке обеспечить свое выживание в новой городской общности.

ЕДИНГРАД раскинется на площади 675 квадратных миль в озерном и холмистом краю между Миссисипи и Скалистыми Горами. Его основные жилые массивы образуют Внешний Город: 14 000 квадратных девятиэтажных зданий, со стороны в две с половиной мили, разбитых на сто «комнат». Только одна пятая площади Внешнего Города будет отведена под застройку, остальное составят природоохранные и рекреационные зоны.

Жилые здания будут иметь также до девяти подземных этажей, в которых разместятся все производственные и административные органы города, магазины, концертные залы, музеи; разумеется, все процессы управления и производства будут компьютеризованы.

Центр ЕДИНГРАДА занят единственным зданием, которое известно как Внутренний Город. Сердце Внутреннего Города — Матовая Библиотека, пустой и запретный лабиринт, хранящий спиритуальные тайны ГРАДА, неудержимо влекущий горожан, но закрытый для них реально и духовно.

ГРАД, по-видимому, будет иметь какую-то форму демократического самоуправления; с принудительным и почти ежедневным голосованием по всевозможным вопросам. Реальных проблем политической демократии Инсли, как и все утописты, не касается. Религиозная жизнь общества связана с поклонением линии горизонта, понимаемой как мистическая грань между прошлым и будущим. Инсли полагает, что он пересекал эту грань и видел свой Город.

Вне городского периметра размещены загадочные /строения/ (косые скобки предупреждают читателя, что речь не идет об обычных единицах застройки). Они не имеют видимого функционального назначения. Пробираясь между косыми стенами, созерцая внезапно открывающиеся провалы или открытые пространства, пытаясь разгадать тайну, горожанин осуществляет индивидуальный мистический акт.

Работа над /строениями/ начинается еще до строительства самого ЕДИНГРАДА, и после завершения /строения/ должны быть навсегда покинуты. Время и стихи немедленно примутся за их уничтожение, но память и легенды о них переживут их материальное существование.

В конце концов ЕДИНГРАД предстает взору современников как «руины, погребенные в будущем».

## II

Прежде чем пытаться проанализировать этот проект с точки зрения аналитической психологии, мы должны сделать две вещи: вкратце напомнить понятийный аппарат последней, а также обсудить более традиционные способы осмысления культурных явлений, в ряду которых находится проект ЕДИНГРАДА.

Представление о личностной сфере бессознательного достаточно обсуждалось в психологической литературе, чтобы в этой статье считать его известным. Коллективное бессознательное в трактовке Юнга прежде всего противопоставляется личностному, как родовое — индивидуальному (см., однако, ниже уточнение этой трактовки).

Бессознательное имеет свой язык, экспликация и дешифровка которого являются одной из главных целей глубинной психологии. Единицы выражения этого языка суть «комплексы», если речь идет об индивидуальном бессознательном, и «архетипы», если о коллективном.

Пользуясь компьютерной метафорой, язык бессознательного имеет промежуточный уровень, в частности, его семантика двудлика. Тот ее лик, который обращен вглубь, нам непосредственно не доступен, и архетипы, как и комплексы, реконструируются лишь по их внешним манифестациям, когда последние осознаются как таковые.

Терапевтическая роль осознания комплексов в практике фрейдовского психоанализа может трансформироваться в идею коллективной терапии социума по Юнгу: эта тема явственно слышна в последней книге, задуманной Юнгом и вышедшей под его редакцией, «Человек и его символы». Однако в структуре теоретических взглядов Юнга инвентаризация архетипов скорее является просто необходимым этапом работы по выявлению содержания коллективного бессознательного.

В работах Юнга некоторые архетипы перечислены (Анимус и Анима, Мать, Дитя); им посвящены отдельные статьи, дающие представление о методологии их поисков. Очень существенны при этом некоторые предостережения Юнга, в частности замечание о том, что каждый архетип является чистой формой, что он может лишь проявляться в различных осознанных вариантах, но никогда не сводится к ним, не исчерпывается ими.

Присутствие архетипического мотива в произведении искусства (или в данных мифологии, этнографии) распознается по нескольким признакам, из которых два главные — высокая интенсивность переживания при загадочности содержания и культурно-независимая повторяемость.

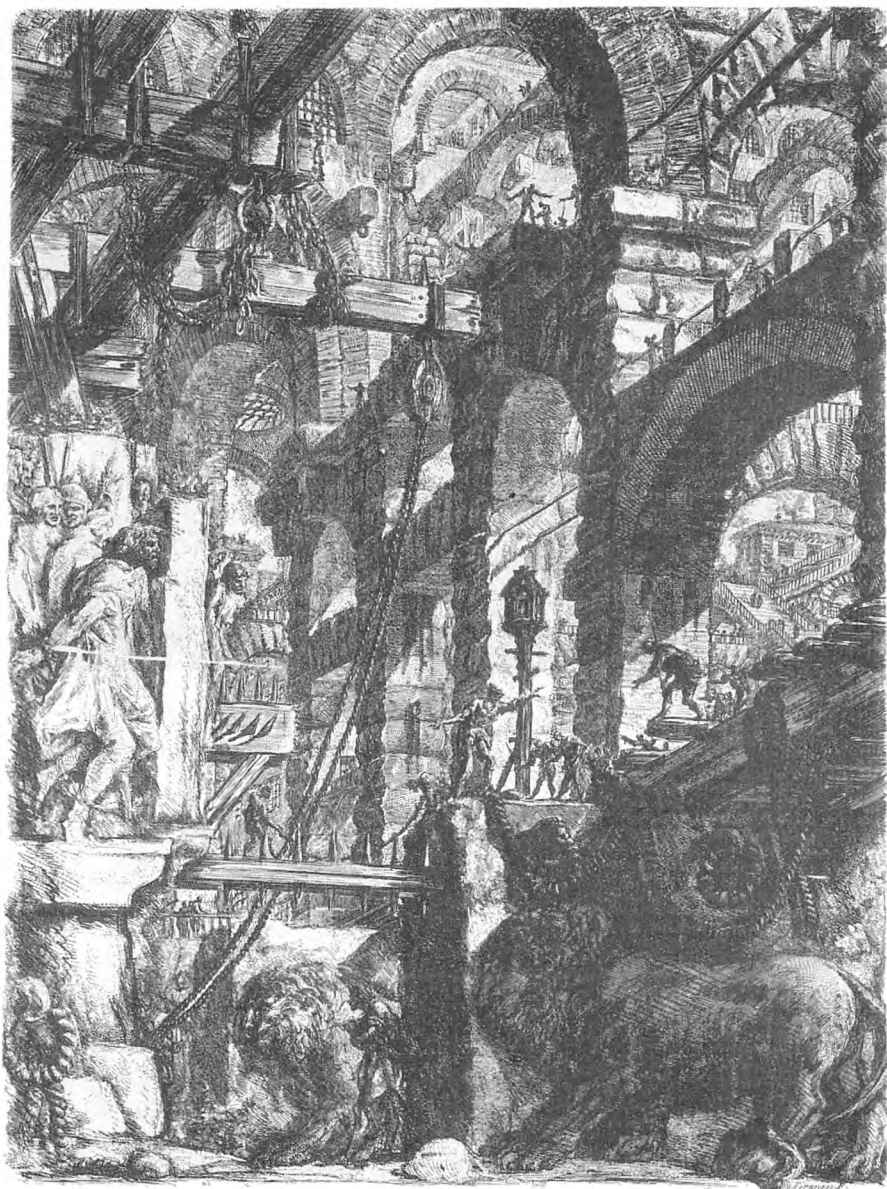
Архетипический мотив «не цивилизован». Он выламывается из рамок любых этических и эстетических оценок. Можно сказать, что архетип этически амбивалентен и эстетически вездесущ (Райдер Хаггард может быть столь же архетипичен, сколь и Гете), но это будет лишь рабочим выражением того факта, что он принадлежит к другой сфере психики.

Мы обсудим ниже гипотезу о том, что проект ЕДИНГРАДА и историко-культурный ряд, в который он включен, свидетельствуют о существовании архетипа, не зарегистрированного Юнгом, который назовем архетипом Пустого Города.

Но сначала несколько слов о самом этом культурном ряде.

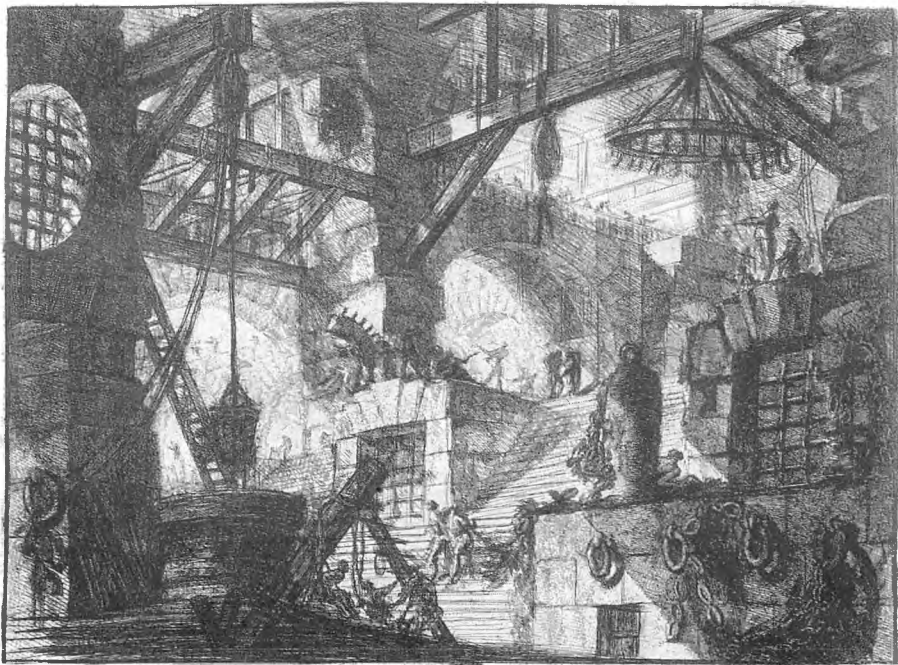
Проект ЕДИНГРАДА проще всего рассматривать как выдающийся образец хорошо известного искусствоведам явления «бумажной архитектуры». Его истоки принято возводить к архитектурным листам Пиранези. В простейшем варианте это фантазии художника или архитектора, с самого начала не предназначенные для исполнения, но в принципе реализации поддающиеся. В условиях нашей страны и эпохи такое упрощенное истолкование бумажной архитектуры ставило ее в один ряд с неисполняемой музыкой и непубликуемой литературой и подразумевало, что проект, оставшийся на бумаге, есть род выкидыша в нормальном творческом процессе. Конечно, такое примитивно политизированное понимание имеет мало общего с реальностью.

Несколько ближе к истине понимание бумажной архитектуры как полноценного продукта «проектного сознания». Жизнедеятельность цивилизованного общества в огромной степени спланирована. План предполагает некоторый список параметров создаваемой ситуации и стремление к их оптимизации. Оптимизация, а также выявление неожиданностей (которые могут оцениваться как положительно, так и отрицательно) достигаются в ходе моделирования, разработки проектов, часть которых тогда вполне естественно оставляется на бумаге как свидетельство отброшенных воз-



Дж. Б. Пиранези  
Из серии архитектурных фантазий «Тюрьмы». Ок. 1760. Гравюра





*Дж. Б. Пиранези*

*Из серии архитектурных фантазий «Тюрьмы». Ок. 1760. Гравюра*

можностей и резервуар идей. Регулярное планирование вырабатывает особый тип индивидуального и коллективного сознания, которое принято называть «проектным». Деятельность проектного сознания очень часто принимается за чистую монету, и любая бытующая идеология исторического оптимизма имеет проектное сознание в своем списке ценностей.

Отчего же бумажная архитектура Инсли (и многих других, от Пиранези с его *Carceri* до московских школьников, чей проект Города Будущего предлагал холмы, засыпавшие бывшие здания, и реки, текущие по бывшим улицам) с таким трудом рационализируется и внушает безотчетное беспокойство?

Разумеется, оттого, что подразумеваемая цель проектирования в проекте не только не воплощена, но как бы с ним и несовместима. Очевидно, что в городе Инсли нельзя жить; что Пиранези менее всего заботился о разумном устройстве пенитенциарной системы; что «*Columbarium Habitabile*» А. Бродского и И. Уткина с его посмертными масками умершего жилья лишь притворяется, и не слишком настойчиво, архитектурным проектом.

Это внутреннее противоречие проектного сознания лишь в простейших случаях удастся осмыслить как «предостережение», т. е. сознательное выявление нежелательных тенденций развития, их заострение, с единственной

целью увидеть их яснее и тем легче избежать. Автора и нас выдает упоение на краю бездны, готовность шагнуть в черный квадрат.

И тогда, вглядываясь в эти жутковатые плоды творческого воображения, мы начинаем различать в них манифестации глубоко архаичных бессознательных структур и угадывать темный смысл метафор и оговорок проектного сознания, вроде «машины для жилья» или «призрака коммунизма».

### III

Архетипы, систематизированные Юнгом, скорее принадлежат *родовому*, нежели *коллективному*, бессознательному. Их манифестации связаны с биологической природой человека как особи до такой степени, что Юнг может рассматривать архетип как эволюционное развитие инстинкта. Исключением является, возможно, архетип Мудрого Старца, или Смысла, хотя и на его этиологию некоторый свет проливают наблюдения над животным миром Лоренца и его школы.

Архетип Пустого Города, постулируемый здесь, принадлежит коллективному бессознательному в более прямом смысле. Его основное измерение имеет внеличностный и интерличностный характер, его главные манифестации прямо соотносятся с *communitas* В. Тэрнера, понимаемым именно как потенциальные состояния общества, отраженные в его социальной психологии (а не оцениваемые внешним наблюдателем).

Архетип Пустого Города есть форма социума, лишенная его души и не ждущая наполнения, труп, никогда не бывший живым телом, Голем, сама жизнь которого есть смерть. Выявление этого архетипа в проектном и утопическом сознании именно и связано с возможностью воспринять пустую форму как план. Проектное сознание, однако, глухо к гулу мертвой воды. Его доносит искусство: «пустельгий улей» Мандельштама и ручей в руинах Тарковского.

Характерно, что два современных кинорежиссера, наиболее остро чувствующих этот архетип, Тарковский и Сокуров, обратились к двум вещам Стругацких, чьи лучшие страницы (дневник Абалкина из «Жука в муравейнике», экспедиция из «Града обреченного», описания Леса в «Улитке на склоне») посвящены Пустому Городу, и проявили этот мотив даже там, где в прозе Стругацких он особо не прописан. Упомянем еще Антониони, чьи метафоры отчуждения прямо связаны с нашим архетипом, и, по контрасту, Феллини, в чьих лентах мотив Пустого Города начисто отсутствует, будучи зрительно замещен его отрицанием, образом Рима, в котором, по слову Г. С. Кнабе, «очень тесно и очень шумно».

В той мере, в какой в искусстве проявление этого архетипа требует мотивировки, она обычно дается в виде стереотипа «руин древней, забытой, чужой, великой цивилизации».

Конечно, этот стереотип имеет исторические корни. Судя по хроникам, так, например, воспринимали остатки римских каменных построек саксы, считавшие эти постройки делом рук мифических гигантов и в них не селившиеся (я обязан обсуждением этого вопроса И. Ю. Кобзареву).

Тем более значима психологическая работа Инсли, в которой мотив «руин, погребенных в будущем», эксплицитно выражает основной ценностный ориентир, очень слабо, рго форма замаскированный проектной терминологией и просто вынуждающий искать его корни в глубинной психологии.

## IV

Анализ, наброски которого мы представили, явился плодом предложенной С. С. Аверинцевым «установки на диалог» с аналитической психологией. Если предположить, что не все сказанное есть лишь плод исследовательской фантазии, то нужно понять, каковы возможности продолжения этого диалога.

В рамках аналитической психологии крайне важной представляется дальнейшая инвентаризация архетипов с одновременной разработкой методологии этой работы. До сих пор не ясно, какой уровень точности здесь принципиально достижим. Как только психиатр или культуролог переходит от эмпирической данности к классификации, встают две основные проблемы: как распознать само присутствие архетипического мотива и как произвести идентификацию архетипа в принципиально разнородных его манифестациях. Если, как это было до сих пор, объективные критерии заменяются апелляцией к авторитету или «голосу крови» (Дж. Мерри), то это значит лишь, что изучение коллективного бессознательного остается в научной среде лиминальной деятельностью. Возможно, впрочем, что такое положение глубинной психологии ей внутренне присуще, в силу оксюморонно звучащей постановки ее основной задачи: изучение бессознательного средствами сознания. Я не могу не привести выразительного описания лиминальности по В. Тэрнеру, которое удовлетворяет принципу конструктивизма молодого Сельвинского («он употреблял родительного падежа»): «Лиминальные существа ни здесь ни там, ни то ни се; они в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом».

Если от времени до времени все же появляются исследователи, рискующие своим добрым именем ради деятельности вне парадигмы, то это лишь потому, что глубинная психология говорит слишком важные вещи, чтобы их можно было просто отвергнуть за ненаучность.

Современная цивилизация, в значительной мере сознательно спроектированная и выстроенная, испытывает цепь кризисов разного характера и глубины. Вопрос состоит в том, может ли человечество позволить себе отказаться от этого пути развития. Мы полагаем, что ответ должен быть безусловно отрицательным.

Возвращение к иррационализму еще ни разу из кризиса не выводило. Неумолимое обращение утопий в антиутопии не означает, что будущее следует оставить лишь воображаемому «органическому росту». Разрушительные потенции коллективного бессознательного с легкостью принимают национальную, классовую или конфессиональную окраску, и отказ от научного проектирования не спасает от рывка социального котлована. Он только лишает надежды выкарабкаться из него.

Этим потенциям можно противопоставить лишь воспитание коллективного же сознания.

Иначе Пустой Город будет последним нашим обиталищем.

## ЛИТЕРАТУРА

- Jung C. G.* The Archetypes and the Collective Unconscious/Transl. by R. F. C. Hull. Princeton University Press, 1968.  
*Poirier M.* A Realm of Logical Insanity// Art News. 1984. Nov.  
*Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972. С. 110—155.  
*Тэрнер В.* Символ и ритуалы. М., 1983.

# **РЕЛИГИЯ И КУЛЬТУРА**

## С ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА И В УПОР

Памяти безвременно погибшей Т. А. Ноткиной

Я никогда не думал, что буду культурологом. Занимался чем-то другим и вдруг наткнулся на проблемы, которые хотелось решить. И постепенно из этих решений выстроилось несколько схем. Конечно, все факты ни в какую систему не лезли. Но все-таки кое-что становилось яснее.

Первый толчок дал Достоевский. Все русские писатели начала XIX в. немного увлекались, по молодости, романтизмом, а потом переходили к реализму. И вдруг Достоевский прямо начал с реалистической повести «Бедные люди». Белинский был в восторге. Он видел в этом еще одно доказательство, что с романтизмом покончено. А Достоевский, после «Бедных людей», написал романтическую повесть «Двойник» и еще более романтическую, обнаженно романтическую «Хозяйку». Реакция Белинского известна; она надолго запомнилась Достоевскому. И вот я стал искать логику этого парадокса. «Бедные люди» — реалистическая повесть в духе XVIII в., вроде «Клариссы Гарлоу» Ричардсона. Добродетельный маленький человек и развратный аристократ. Макар Деушкин добр и только добр. Никакого зла в нем нет. Зло вовне — в помещике Быкове, соблазнившем Вареньку. Расстановка сил вполне в духе тогдашних передовых русских людей. Но Достоевский, еще до «Бедных людей», перевел «Евгению Гранде» Бальзака, читал его «Бедных родственников» и знал, что в маленьком человеке тоже дремлет зло. То есть как читатель он был на уровне XIX в., после Французской революции, а как русский человек он был окружен старым режимом и не мог изобразить *реалистически* униженного и оскорбленного в роли деспота и мучителя. До 1861 г. маленькому человеку негде было развернуться. Молодой Достоевский стал рисовать то, что ему хотелось показать, но что в русской жизни еще не сложилось, в фантастических образах. Подробнее я все это изложил в своей книге «Открытость бездне» (М., 1990). Но косвенным результатом было первое понимание, зачем нужен романтизм.

Понимание было еще очень эпное: между двумя классическими периодами искусства есть переходная эпоха, когда старое распадается, а новое еще не совсем сложилось. Создаются туманные, фантастические образы, истина которых раскрывается на следующем уровне реализма (так, как истина «Хозяйки» — в «Преступлении и наказании»). Этого совершенно недостаточно для характеристики романтизма, «то есть зачастую всего прекрасного и истинного» (как полемически писал в 1849 г. Достоевский). Но хватило и немногого, чтобы разглядеть маятниковое движение периодов (или стилей) европейского искусства: ренессанс — барокко,

классицизм — романтизм (в узком смысле слова), реализм (XIX в.) — декаданс.

Постепенно я начал находить в этом чередовании более глубокие причины и отказался от мысли, что все существенное в романтическом брожении подхватывается очередной формой реализма. Романтическое и иррациональное стало вырисовываться как самостоятельное начало, не уступавшее реалистическому (классическому, рациональному).

На этом этапе мне помог безвременно погибший Сергей Маслов. Он соединил мои идеи с некоторыми идеями из книги В. В. Иванова «Чет и нечет». Там разъясняется, что левое полушарие мозга господствует в аналитической деятельности, а правое — в создании целостных мифопоэтических образов. Поэтому Маслов назвал романтически-декадентское правополушарным, а классически-рациональное левополушарным. Больше того. Опираясь на историю архитектуры, он подсчитал, что во Франции левополушарные периоды длинные, а правополушарные — короткие; в Германии же — наоборот: длинные — романтические, правополушарные. Интуитивно я в этом не сомневался, но расчеты Маслова четко показали распределение одних и тех же признаков не только во времени, как чередование эпох, но и в культурном пространстве, как противостояние культур. Впоследствии я нашел подступ к этой идее у Леви-Строса: веер культур в пространстве не менее широк, чем веер эпох во времени. И (прибавлю я) есть культуры «романтические» и «классические», с перевесом в сторону жречества и в сторону светской власти, в сторону мифологии и историографии...

Следующим шагом был вопрос: а нельзя ли таким же образом интерпретировать чередование больших периодов: античность — средние века — новое время... Или, если задать вопрос по-дурацки: зачем нужны были средние века? Проветилители считали, что ни к чему не нужны, один пробыл в разумении, возврат к варварству, и лучше его бы не было. Но если сравнить развитие Средиземноморья с развитием Индии и Китая, то там возврата к варварству не было, и кризиса рабовладения, на котором настаивали Маркс и Энгельс, не было (в Индии вообще *никогда* не было развитого рабовладения), а духовные сдвиги оказались примерно теми же. То есть «надстройка», не обращая внимание на экономический «базис», обнаружила какую-то общую закономерность развития.

Тут подвернулась мне книга Франкфурта «До философии». Она подчеркнула значение рубежа между архаической древностью (до философии) и классической (после). Впоследствии Ясперс назвал этот рубеж «осевым временем». По какой-то непонятной, неразгаданной причине, примерно в одно время в трех разных местах, не связанных друг с другом, — в Элладе, Индии и Китае — возникла философия. Сейчас философией называют что попало, вероятно, потому, что кажется обидным народу не иметь своей собственной философии. Но я называю философской традицией только такую, которая разработала теорию самостоятельного рассуждения, логику. Есть аристотелевская логика (унаследованная христианским миром и миром ислама), логика индийская и китайская. Других истоков логики нет. Человек, вооруженный логикой, может разработать самостоятельное мировоззрение. Он становится свободным от традиции и может отвергнуть традицию (чего не было в древнем Египте или в древней философской Индии, где знания, накопленные мудрецами, передавались из уст в уста вместе с трепетным к ним отношением). В результате, возросла интеллектуальная мобильность и были задуманы и осуществлены замечательные

проекты. Многие основы современной цивилизации восходят к античности. Но одновременно потеряна была *устойчивость* племенного и архаического мира. Детрибализация (разрыв племенных связей) разрушала религиозно и этику. Безнравственность правителей соревновалась с безнравственностью масс. Когда говорят, что древние цивилизации погибали от упадка нравов, это не так наивно, как кажется. Мы тоже погибаем от упадка нравов, от безответственности и халтуры.

Спасением древних цивилизаций было новое религиозное мышление, создание новых символов целостности и смысла общественной жизни. Византийцы V или VI в. придавали большее значение богословским спорам, чем государственным финансам, и они были правы: стройное учение о Троице позволило создать из разных племен и народов единый византийский этнос, просуществовавший тысячу лет. Без новых символов единство это бы не получилось.

В Средиземноморье, Индии и Китае процесс шел в разных формах. Но всюду мышление, прошедшее через философию и не удовлетворенное философией, создало мировые религии, обращенные к каждому человеку, перешагивая через споры племен и сословий. Эти религии сохранили философию в своей структуре (хотя бы как служанку богословия), но решающая роль в них принадлежала религиозным символам единства, в пределе — личности Бога-спасителя, и любовь к совершенной, обожженной личности. Очень часто совершенная личность воспринималась как высшее воплощение истины, как божественное Слово, выше всех человеческих слов, и любовь к спасителю воцарялась над доводами разума. Я описываю процесс с акцентом на структуру христианства, но нечто подобное было и в культуре Кришны, в культуре Будды Амитабхи, будды Майтрейи и др. Философски мыслящие мистики могли предпочитать негативные описания своего опыта (не это! не это!) или описания психологические (ты — это То!), но массовые культы тяготели к почитанию святой, обожженной личности; это прослеживается даже там, где строгий монотеизм не допускал никаких воплощений, — в мистическом иудаизме и в мистическом исламе; хотя и не на уровне догматики.

В Средиземноморье, Индии, Китае распространились религии, объединившие множество древних этносов. Классическая древность создала физическое единство империй (римской, китайской), раннее средневековье дало им духовное единство. Империи могли распадаться, но духовное единство сохранялось.

Мы сами живем в переломную эпоху, и кризис античности легче понять, исходя из собственного опыта. Все, что называлось прогрессом, обнаружило свой разрушительный характер. Производительные силы оказались разрушительными силами. Ничем не ограниченный рост их ведет к экологическому кризису и к угрозе гибели биосферы. Но также двойственны и другие накапливающиеся процессы. Дифференциация культуры заставляет жить как бы балансируя на разъезжающихся бревнах, в потоке постоянно новых, неожиданных фактов, идей, соблазнов и угроз. Выход из одного кризиса ведет к другому, число открытых вопросов все возрастает. Большинство нынешнего населения Земли теряется в таком «открытом обществе», теряет «тождество с собой», как выразился один мусульманский фундаменталист, Суджатмоко. В нашей стране протест против открытого общества выразил Солженицын. По всему слаборазвитому миру катятся волны фундаменталистских движений, попытки восстановить твердую средневековую иерархию ценностей.

Расположим теперь в виде лесенки великие эпохи истории.

Архаическая древность (жреческие традиции)  
Классическая древность (античность)

Средние века

Новое время

Наступающая большая эпоха.

Справа расположены «правополушарные», а слева «левополушарные» периоды. Однако физиологическая терминология не обязательна. В 1962 г. я написал эссе «Две модели познания», где противопоставил понятийно-логическому мышлению мифопоэтическое, восстанавливающее чувство цельности мира и смысл жизни. Физиология мне не понадобилась. В XX в. было предложено несколько других противопоставлений. Габриель Марсель, а за ним Эрих Фромм разработали дихотомию «иметь» и «быть». Эти глаголы не случайно стали вспомогательными. Иметь и быть — два универсальных подхода к жизни; равновесие их создает норму, потеря равновесия — кризис. И Марсель, и Фромм критикуют перекося современной западной цивилизации в сторону «иметь» (вещи, информацию) и падение качества бытия. Их концепции полемичны, окрашены духом времени и не подходят, например, к Ренессансу. Более уравновешена концепция Виктора Тэрнера. Он противопоставляет «структуру» (политические и производственные отношения) и «коммунитас» (братское общение в духе). Бездуховная структура вызывает бунт и попытку создать тысячелетнее царство праведных, но это не получается, и «структура» восстанавливается в самой деспотической, грубой форме (книги Фромма «Иметь и быть» и Тэрнера «Символ и ритуал» есть в русском переводе; читатель найдет там множество интересных подробностей).

Приобрела общее хождение и китайская идея вечного Дао, распадающегося на инь и ян. По древнейшему смыслу, это влагилице и мужской член. Но метафизика превратила их в космические символы. Дао (путь, не в смысле прямой, скорее вечный круговорот, разворачивание незримого в зримое) порождает инь (темное, текучее, всеобъемлющее лоно) и ян (рожденное, твердое, светлое). Инь близко к ночи, соединяющей все образы в единой тьме; ян — ко дню, различающему предметы. Инь перекликается с «быть» (бытие иррационально целостно, не членится на части; или вы живы, или мертвы); ян рациональнее, ближе к «иметь» (можно иметь мало и много; «иметь» принадлежит к миру отдельного, частного). Однако инь и ян не столько противостоят друг другу (как свет и мрак в манихейском и апокалиптическом мышлении), сколько дополняют. Развитие термина сохранило его половую основу: мужчина и женщина *вместе* создают семью.

Наше время — время перехода от гегемонии «иметь» — к гегемонии «быть», коммунитас, инь. Цивилизация Запада, начиная с эпохи великих географических открытий, создала материальное единство всего земного шара. Задача будущего — создать духовное единство — подобно тому, как раннее средневековье создало духовное единство больших регионов. Но средневековье не было возвращением к архаике. Напротив, в чем-то оно завершило классическую древность, его универсализм, его выход за рамки племенных миров, придав этому новому царству единый религиозный характер и в то же время сохранив многие важные завоевания древности. Точно так же нелепо представлять себе будущее как возвращение к средним векам. Возвращается только акцент на социальной и духовной интеграции, на превосходстве «богочеловеческого» (как говорили русские философы) над «человекобожеским», акцент на духовной иерархии.



Здесь, однако, мы сталкиваемся с фактом, о котором бегло уже упоминали. Веер культур в пространстве не менее широк, чем веер эпох во времени. И все они сегодня, сейчас противостоят друг другу. Более того. Величайшим препятствием к глобальному единству становится религиозное единство, достигнутое ранним средневековьем. Не дух мировых религий, вселенский дух, а их буква, их догматика, гордыня вероисповедания. Христианство убеждено, что оно и есть мировая религия, в этом же убежден и буддизм, а индуизм готов предоставить всем религиям место в своей структуре как воплощениям *ее* духа.

Этнические различия не так крепки, как кажутся. Они очень редко способны устоять перед проповедью мировых религий, и на наших глазах Африка становится исповедницей христианства или ислама. Правда, это не создает мира. Напротив, племенные конфликты становятся острее, если их поддерживает разность вероисповеданий. Но с глобальной точки зрения, главная трудность в другом: ни христианство, ни ислам не сумели победить сопротивление индуизма и религий Дальнего Востока; несколько веков пропаганды христианства в Индии и Китае дали только островки, анклавные христианизации, не изменившие цельности культуры. Еще меньше успеха имела попытка вклиниться в мир ислама. Опыт глобальной христианизации не удался. Мир ислама, индуистско-буддийский мир Южной Азии и конфуцианско-буддийский мир Дальнего Востока должны быть приняты как равные партнеры диалога. Видимо, в ходе этого диалога будет продолжаться духовная вестернизация Востока и ориентация Запада (отстаёт Запад: азиатская интеллигенция знает Запад гораздо лучше, чем европейская — Восток). Это *не* противоречит возвращению к собственным «доновым» духовным корням. Напротив, дух «Востока» (остающийся во многом средневековым) и дух европейского средневековья часто ближе друг к другу, чем к Западу нового времени. Р. О. Блайс, один из первых западных апологетов дзэн, называл дзэнской музыку Баха, византийскую икону и т. п. И в этом есть смысл. Скорее всего, Запад даст глобальной культуре свою форму единства, форму «концерта наций»; но с вступлением в перекличку великих цивилизаций Востока концерт наций превратится в концерт субэкумен (культурных миров). «Концерт», основанный на принципиальном равенстве «инструментов», на принципиальном равенстве всех великих религий и сложившихся вокруг них культур.

Здесь мы вплотную подошли к концепции субэкумен. Вышел я к ней так же нечаянно, как к маятниковым историческим процессам. Путь к Востоку шел через Север, через общение с заключенными в лагере. Один из товарищей по нарам передал мне свой интерес к Японии и Китаю, другой — к Индии. Вероятно поэтому я впоследствии согласился поступить на предложенную мне должность библиографа в отделе стран Азии и Африки ФБОН (Фундаментальной библиотеки общественных наук, ныне ИНИОН). И тут на меня обрушилась лавина фактов.

Работаю я быстро. Освободившись от информации, не трогавшей ни ума, ни сердца, я всегда находил время прочесть как следует то, что действительно интересно. Особенно увлек журнал «Philosophy East and West». Читая его, я просто увидел, как можно увидеть дерево или человека, что нельзя сравнивать китайскую или индийскую философию с французской или немецкой, а только со средиземноморско-европейской традицией в целом, от Гераклита до Хайдеггера. В Китае и Индии даже логика другая, без закона исключенного третьего, и это сказалось, может быть, на своеобразном развитии религии Индии и Китая, без выбора между политеизмом

и монотеизмом (Единое, Целостное и Вечное там выражено без слова, которое можно перевести по-русски словом «Бог»). И судя по архитектуре, это различие уходит очень далеко в глубь веков. Средиземноморская архитектура геометрична, подчиняется «аристотелевской» (прямолинейной) логике (пирамиды, зиккураты); в Индии храмы напоминают причудливые скалы, и рядом с ними мусульманские постройки подчеркнута геометричны. В Китае архитекторы сохраняют во дворцах и храмах очертания тростниковой крыши древней хижины, прогнувшейся под дождем: то же стремление к естественным линиям и отвращение к излишней прямизне. Эстетика и логика Востока не пробивает, а обтекает препятствия.

Это все непосредственные, зрительные впечатления. Но постепенно накапливались и факты интеллектуальные. Индийские авторы могут писать о «европейских гражданских войнах» (мы их называем мировыми войнами). С точки зрения современной политической терминологии, Индия — нация. Но Индия сопоставима только с Европой в целом, а потому Европа мыслится индийцам как нация и европейские нации — как обособившиеся провинции. Индийский автор пишет: «Западные романисты Бальзак, Диккенс, Достоевский» — и я вижу, что с точки зрения индийца, различия, которым мы придаем такое большое значение, второстепенны, и Россия XIX в. — действительно часть европейской культуры. Новые точки зрения давало и сравнительное религиоведение. Для него существует единая иудео-христианская традиция и даже «авраамистическая» (иудаизм, христианство и ислам), в целом противоположная религиям Индии и Китая (которые не следует смешивать и со средиземноморским политеизмом). Вопрос о признании Христа, непризнании (иудаизм) или неполном признании (ислам) отодвигается на второе место. В конце концов, кришнаиты и шиваиты тоже polemизируют друг с другом, но и то, и другое — индуизм.

Таких фактов гораздо больше, чем я перечислил, и все они выходят за рамки европейско-русской образованности (даже философов серебряного века, к которым сегодня возвращаются). Я оказался в потоке новых фактов. Надо было их осмыслить. Одним из последних толчков была тогдашняя (60-х годов) дискуссия о восточном или азиатском способе производства. Мне захотелось показать, что никакой единой Азии нет, есть три великие коалиции культур, три азиатских проекта мировой культуры. В Индии и Китае они уходят корнями в этническое ядро, но давным-давно приняли вселенский характер и в середине века распространились за пределы Индии (в культуры Явы, Бали, Малайи, Камбоджи) и за пределы Китая (в Корею, Японию, Вьетнам). Япония или Вьетнам этнически очень своеобразны, но в каком-то смысле они синизированы (окитаены), вселенское выступает для них в образах, сложившихся в Китае или принятых Китаем. То же в культуре, уцелевшей от ислама на острове Бали, — в отношении к мировой культуре Индии.

Культурный мир, основанный на единой, самостоятельно выработанной, религиозно-философской традиции, я назвал субэкуменой. Субэкумена покоряет себе любое племя, вступившее с ней в контакт или вторгшееся в ее пределы. Все племена, вторгавшиеся в Китай, растворялись в китайском «суперэтнoсе». Все племена, вторгавшиеся в Индию, становились новыми *индийскими* кастами. Монголы в Китае стали буддистами, а в Иране — мусульманами. Венгры, ворвавшиеся в Европу как азиатская орда, за несколько веков стали европейским христианским народом. Не «переваривались» только группы, пришедшие со своей сложившейся монотеистической религией. Впрочем, в Китае и евреи стали китайцами.

Я читал «Закат Европы» Шпенглера, листал Тойнби, но моя концепция выросла из чтения «Philosophy East and West». Субэкумены — такие коалиции культур, которые опирались на особую философскую традицию. Таких традиций три — средиземноморская, индийская и китайская. Между тем многие факты заставляли отделить от христианского мира мир ислама. Христианская культура этнически гетерогенна. Она основана на еврейской Библии, греческой философии, греко-римском искусстве и римском праве. Диалог равноправных культур, начавшийся еще в древности, придает этой цивилизации особый характер, более динамичный (или, с другой точки зрения, менее устойчивый), чем сравнительно однородные культуры Индии и Китая. Ислам, сохраняя многие общесредиземноморские черты, в то же время резко редуцирует гетерогенность. Библия заменена своим собственным арабским откровением, Кораном. Ни античного искусства, ни римского права ислам не воспринял. Только аристотелевскую философию, и то не всю. Догматический обруч, который в католической Европе связал очень разные элементы, обособившиеся в эпоху Возрождения, в исламе оказался крепче. И на сегодняшний день мир ислама сопротивляется вестернизации сильнее, чем Дальний Восток и даже Индия. В каждом регионе есть начатки, способные к развитию в западном смысле слова, но они чем-то заблокированы. Задача заключается в том, чтобы деблокировать эти местные факторы развития. В мире ислама блокада до сих пор не снята. Есть рационализм, тот же, что и на Западе (Аверроэс и Авиценна были учителями схоластиков), но нет плюрализма ценностей. Тормозит жесткая догматическая система, господствует утверждение, что истина высказана раз и навсегда и нельзя даже пытаться высказать ее иначе, в других словах. Европейский плюрализм вызывает чувство моральной катастрофы — и активное сопротивление. Поразительный и в то же время типичный пример — провал модернизации в Иране (где собственно экономическое развитие шло превосходно). Напротив, на окраинах Дальнего Востока благотворно сказалась привычка к плюрализму учений (заменившему, до некоторой степени, европейский плюрализм национальных культур)..

Я бился с этой трудностью несколько лет и вышел из кризиса теории, придумав еще одну категорию — бисубэкумену. Идеальной бисубэкуменой было Средиземноморье до VII в.: христианский Запад и христианский Восток. Приход ислама усложнил картину, но единство Средиземноморья не было до конца разрушено. И начиная с XV в. все опять встало на место.

Что, однако, делать с Византией с VII по XV в.? Она торчала в моей системе, как кость в горле. Пришлось как-то назвать субэкумены-неудачники, проекты, которые история отказалась осуществить. Например, Тибет обратил в ламаизм Монголию; позднесредневековый Иран оказывал огромное влияние на соседние страны. Назовем это субэкуменальным узлом. В отношениях Индии и Китая можно обнаружить один — но важный — факт взаимосвязи: распространение буддизма. Присутствие буддизма связывает Южную Азию и Дальний Восток так же, как монотеизм — Средиземноморье. Впоследствии в Южной Азии распространился ислам, связавший Индию, Индонезию, Малайю с Ближним Востоком. Назовем это бисубэкуменальными узлами. Но честно говоря, Византия VII в. — нечто большее, чем субэкуменальный узел. Это вполне сложившаяся субэкумена: империя, основанная на единой вере и окруженная духовными вассалами. Просто ей не повезло: ее разрушил ислам.

И вот мировая империя со своим двуглавым орлом (символом власти над всем миром) существует еще несколько веков, создавая изумительные

храмы, иконы, мозаики, богословские тексты — и медленно распадаясь. Не хватает одного признака субэкумены (но очень важного): устойчивости, способности переносить кризисы без развала, способности к развитию. Чтобы свести концы с концами, определим субэкумену как *устойчивую* коалицию культур, основанную на единой религиозно-философской традиции и способную переносить кризисы без развала.

Я не скрываю белых ниток; без них не обходится ни одна система. Византия не совсем укладывается в мою логику. И это не совсем академический пример. С XV в. идея православного мирового царства была подхвачена Россией, и до сих пор «Третий Рим» костью торчит в русском горле. Идея эта вошла в народное сознание: «а наш белый царь над царями царь», — пели слепцы. Трудно учесть, какую роль это сыграло в мимолетном, но сильно увлечении мировой революцией; во всяком случае, совершенно исключить такой ход вещей я не считаю возможным. Сейчас призрак Третьего Рима возродился и опьяняет некоторых почвенников; но он остается призраком. Этот призрак, смешавшись с призраком коммунизма, поддерживает существование красно-черного блока и мешает России выпутаться из утопии, стать европейской нацией в системе европейских наций.

Слово нация употребляется сейчас чересчур широко. В моем понимании, это открытая этническая общность, сложившаяся в Европе примерно в XVI в. Племя, архаическое царство, империя — не нации. Азиатские субэкумены тяготеют к империям. А в Европе сложилась система наций-государств, общих наследников средиземноморской культуры, но каждая со своим языком и особенностями развития. Все духовные движения, начиная с Ренессанса, переживались *каждой* великой нацией, но всегда по-своему. Некоторые нации попадали в тупик (Италия, Испания, Германия); движение продолжалось другими, и в конце концов оно подхватывало отставших. Я думаю, что национальная структура Европы, в противоположность имперской Азии — одна из главных причин европейского динамизма. Вне этой системы общения (в которую постепенно входят многие государства Азии) возможен только застой. Нация вне концерта наций, изолированная нация — противоречие в терминах. Возможно нечто вроде добровольной резервации, вроде Тибета; но мы же говорили: нелепо называть Тибет нацией; и если проект изолированной России осуществим, ничего хорошего он не может принести.

Место России — в Европе, точнее — в блоке северных стран, с которыми ее связывает традиция XIX — начала XX в., прерванная прыжком в утопию. Традиция частично сохранилась и может быть восстановлена. И дальше, *вместе* с Западом, надо искать выхода из кризиса, в который Запад зашел. Обойти этот кризис нельзя. Выход может быть найден только изнутри.

Историческое движение все время создает разрушительные силы. Национальный путь развития Европы вызвал к жизни национализм. Национализм толкнул в мировую войну. Мировая война вызвала взрыв воли к насилию, к мировому господству. Эта воля по-разному осуществлялась в России, в соответствии с русскими традициями «мирового размаха», и в Германии, в соответствии с ее традициями; но по сути в России и Германии действовала одна и та же воля: создать мировую империю. Сейчас эта опасность отступила назад, глобальная интеграция идет по федеративному пути. Однако выросло несколько новых угроз. Страх перед большевиками заставил мюнхенцев открыть дорогу Гитлеру. Страх перед Гитлером вызвал к жизни атомную бомбу. И вдруг возникло положение, которого никогда раньше не было: война стала невозможной.

Идея ненасилия выдвинута давно. Но это было для святых. Мы не святые,— писал Тойнби во время второй мировой войны,— и нам остается только выбор между сотрудничеством и коллаборационизмом. Так длилось две тысячи лет после Христа, две с половиной тысячи лет после Будды. И все церкви благословляли христолоубивое воинство. Призывы Толстого к ненасилию казались нелепыми...

Историю можно созерцать в разных аспектах. Один из самых плодотворных — взгляд на историю как прогресс нравственных задач, как постепенное расширение рамок солидарности. Бушмен солидарен со своим родом. Это просто. Солидарность племени потребовала системы табу. Солидарность в детрибализованном мире оказалась очень сложной проблемой и никогда не была совершенно достигнута. Здоровые общества, по крайней мере, признавали эту проблему и старались ее решать, опираясь на мировую религию и философскую этику. Сейчас оказалась необходимой глобальная солидарность: русских и китайцев, израильтян и арабов, черных и белых ЮАР. Пожар может вспыхнуть от любой спички, а если вспыхнет, то сгорит *всё*.

Один из подступов к решению этой задачи — понять, что все великие религии говорят одно и то же, только разными словами. Для этого нужны века диалога, века усилий понять друг друга. Например, буддист говорит: «Я — это иллюзия», а христианин: «Я хуже всех». Можно подчеркивать *разный* подход к проблеме, а можно подчеркнуть *единую* проблему: преодоление эгоцентризма, преодоление жажды обладать миром, раскрытие в каждом из нас Единого Бытия (как бы ни называть его: великим Я, воскресшим в душе Христом или Великой Пустотой — опустошенностью от всей суеты, чистым сосудом, в который натекает Бытие). Таких словесных расхождений тысячи, и все они должны быть смягчены. Тогда откроется, что великие религии — просто разные языки духовного опыта. Их вовсе не нужно сводить к одному эсперанто. Напротив, различие языков — богатство. Кое-что лучше выразилось буддийским языком, а кое-что христианским. В христианстве — понимание личности как Слова, как самого полно выражения целостной истины. Идея «сильно развитой личности», сформулированная Достоевским, могла вырасти только на христианской почве; так же, как символ веры Достоевского, отбрасывающий прочь все богословские споры: «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы остаться со Христом, нежели с истиной» (Полн. собр. соч. Т. 28, кн. 1. С. 176). Этот принцип, если глубоко его продумать, делает выбор духовного пути чисто личным, оставляя прошлому неудавшуюся попытку обращать в единую веру целые народы; и религия освобождается от обязанности поддерживать народы и государства в их политических конфликтах.

Буддизм, со своей стороны, лучше сформулирован в философском плане и в чем-то шире христианства, включая в свое «большое добро» (Гроссман), в свою этику ненасилия все живое. Европейские экологические активисты в поисках небесного покровителя смогли опереться только на Франциска Ассизского. Из Евангелия трудно вывести ответственность человека за каждую былинку. Отдельные святые чувствовали эту ответственность, но она не стала общим принципом.

Между тем мы подошли ко второй неожиданности XX в., к экологическому кризису. В чем-то он еще опаснее, чем атомная бомба. Страх перед атомной смертью — вещь общедоступная, и в любом демократическом государстве избиратель не проголосует за самоубийство. Психологические

трудности возникают только в тоталитарных государствах, оболванивших своих подданных «военно-патриотическим воспитанием». Труднее освободиться от того, что *ведет* к войнам: от национальной озлобленности, от чувства обиды, желания справедливости и т. п. Здесь нужна очень глубокая перестройка. Однако экологический кризис требует еще большей перестройки.

В течение многих веков человечество стремилось вырваться из нищеты. И вот — по меньшей мере в части стран — это совершилось. Что же теперь? Оказалось, что общество неограниченного роста ставит под угрозу биосферу. И надо научиться жить иначе: ограничив накопление материальных богатств и повернув человека к движению в глубь самого себя. Сделать это непросто, а вопрос не ждет, его надо решать сегодня. Смогут ли его решить демократии Запада?

Хочется вспомнить фразу Черчилля: демократия — худший образ правления, если не считать всех остальных. Есть проблемы, которые демократия решает с трудом. Например, когда в 1960 г. была угроза эпидемии черной оспы, Москва справилась с ней быстрее Нью-Йорка. Демократические правительства находятся под давлением избирателей, а избиратели хотя бы завтра богаче, чем сегодня. Их трудно убедить, что дальнейший рост богатств приведет человечество к катастрофе. Что нужно ограничиться примерно нынешним достатком и развиваться не вширь, а вглубь, используя такие средства, как проигрыватель, кабельное телевидение, издания репродукций, но не увеличивая числа автомобилей, а может быть, даже отказавшись от личных автомашин. Кроме того, очень трудно *одновременно* убедить французов, немцев, англичан, итальянцев, японцев, корейцев... Отдельные промышленные компании и отдельные нации постоянно будут нарушать соглашения. И в конце концов, «сладкая жизнь» будет продолжаться, пока ее не покарает СПИД или другой бич Божий.

Однако никакой неизбежности в катастрофе нет. Все мрачные пророчества могут быть прочитаны как предупреждения: если не покаетесь, то погибнете. А покаетесь — и Бог простит вас, как Ниневию...

Есть и такая возможность: поворот культуры от материального производства к производству творческого состояния. В примитивном племени все, от мала до велика, заняты собиранием пищи. В крестьянском обществе есть и ремесленники, и купцы, и священники. С их помощью (и с их благословением) 80—90 % населения может прокормить и остальные 10—20 %, строить храмы и дворцы. В промышленном обществе основную группу населения составляют рабочие. Крестьяне не исчезли, и даже рыболовы продолжают свое дело, но они отодвигаются на второй план. Сейчас основным трудом становится производство научно-технической информации. Если оно идет успешно, то ничтожное меньшинство может накормить всех. Это достигнуто (хотя казалось фантастикой; еще Маркс считал, что художник или ученый будет 4 часа в день работать у станка). И вот Дюрренматт в пьесе «Физики» ставит следующий вопрос: о формуле всех будущих открытий. Но такая «формула» — творческое состояние! А творческое состояние рождается в творческом созерцании. Логика развития ведет к обществу творческого созерцания, не только монахов и художников, а всех, — к общей культуре творческого созерцания. Я думаю, даже сегодня успехи японцев можно объяснить отчасти тем, что культура созерцания у них больше, чем где-нибудь, стала народной.

Это совершенно реальная тенденция, со своей логикой: постепенного переноса центра тяжести общественной жизни дальше и дальше от прямого удовлетворения потребности есть, пить и одеваться. Однако беда в том, что

в истории действует не одна, а несколько логик, и все время происходит то, что юристы называют «конфликтом законов», один закон разрешает, требует, а другой запрещает. И поэтому в щелях между законами все время остается место для случая и свободной воли личности. Есть логика накаплиющихся процессов (дифференциации культуры, социальной дифференциации, рационализации отношений с природой, роста производительных сил, роста населения). Есть логика маятниковых движений, перекосов в сторону «иметь» и «быть», «структуры» и «коммунитас». И есть пророки (и лжепророки), которые не подчиняются никакой логике, и есть взрывные движения: походы викингов, походы Чингисхана, броски в утопию...

Человека, который «знает, как надо», Макс Вебер назвал «харизматическим лидером». Харизма — благословение каких-то непостижимых сил, *не обязательно светлых*. Харизматиками Вебер считал Кромвеля и Наполеона. Ученики Вебера признавали харизматиками Ганди, Ленина, Гитлера... Эти люди обладают силой как бы повернуть стрелку и направить поезд истории по новой дороге. Но по большей части это дорога в тупик.

Ганди повернул к ненасилию, Ленин к ничем не ограниченному насилию. Роль его была огромной. Если бы Фаня Каплан не промахнулась, вся история XX в. была бы иной. Без Ленина большевики не удержали бы власти. Он обладал совершенно уникальным сочетанием фантастических идей, увлекавших массы, и железной политической хватки... Но взрыв воли к насилию, вызванный мировыми войнами, все равно где-нибудь дал бы попытку всемирной диктатуры, и до сих пор эта воля дремлет в китайских руководителях, раздавивших танками митингующих студентов.

К началу XX в. обрисовалась перспектива единства мира: единой империи или единой федерации, «содружества наций». И прежде чем идея всемирной империи была отвергнута, она должна была быть испробована. Так идет история, выбирая путь по методу проб и ошибок.

Остальное — частности. Колчак мог не свергать Комитет членов Учредительного собрания, его офицеры могли не рубить шашками депутатов-социалистов и т. д. (эсеры тогда не открыли бы фронт большевикам). Ленин мог бы пожить побольше, а Сталин поменьше. Тогда вырождение утопии проходило бы в других формах, возможно менее страшных. Фактически было то, что было; и будет то, что будет. Экологический кризис развивается гораздо быстрее, чем духовные сдвиги, которые сделают безболезненным переход от накопления вещей к накоплению внутреннего опыта. Какие-то кризисы неизбежны. В нашей стране они уже начались. Проблемы растут по месяцам, силы, способные справиться с ними, складываются годами. Господствует стремление забраться в свой угол и в одиночку зализывать свои раны — и искать потерянную этническую сущность. В России это началось после 1968 г., в попытке части евреев обособиться от России и части русской интеллигенции — обособиться от евреев. Потом процесс перебросился на окраины и быстро обогнал Москву и Ленинград (Санкт-Петербург).

Трудность русского развития в том, что России надо освободиться не от чужой, а от своей собственной империи (говоря словами Добролюбова — от внутренних турок). Кризис своей собственной, выросшей в плоть и кровь утопии переплелся с кризисом своей собственной, выросшей в плоть и кровь империи. Вчера это приобрело форму спора между РСФСР и СССР. Но по существу это внутренняя расколотость, спор, борьба исторических привычек и требований современности, борьба внутри каждого индивидуального сознания.

Когда Горбачев обмолвился словом «плюрализм», я написал статью «Плюрализм или империя», опубликованную в неформальной прессе и тут же обруганную в официальной. Плюрализм и империя — две вещи несоместимые, как гений и злодейство. Но вполне возможна федерация (вроде Швейцарии) или конфедерация (наподобие европейской). Думаю, что в конце концов что-то подобное сложится в Евразии.

Если Россия станет богатой и здоровой северной нацией, к ней будут тянуться, как турки к Европе. Тогда различия между христианской культурой и культурой ислама несколько отступят на второй план. Но если исходить из теории субэкумен, центробежные силы будут очень сильными. Империи, пересекавшие границы субэкумен, либо сдвигали эти границы (исламизация части Индии), либо распадались, и границы субэкумен восстанавливались. Такова судьба монгольской империи, турецкой империи, империи Великих Моголов в Индии. Советская империя была заново сколочена под знаменем марксизма. Сейчас это знамя упало. Что его заменит?

Мне кажется, таким новым знаменем может быть знамя диалога вероисповеданий и культур, сознательное движение к гипотетическому будущему состоянию человечества, когда повсюду воцарится плюрализм духовных путей и в одном и том же доме будут жить исповедники разных вер. Состояние нынешнего Казахстана или Киргизии будет тогда мыслиться не как странное и подлежащее исправлению, а совершенно естественное. И многие люди будут прокладывать свой личный путь в общем поле нескольких религий так, как это делал образованный китаец XVI в. — немного конфуцианец, немного даос и немного буддист.

Здесь возможны два возражения. Во-первых, циническому политику кажется проще добиться местного соглашения между православием и исламом, опираясь на общую ненависть к «сионизму» и к Западу. Однако эта старая большевистская игра на ненависти уже была сыграна. Рано или поздно ненависть, искусно направляемая на нужное поле, выходит из берегов и заливают все подряд. Мы сейчас именно в таком положении, и заострять его было бы безумием. Это безумие я вижу, к сожалению, не только в грубых манифестациях иракских студентов вместе с «Памятью», но и в тонких интеллектуальных играх с евразийскими фантазиями.

Во-вторых, сам идеал духовного плюрализма кажется мелким и беспринципным для ревностной веры. Однако здесь не беспринципность, а новый (или, вернее, возродившийся) принцип. Догматы — не истины здравого смысла; скорее, это интеллектуальные иконы, не более (и не менее) истинные, чем хорошая икона, нарисованная на доске. Это символы такой глубины, которая не может быть передана прямым словом. Созерцающая догмат о Троице, можно нечто пережить примерно как при созерцании рублевской Троицы (или буддийской Троицы из Нары). Но икона не противоречит другой иконе. Можно созерцать одну и ту же глубину через образ Спаса и Владимирской, через образы бодисатв и пещерных храмов Индии и Цейлона. Бог — это не предмет, о котором возможно правильное суждение (птицы летают) и неправильное суждение (коровы летают). «О Боге мы можем только лепетать», — говорил византийский святой; «Бога можно почтить только молчанием», — добавил (тысячу лет спустя) мистик, сожженный на костре. Все слова о Боге — метафоры, которых может быть сколько угодно. Принципиальная разница не на уровне слов, а на уровне глубины чувства, переживания Бога. И тот, кто хоть немного знает само переживание, не спутает его с беспомощным переводом чувства вечности на язык обыденного опыта.



К выходу на уровень прямого духовного опыта пробивались в нашей стране «новое религиозное сознание» начала века и Даниил Андреев. Но началось движение в Индии. Еще в XIX в. Рамакришна учил: «Нельзя держаться за доктрины, нельзя держаться за догматы, или за секты, или за церкви! Они имеют мало значения по сравнению со святой силою в каждом человеке, то есть по сравнению с одухотворением, и чем больше человек развивает эту внутреннюю силу, тем ближе он к спасению. Добивайтесь этого и не осуждайте ничего, ибо все доктрины и секты имеют хорошие стороны. Докажите жизнью, что религия — не пустое слово...

Установить и проповедовать фундаментальное единство всех религий — это была миссия моего учителя (Рамакришны. — Г. П.). Другие учителя проповедовали свою специальную религию и осуждали религию других, но этот большой учитель.. не дотрагивался до религий и убеждений других, ибо он убедился в том, что все они — часть одной Вечной религии» (*Вивекананда*. Мой учитель. Рига, 1935. С. 31—32).

Чтобы сохранить и углубить единство Евразии (и всего мира), надо разрушить стенки между вероисповеданиями. Не сами вероисповедания, а стенки между ними, «перегородки», как выразился митрополит Платон: «слава Богу, наши перегородки не достают до неба». Это дело долгое, но начать его когда-нибудь надо.

Примечание. Более подробное изложение высказанных здесь идей можно найти в моей книге «Опыты философии и культурологии» (готовится к печати издательством «Интербук»), а также в ряде публикаций: О причинах упадка буддизма в средневековой Индии // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1973. Вып. 313; Шеньши как тип средневекового книжника // История и культура Китая. М., 1974; Иконологическое мышление как система и диалог семиотических систем // Историко-филологические исследования. М., 1974; Теория субкумен и проблема своеобразия восточных культур // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1976. Вып. 392; По ту сторону здравого смысла // Искусство кино, 1988. № 10; Никакая культура не одинока // Знание — сила. 1989. № 6; Россия на перекрестке культур // Знание — сила. 1989. № 7; История в сослагательном наклонении // Вопр. философии. 1990. № 11; В поисках почвы под ногами // Знамя. 1991. № 4; Квадратура исторического круга // Знание — сила. 1991. № 4; Выход из утопии // Горизонт. 1991. № 5.

# **ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ**

## ДЕРРИДА И ПЛАТОН: ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЛОГОСА



Мода в литературно-критическом мире меняется быстро: кажется, еще недавно все запоем читали З. Фрейда, К. Леви-Строса, Л. Альтюссера, М. Хайдеггера, а ныне считается неприличным не знать трудов М. Фуко, М. Бахтина, В. Бенямина, П. Рикера. И все же среди современных критических течений от психоанализа и структурной риторики до феминизма и нового историзма, сосуществующих под общей вывеской «постструктурализм», можно с уверенностью выделить лидера, определявшего картину интеллектуального развития 70–80-х годов. Таким лидером, без сомнения, был деконструктивизм — направление, возглавляемое известным французским теоретиком Жаком Деррида.

Ж. Деррида родился в 1930 г. в Алжире. Решающее влияние на него в юности оказал экзистенциализм: все началось с того, что однажды по радио услышал передачу о Камю, затем — увлечение Сартром. Философское образование он получил в прославленной Эколь Нормаль и первое время специализировался на феноменологии: Сейчас Деррида делит время между преподаванием в парижской Школе Высшего образования по социальным наукам и в Калифорнийском университете, и, по рассказам очевидцев, на его лекциях яблоку негде упасть. Кроме того, он успевает руководить исследовательской группой по проблемам философского образования. Его диссертация «Идеальность литературного объекта», задуманная еще в 1954 г., после длительных колебаний и переделок была защищена в 1980 г., по поводу чего автором была позднее написана отнюдь не апологетическая статья о жажре диссертационных защит.

Работоспособность Деррида, тонкие и неожиданные суждения, парадоксальный стиль письма принесли ему как заслуженное признание в академических кругах, так и широкую известность среди читающей публики. Разнообразие его научных занятий ставит в затруднительное положение пишущих о Деррида, поскольку мало кому под силу с той же непринужденностью и компетентностью переключаться от философии к фотографии, от литературоведения к живописи, от психоанализа к политике. Деррида — создатель новой дисциплины, названной им «грамматология», которая представляет собой особую теорию письма. Грамматология дает общие принципы подхода к разным культурным текстам и, видимо, оттого в книгах Деррида анализ специфически философских нюансов у Платона, Кондильяка, Гегеля, Ницше может сочетаться с азартными толкованиями творчества П. Верлена, А. Арто, П. Целана, Ф. Понжа. Что касается политической ориентации самого Деррида, то он явно левый, о чем можно судить по серии его интервью и выступлений за права палестинцев, против апартеида, в поддержку движения феминисток. Был в биографии Деррида и такой эпизод практического столкновения с властью, как арест по ложному обвинению в Чехословакии в 1982 г. за участие в нелегальном политическом семинаре.

Ж. Деррида принадлежит к поколению французских критиков, начавших активно работать и публиковаться в 60-е годы. Это поколение выдвинуло целую плеяду талантливых и влиятельных исследователей: Р. Барт, М. Фуко, Ю. Кристева, А. Греймас, Ж.-Ф. Лиотар, Л. Альтюссер. Научная судьба культурологов этого поколения свершалась под знаком перехода от структурализма к постструктурализму, от жестких методов анализа к более «мягким». Так, если позиция структурализма допускала, что существуют достаточно четкие модели, обладающие объяснительной силой по отношению к ряду различных текстов, то теперь, с точки зрения постструктурализма, стали полагать, что каждый текст порождает уникальную модель понимания изнутри. Иными словами, текст перестали трактовать как конкретную реализацию абстрактных структур, в чем сказалось возрастающее влияние феноменологии на литературные штудии.

Деррида начал печататься в журналах структурно-семиотической ориентации, а его первый крупный труд базировался на философском материале: введение к «Происхождению геометрии» Гуссерля переросло рамки обычного предисловия и превратилось в солидный теоретический трактат<sup>1</sup>. Рассматривая вопрос об аксиоматике научного знания — коренной вопрос, занимавший Гуссерля, — Деррида пришел к неожиданному результату: анализируя категориальный аппарат и терминологию Гуссерля, он показал, что философ, желая очистить сознание для феноменологически чистого мышления, все равно отдаст дань «бессознательной аксиоматике» через повторяющиеся метафоры в научной речи, и в частности, через метафоры письма. Этот вывод, в свою очередь, обозначил главную проблему для всех последующих размышлений Деррида: как добиться независимого мышления и в конечном счете — внутренней свободы, если наше сознание изначально, через язык, замусорено всевозможными клише, принимаемыми как данность? С детства мы не рассуждая усваиваем названия предметов и одновременно — систему отношений, некоторые акцентны, определяющие наши представления, например о вежливости, о мужском и женском, о национальных стереотипах, т. е. фактически все исходные постулаты, определяющие картину мира, «контрабандным образом» протаскиваются в языковых выражениях. Следовательно, невидимые формальные клише

регулируют наше мышление, предрассудки не оставляют места рассудку, и каждый человек оказывается весьма жестко детерминирован со всех сторон, как бы заключен в клетку — своей идеологии, национальности, пола, образования, сословных предрассудков, — и сплошь и рядом даже не подозревает о том! Осознание этих детерминант через вдумчивый анализ словоупотребления, привычных выражений и есть самая прямая задача деконструкции, движущий импульс больших и малых разработок Деррида.

Основные идеи Деррида изложены в трех фундаментальных трудах, опубликованных почти одновременно в 1967 г.: «Голос и феномен», «О грамматологии», «Письмо и различие»<sup>2</sup>. Но еще до того, как грянул этот тройной залп, Деррида с блеском дебютировал в 1966 г. на конференции в университете Джона Хопкинса, вступив в полемику с мэтром структурной антропологии Леви-Стросом. Впервые принципы структурализма были доказательно оспорены, что положило начало известности Деррида в Соединенных Штатах и ознаменовало будущее внедрение постструктурализма в гуманитарные штудии. В 70-е годы программные труды Деррида были переведены на английский, а его пригласили в качестве visiting professor в знаменитый Йельский университет — интеллектуальный центр американской критики, где в то время работали такие авторитетные филологи, как Дж. Хартман, П. де Мэн, Г. Блум, Дж. Хиллис Миллер. Толкуя и развивая идеи Деррида, они постепенно добились того, что деконструктивизм превратился во влиятельное течение в американском литературоведении, сменившее на посту лидера «новую критику». Внутренняя ситуация в американской критике требовала «острой» теории, которая могла бы стать рубежом между старым и новым поколением литературоведов. Концепция Деррида пришлась в этом плане весьма кстати, и хотя сам автор неоднократно потом сетовал на многочисленные упрощения и перегибы в интерпретации своих трудов на американской почве, дело было сделано, и Деррида оставалось работать с переводчиками своих книг на английский, регулярно приезжать в американские университеты с лекциями и выступлениями, а также... отвечать на активную и жесткую критику, ибо противников у нового учения объявилось лишь немногим меньше, чем поклонников. Деррида в союзе со своими сторонниками запустил на литературную орбиту два журнала деконструктивной ориентации — «Glyph» и «Diacritics», и они стали играть заметную роль в критических дебатах. Старый и очень престижный журнал «Критическое исследование» начал все чаще предоставлять свои страницы деконструктивистам, не говоря уж о специальном периодическом издании «Йельские французские штудии», где постоянно печатались статьи Деррида. В 1979 г. вышел ныне уже ставший классикой сборник «Деконструкция и критика»<sup>3</sup>, который был воспринят как манифест новой школы. Правда, не все ученые, чьи статьи объединены под этой обложкой, в равной мере разделяли идеи Деррида (так, Г. Блум и раньше заявлял о своих умеренных симпатиях к деконструктивизму, а в последнее время совсем отошел от него), но тем не менее американский деконструктивизм с конца 70-х годов оформился как безусловный феномен в критике, и в университетах стали преподавать грамматологию как последнее слово в науке о литературе, появилось молодое племя энергичных критиков-деконструктивистов, фанатов Деррида<sup>4</sup>.

В процессе институционализации деконструктивизм обрел несколько иной, отличный от первоначального, вид. Система университетского обучения, наследие «новой критики», прагматизм, конъюнктура на книжном

рынке и целый ряд других специфических моментов американской рецепции способствовали тому, что из философской теории Деррида была вычленена методология анализа литературных произведений и при этом ряд положений был искусственно форсирован. Например, тезис Деррида о «свободной игре» как предпосылке философского мышления был истолкован американцами как право критика на безграничную свободу интерпретации без привязки к фактам и контексту, что вовсе не имел в виду Деррида. Во многом подобные искажения, наверное, объяснимы пересадкой философских идей в сферу литературной критики, да еще с иной национальной традицией. В собственно философском смысле идеи Деррида культивируются и развиваются во Франции — членами так называемой группы Деррида, в которую входят С. Агасински, С. Кофман, Ф. Лаку-Лабарт, Ж.-Л. Нанси, Б. Потр.

Деконструктивный анализ сейчас успешно применяется в искусствоведении, политологии, истории, психологии и целом ряде других гуманитарных дисциплин как в Европе, так и в Америке<sup>5</sup>. Если задаться вопросом, что же представляет из себя деконструктивизм в самом общем плане, как универсальный метод, то можно сказать, что это стиль критического мышления, направленный на поиск противоречий и предрассудков через разбор формальных элементов. Техника философского сомнения известна с незапамятных времен, и принципы деконструктивного анализа вполне корректно сопоставимы, например, с правилами скептических суждений, разработанными еще античным скептиком Агриппой. Его скептические тропы подчеркивают, «как много спорного, смутного» в любом высказывании, демонстрируя невозможность уверенного знания из-за круговой связанности всех вещей, разнобоя исходных посылок, дурной бесконечности причин и появления порочного круга в доказательстве<sup>6</sup>. Современные адепты скептицизма, конечно, добавляют к этим скептическим правилам ряд приемов из арсенала феноменологии и лингвистической философии, но цель, в общем, остается та же — разоблачение догматизма во всех видах. Нередко материалом для анализа как у деконструктивистов, так и у их античных коллег выступают мелкие формальные структуры, по преимуществу служебного характера. Секст Эмпирик, к примеру, посвящал целые разделы своих книг разбору таких выражений, «указывающих на скептическое расположение ума», как «не более», «пожалуй», «возможно», «допустимо», «я не воспринимаю» и т. д.<sup>7</sup>, и аналогично излюбленный инструментарий Деррида — анализ терминологии, метаязыка и в особенности служебных слов.

Нетрудно догадаться, что в литературе критическая методика, направленная на поиск противоречий, легче всего срабатывает на исходно противоречивых текстах, в русле поэтики, например романтизма или модернизма, в эстетических системах, отвергающих с самого начала установку на гармоническую успокоенность или риторическую завершенность. Однако, как свидетельствует история деконструкции, наиболее разительный эффект получается при деконструировании внешне абсолютно самодостаточных, непротиворечивых текстов. Один из самых ярких образцов такого типа — разбор Деррида американской Декларации независимости, разбор, камня на камне не оставивший от прославленного и, казалось бы, столь ясного документа. Этот разбор вызвал буквально скандальные отзывы, что совершенно правомерно: деконструкция действительно срабатывает как настоящее подрывное устройство по отношению к застывшим формам идеологии, жестко сформулированным концепциям, регламентированным общественным институтам. Анализируя функционирование

ключевых специфических оборотов, впитавших в себя дух системы, деконструктивизм вскрывает недостаточность и несогласованность базовых посылок, и таким образом обнажается «бессознательное» в системе, то, что обычно проскальзывает сквозь логические ходы и фигуры речи.

«Практическую» деконструкцию можно подразделить на два типа. Во-первых, критика в собственном смысле слова, толкование художественных произведений. Таковы работы Т. Раджан об английских романтиках, Б. Джонсон о французских символистах, П. де Мэна — о Гельдерлине. Во-вторых, метакритика, т. е. разбор философских, литературно-критических, психоаналитических работ, подразумевающий диалог концепций. Примеры подобных плодотворных диалогов — статьи П. де Мэна о Деррида, анализы Деррида трудов Лакана, Леви-Строса, Хайдеггера, Фрейда, последние книги Дж. Хартмана. Метакритика — пожалуй, более популярный среди деконструктивистов жанр, что, учитывая философские истоки деконструкции, закономерно.

Посмотрим, как складываются отношения у Деррида с Платоном, для чего обратимся к классическому образчику деконструктивной метакритики — работе «Фармацевтика Платона», содержащей анализ платоновского диалога «Федр»<sup>8</sup>. Вокруг этого диалога комментаторы не раз ломали копья, поскольку текст концептуально достаточно противоречив и в решающий момент Платон вместо строгой аргументации прибегает к мифу. Высказывалось даже мнение, что «Федр» писался не в лучшие творческие годы Платона — в ранней молодости или, наоборот, в старости, чем и объясняются сбои. Для Деррида такая линия толкования оказывается неприемлемой, ибо он не может строить рассуждение на чисто внешних моментах. Тут принципиальная позиция: текст изначально хорош, продуман и эстетически сбалансирован, а противоречивость лишь подтверждает его субстанциональную глубину, ибо такова природа письма. А миф, объясняющий причины пренебрежения к письму, для Деррида — самое важное и сокровенное место в диалоге.

Сократ рассказывает египетское предание о том, как бог Тевт предложил царю Тамусу научить египтян искусству письма. И вот что ответил ему Тамус: «Вот и сейчас ты, отец письмен, из любви к ним придал им прямо противоположное значение. В души научившихся им они всеял забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут знать многое понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для общения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых»<sup>9</sup>. Далее в «Федре» Платон сетует на экзотеризм письма: «... всякое сочинение, однажды записанное, находится в обращении везде — и у людей понимающих, и равным образом у тех, кому вовсе не подобает его читать, и оно не знает, с кем оно должно говорить, а с кем нет. Если им пренебрегают или несправедливо его ругают, оно нуждается в помощи своего отца, само же не способно ни защититься, ни себе помочь»<sup>10</sup>. Так возникает ключевая оппозиция: с одной стороны — «хорошая» мудрость, в основе которой — подключение к традиции устного образования, духовно-семейная связь между учеником и учителем. Эта традиция базируется на памяти, в пределе — на памяти внутренней, знании-воспоминании (*anamnesis*), рождающемся благодаря «повивальному» искусству учителя в диалектической беседе. С другой стороны,

мы имеем «мнимую» мудрость письма, отчуждающую учеников от памяти, от семейного лона традиции. Это такая же внешняя, лишенная истинной мудрости техника, как и софистика. Письмо лишено теплоты учительского общения, оно стоит вне духовно-семейных отношений (учитель-отец, ученик-сын). Платон не раз и не два порицал письмо и даже отказывался от собственных сочинений: «Более всего надо печься о том, чтобы ничего не записывать, но все познавать и усваивать: ведь невозможно, чтобы написанное не получило огласку. Поэтому я никогда ничего не писал о таких вещах, и на свете нет и не будет никакой Платоновой записи; а то, что теперь читают — это речи Сократа, когда он, еще молодой, был прекрасен. Будь здоров, слушайся меня, а это письмо, прочтя его несколько раз, сожги»<sup>11</sup>.

Отрицание письма имеет концептуальную основу, увязанную со всей платоновской философией. По Платону, познание вещи проходит пять ступеней: «имя-определение-изображение-знание-то, что познается само по себе и есть подлинное бытие»<sup>12</sup>. Письмо, навсрное, в этой иерархии стоит где-то перед именем, т. е. на «нулевой» ступени, а идеал видится в диалектическом рассуждении, последовательно проходящем через все стадии: «Лишь с огромным трудом, путем взаимной проверки: имени — определением, видимых образов — ощущениями, да к тому же если это совершается в форме доброжелательного исследования, с помощью беззлобных вопросов и ответов, может просиять разум и родиться понимание каждого предмета в той степени, в какой это доступно для человека. Поэтому ни один серьезный человек никогда не станет писать относительно серьезных вещей... не сочтет все это чем-то глубоко для себя важным, но поймет, что самое для него важное лежит где-то в прекраснейшей его части...»<sup>13</sup>.

Итак, казалось бы, плюсы и минусы распределены, все однозначно. Но здесь-то и начинается самое интересное: путем тщательшего анализа философской лексики Платона Деррида показывает, что «хорошая» устная мудрость на протяжении диалога характеризуется при помощи метафор, заимствованных из сферы письменности! (Русские эквиваленты подобных метафор — «говорить как по-писаному», «буквальность объяснения», «отпечататься в памяти», «читать мысли».) Тогда возникает резонный вопрос: если нечто положительное можно описать только через нечто отрицательное, то, может быть, это отрицательное первичнее, исконнее? Может, письмо для нашей культуры — нечто вроде подавленного комплекса, бес-сознательное. берущее реванш через язык?

Далее Деррида обращает внимание на, казалось бы, маргинальный элемент — способ аргументации. Сократ ссылается на миф: «Я могу только передать, что об этом слышали наши предки, они-то знали, правда ли это. Если бы мы сами могли доискаться до этого, разве нам было бы дело до человеческих предположений?»<sup>14</sup>. Таким образом, Сократ прибегает к мифу как доводу в дискуссии, когда диалектическое знание-воспоминание не срабатывает и приходится ориентироваться на чужие предположения. Однако практически те же характеристики присущи письму в ответе царя, причем звучат они с обвинительным оттенком: «... припоминать станут извне, доверяя письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою... Будут многое знать понаслышке, без обучения...» Письмо, выходящее, в той же мере отчуждено от духовно-семейной мудрости, как и предание, и рассказывая миф, Сократ обрекает себя на те же недостатки, что становятся объектом критики в устах Тамуса. В этом — первая «неувязка» данного эпизода «Федра»<sup>15</sup>.



Вторая скрыта в логике царского рассуждения-осуждения письма. Ведь если письмо — внешний субститут памяти и в принципе неполноценно в сравнении с живой мудростью, то в чем состоит опасность? Не в том ли, что оно каким-то образом может все-таки подменить устное знание и даже вытеснить его, однако если письмо столь уступает ему по всем статьям и не имеет отношения к диалектическому знанию, зачем бояться?

В работе «Фармацевтика Платона» Деррида предлагает несколько версий, объясняющих эту непоследовательность. Письмо вызывает сильный, хотя и неясный страх, пугающий аргументацию, поскольку оно потенциально вторгается в интимную сферу духовно-семейных отношений. Но «семейность» в данном случае более условная, нежели в примере с учителем и учениками, и реализуется она прежде всего через метафоры в тексте. Письмо, по словам Сократа, «нуждается в помощи своего отца, само же не способно ни защититься, ни себе помочь». В традиции духовно-семейной мудрости говорящий — это отец, сын — слово, речь. (Заметим, что эта мифологема заложена даже в христианской догматике: Отец посылает на землю сына-слово, Христа-Логоса.) На фоне непосредственной связи говорящего со словом письмо как знак знака, транскрипция речи предстает особенно отчужденным, открытым для нападок — т. е. возмутительно далеким от говорящего-отца.

Теперь вернемся к ситуации мифа. Царь Тамус традиционно воспринимается и как отец своей страны, своих подданных. Но он также отец слова, говорящая персона, наделенная властью, каждое его слово — закон и подлежит исполнению. Когда искуснейший Тевт, отец письмен (ὁ τεχνικώτατε Θευθ, πατὴρ ὄν γραμματῶν), предлагает ему свое детище, Тамус вполне естественно трактует это как диверсию против подлинного сына-Логоса, против синкретизма собственной власти и мудрости, в перспективе ему видится подмена и возможное царевубийство. Ведь письмо, оторвавшееся от родителя-говорящего и не нуждающееся в присутствии отца, безнаказанно и может безответственно посягать на власть и на законного сына-Логоса. Приютить письмо для царя означает создать угрозу сиротства для сына. Добавим, что в этой рискованной интерпретации Деррида явно имел в виду и символическое отождествление Сократа со Словом, а Платона — с письмом в истории культуры. Бегство Платона из Афин во время судебного процесса над Сократом — аллегория такого предательства, «цареубийства», письмо в обличье лучшего ученика допускает убийство говорящего-отца.

Итак, коварный подарок Тевта таил, как видим, немало неприятностей для пронизательного Тамуса. Однако в тексте эта стихия бессознательных страхов и скрытых комплексов эксплицитно не выражена и ее можно уловить лишь в тонкостях языка, в лексических двусмысленностях и оговорках, совсем по Фрейдю.

Особое внимание Деррида уделяет термину «pharmakon» (средство, лекарство): «...ты нашел средство не для памяти, а для припоминания». Дело в том, что греческое слово «pharmakon» имеет двойное значение: 1) яд, отравка; 2) целительное средство, лекарство. Эти противоположные смыслы не всегда с уверенностью можно различать по контексту. Читателям и переводчикам «Федра» надо непрерывно перепроверять себя, что создает серьезную проблему в понимании диалога. Многозначность слова, причем ключевого слова, подрывает потенциальное единство интерпретации. Невозможно поэтому и последовательно разграничивать обозначенные в начале антитетические типы мудрости. Ведь как наверняка сказать:

в данном случае письмо — яд, порча для адептов истинной, традиционной мудрости, а в данном случае — спасительное средство для желающих механически овладеть знанием?

По общему контексту платоновских диалогов отношение к фармацевтике просматривается скорее отрицательное, по аналогии с магией и знахарством. В «Законах» Платон даже предлагает изгнать колдунов, гадателей и шарлатанов из государства. Так что отказ Тамуса от двусмысленного «средства» достоин, с точки зрения Платона, похвалы и как жест человека, волевым усилием отказавшегося от наркотика или сеанса черной магии. Напомним, что Тевт (Тот) был не только изобретателем письменности, но и богом медицины, оккультных наук, покровителем игр, чисел, торговли — в общем, «великим комбинатором». Позднее Тот стал известен как Гермес-Трисмегист, греческий Гермес и римский Меркурий.

Сцена разговора с Тамусом — это, по сути, состязание двух божеств, агон (Тамус представляет Аммона), причем Тевт как сильный игрок первый предлагает загадку через слово «фармакон». Его загадка — игра силы, фигура власти, притязание на царский престол. И Тамус умело разгадывает ее. Но вопрос в том, разгадывает ли читатель. Получается, будто Платон, вроде отстаивая приоритет и преимущества традиции устной мудрости, намеренно вносит неясность, оставляет простор для альтернативных толкований.

На самом деле Деррида, конечно же, далек от того, чтобы подозревать Платона в сознательном запутывании публики. Подобное обвинение торопливый читатель скорее адресует самому Деррида, но и здесь лучше, следуя латинской поговорке, «поспешать медленно». Ведь Деррида, выдвигая интерпретацию и затем демонстративно снимая ее, более всего сосредоточен на самом процессе понимания текста, он как толкователь все время наблюдает за собой со стороны: это для него интереснейшее поле охоты. И «добыча» — обобщающая мысль: письмо по своей природе сплошь и рядом совмещает антитетические смыслы, но механизм нашей культуры, современного восприятия таков, что мы снимаем логически исключаящие друг друга моменты, и тем самым теряется игра означающих. Изначальный метаморфизм и смысловое нерасчлененное богатство письма меркнут, как при попытке переложить стихи в прозу<sup>16</sup>.

Сходные закономерности вывел Фрейд, размышляя, почему в снах, в шутках, в некоторых бытовых ситуациях, когда люди захвачены страстями, срабатывают общие принципы бессознательного, опровергающие логические запреты и просто доводы здравого смысла. Берется ситуация: человек одолжил у соседа чайник, а потом вернул его обратно прохудившимся, с дырой в днище. Когда началось разбирательство, он выдвинул в свою защиту три аргумента: 1) я вовсе не брал этот чайник; 2) чайник был дырявый с самого начала, когда я его получил; 3) я возвращал чайник целым, дыра появилась потом<sup>17</sup>. Подобная «логика чайника», когда последовательно выдвигаются взаимоисключающие аргументы, прямо выражена в снах, в шутках, в потоке сознания, в мифологическом мышлении, а в современной культуре она репрессирована, загнана внутрь, и опытный культуролог может восстановить ее следы в письменных текстах лишь через тщательный анализ маргинальных элементов.

Вернемся, однако, к разбору «Федра». Деррида далее обращает внимание на производное от слова «pharmakon» — «pharmakos», что буквально значит, во-первых, «заранее заготовленная жертва» (козел отпущения), и во-вторых, «чародей, отравитель». Это слово, как ни парадоксально, не

употребляется в диалоге «Федр», но тем не менее в анализе Деррида на него ложится существенная нагрузка, поскольку с помощью этого термина он раскрывает специфическую роль письма в нашей цивилизации, к чему мы еще вернемся. Сейчас же отметим для себя методологический момент: в деконструктивном разборе может оказаться концептуально значимым формально отсутствующий элемент, если он вписывается в систему значений по принципу взаимной дополнительности. Его надо учитывать через отличие от других элементов, как в современной лингвистике при разборе слова учитывают, например, нулевые морфемы.

Письму практически отводится роль даже не сомнительного средства, а всеми презираемой жертвы, козла отпущения, разоблаченного мага. Письмо было закодировано в языке последующей философии как метафора обмана, второсортной подделки, коварного подкидыша. Такое отношение объяснимо естественным недоверием к формам отчуждения мысли: подобно тому, как сейчас рукописи кажутся многим более «теплыми», «человеческими» по сравнению с машинописью или тем более с работой на компьютере, так и письмо в свое время представлялось механистичным суррогатом живой речи. Казалось немислимым, что человек может умереть, а письмо остаться.

Для Платона письмо таило особую угрозу как философский принцип, поскольку сама возможность отчуждения, размножения идентичных дубликатов в отсутствие первоисточника полностью противостоит его системе иерархических эйдосов, узнаваемых сущностей. Ведь даже поэзия дискриминировалась им как отражение отражения, тень тени. Письмо действует через различие, разложение Логоса в пространстве, напротив, заветное знание-воспоминание подразумевает интеллектуальную интуицию во времени, чистое созерцание иерархических эйдосов. И эта опасность тем более актуальна, что письмо как двойник мимикрирует под оригинал и вскоре может вытеснить его: тем самым утрачивается критерий различения и опрокидывается вся иерархия, смешиваются оппозиции «внешнее-внутреннее», «живое-мертвое», «душа-тело», «отец-сын» и т. д.

Все эти разветвления мысли, отражающие всю сложность проблемы, сказываются в языке платоновских диалогов. Игра значений в тексте Платона, усиленная и подчеркнутая в интерпретации Деррида, — нормальное состояние свободной философской мысли. Последующая история метафизики, согласно Деррида, во многом снимает изначальную противоречивость платоновского стиля мышления, делает его более однозначным. Если этот процесс неизбежен при эмансипации философии от литературы, то задача Деррида во многом — борясь с нам известным Платоном, вернуть Платона изначального, неспрямленного позднейшими комментариями неоплатоников и других, неадекватными переводами. В оригинальных текстах Платона философия и литература еще нерасчленимы и поэтому полноценно реализуется поэтическая функция языка.

В процессе анализа, демонстрируя, с одной стороны, безграничные смысловые возможности платоновского письма, и, с другой стороны, пределы концептуальной схемы диалогов, Деррида в итоге занимает по отношению к Платону примерно ту же позицию, что и главный герой Платона — по отношению к софистам. Получается как бы платоновская диалектика в квадрате, оборачивающаяся своей противоположностью. «С помощью беззлых вопросов и ответов» Сократу, как известно, удавалось блестяще разоблачать софистов, буквально толковавших фигуры речи. Сократическая ирония безошибочно выявляла ограниченность приемов

софистики, власть языка над логикой в рассуждениях. Майевтический метод Сократа, его борьба с ложными мнениями собеседников генетически родственны деконструкции, как не без оснований считает М. Вердиччо<sup>18</sup>. Свободное скептическое суждение, проповедуемое Деррида, раскрепощает сознание от власти языка — средствами самого языка же, — но деконструкция не в состоянии перечеркнуть свою философскую родословную. Нежелательный для Деррида парадокс — методологическое сходство с отрицаемым Платоном — нельзя просто проигнорировать, нужна очень энергичная деконструктивная деятельность, чтобы «развернуть» Платона в другую сторону.

Платон для Деррида — родоначальник традиции еще в одном смысле: традиции исторического наследования, преемственности от Учителя к ученику. Ученичество Платона у Сократа — своего рода миф, космогонический миф западноевропейской философии, точка отсчета, азбука, устанавливающая порядок от А к Б и далее. Учительство Сократа означает приоритет Голоса, присутствия и вторичность, подчиненную роль письма, оторванного от центрирующего учительного голоса и оттого создающего свою неполноценность. Опрокинуть этот архетип, развивающийся вот уже 25 веков, возможно только имея апокрифическую контртрадицию, создав Евангелие наоборот, которое бы возвестило, что нет пути назад к авторитетному голосу, что мысль, ищущая свои устные истоки, возвращается в круг метафор, порожденных письменным языком.

Символом такого откровения для Деррида стала картинка на обложке старинной гадательной книги XIII в. *Prognostica Socratis Basilei* (автор — Мэтью Парис), найденной им в Бодлеанской библиотеке в Оксфорде. На обложке изображена весьма странная ситуация: Сократ пишет под диктовку Платона (см. рис. в начале статьи).

Этот апокрифический сюжет порождает ряд иронических вопросов-интерпретаций у Деррида. Не подписывает ли Сократ свой смертный приговор под диктовку Платона (аллюзия на двойственное поведение Платона во время процесса над Сократом)? Или, быть может, Платон — ревнивый сын Сократа, страдающий Эдиповым комплексом и ненавидящий отца (вариант по Фрейду)? Что означает поза Платона? Он как будто вспрыгивает на подножку уходящего трамвая или толкает платформу с креслом Сократа. Указательный палец Платона наводит на мысли о наставлении или угрозе? Кресло Сократа — электрический стул? Метод продуцирования столь фантастических гипотез — знакомое нам остранение, причем в «кинематографическом» ключе: «Наложить фильтр на Сократа, взять другие фильтры, менять их, двигать в любом направлении, изолированно рассматривать детали каждого персонажа, составить отдельный сюжет из них»<sup>19</sup>. Благодаря остранению расшатывается канонический образ как Сократа, так и Платона, классическая модель отношений учителя и ученика безжалостно травестируется и выворачивается наизнанку. Сократ ведет тайную запись преступлений, подделок и фальсификаций Платона? — предполагает Деррида. Почему бы и нет! Сократ сам пишет философские сочинения или поправляет платоновские диалоги, а то и вовсе стирает имя Платона с обложки? И это возможно (в дурном сне Платона). Особое внимание Деррида привлекают руки Сократа: одной рукой он пишет, а другой держит палочку для стирания — аллегория неизбежности эзотерического элемента в письме, диалектики открытого и закрытого. Торчащая сзади «третья» (платоновская) рука усиливает путаницу, акцентируя «рассеивающую» природу письма. Наконец, Деррида допускает, что Сократа вообще

не было, что он — целиком вымысел Платона, его литературная мистификация ради собственной славы. Указующий жест Платона в таком случае — визуальный комментарий к цитированному выше второму письму («...на свете нет и не будет никакой Платоновой записи; а то, что теперь читают — это речи Сократа, когда он, еще молодой, был прекрасен»). Но, пожалуй, наиболее эффектно последняя гипотеза: Сократ занимается не чем иным, как деконструкцией сочинений Платона: «...вероятно, он играет с лагунами, абзацами, знаками пунктуации в чужом тексте, чтобы подразнить его, довести до умоиступления от горя или бессильного желания...»<sup>20</sup>. Можно, наверное, усмотреть здесь косвенное признание родства сократической иронии с деконструктивизмом, но гораздо существеннее другое: анализ Деррида принципиально неисторичен, это свободная игра ассоциаций, не признающая исторических границ: даже тот факт, что разбираемая картинка строится по законам средневековой живописи, ничуть не интересует Деррида, хотя это могло бы прояснить ряд моментов (например, явная разница в росте философов).

Источник свободной игры ассоциаций и заодно фактор всеобщей релятивизации для Деррида — язык. Некоторые аспекты толкования подсказаны каламбурами: Платон по-французски звучит как «плоский» (plat → plateau), и вот уже готов повод для импровизации о маленькой плоской шапке Платона и большой остроконечной — Сократа. Инициалы S/P расшифровываются как Subject/Predicate или Speculation/Psychoanalysis, а связка et в паре Socrates et Plato трактуется как омофон est - (Сократ есть Платон) или как haït (Сократ ненавидит Платона). Таким образом первоначальная синтагма «Сократ — учитель Платона» всячески размывается, рассеивается в хороводе метафор. Картинка из Бодлеанской библиотеки — эпитафия, заставка к общему процессу деконструкции исторической традиции, начатому Деррида.

Согласно его концепции, в любой линейной системе обязательно заложена «петля», рано или поздно закручивающаяся и путающая установленный порядок. Историю культуры можно представить себе как универсальный договор, условность, которые в один прекрасный момент перестают действовать: «Тотальная ломка заложена в программу договора. Это истинно a fortiori, и всякий раз по-новому ситуация вдруг становится взрывоопасной — от Фрейда до Хайдеггера»<sup>21</sup>. Другими словами, в программе мировой культуры обнаружился «компьютерный вирус», но его функция — не просто нарушение сложившегося порядка, а указание на другие, более сложные структуры, включающие нашу лишь как одну из возможностей. Такой релятивизм, подобно геометрии Лобачевского или теории относительности Эйнштейна, открывает иные пространства, иные измерения, нежели привычные рамки исторического времени и пространства. Деконструкция, с этой точки зрения, — всего лишь подготовительная работа, а самые заманчивые перспективы видятся Деррида в феноменологически чистом мышлении, познавшем власть языка как носителя исторической традиции, памяти (по Гадамеру) и освободившемся для новых открытий.

В качестве примера Деррида берет случай из практики Фрейда: пациент пытается восстановить забытый сон по ключевому слову *vieľka* (польск.). Оказывается, в данном слове зафиксирована желаемая перестановка букв L и K, в алфавите следующих друг за другом. Пациент вспоминает, что в школе, когда устраивали переключку, он всегда с нетерпением ждал, когда кончат называть фамилии на K и дойдут до его буквы L (его фамилия была Лоренц). Отсюда мечта поменять буквы в алфавите, чтобы L шла перед K.

Так вот, деконструктивист всегда находит место в алфавите, где L идет перед K, ту волшебную дверку, за которой начинается алисина страна чудес и путаница измерений,— это его специальность. Не случайно одна из статей Деррида («Об апокалиптическом тоне в философии») направлена против мыслителей, вещающих якобы от имени абсолютной истины, которым известно начало, известен и конец.

Но самое печальное для Деррида — не тон (хотя и это очень важно), а детерминизм более глубокого уровня: европейское мышление все время бьется над одним и тем же набором проблем, завешанным древними, не может выбраться из заколдованного круга. Разворачивается фантазмагорическая картина телефонной связи через века: «...и Фрейд подсоединился к машине вопросов и ответов „Филеба“ и „Пира“. Американский телефонист перебивает, вмешивается: Фрейд недостаточно платит, надо еще бросить мелочь в машину... Демон звонит, Сократ снимает трубку, подождите, говорит Фрейд... демон беседует прямо с Фрейдом... не вешайте трубку, на линии Хайдеггер...»<sup>22</sup>.

«Подсоединенность» друг к другу всех европейских мыслителей, тем более пугающая для Деррида, поскольку и он — звено этой традиции, отвечает на те же вопросы. Роковой символ — ошибочное извещение, что ему якобы звонил Мартин Хайдеггер: нельзя совсем избавиться от традиции, от языка, — но можно уклониться от изъезженных маршрутов, обращаясь к маргинальным жанрам. Таким жанром, знаменующим освобождение, раскрепощенность, для Деррида становится почтовая карточка. Она сочетает в себе открытость и закрытость, имеет свой семиотический код, в меру обезличена, в меру необязательна. Если рассматривать историю европейской культуры как серию блуждающих почтовых открыток, единый текст, состоящий из множества безымянных фрагментов, детерминизм смягчается и проблема традиции теряет, по Деррида, свою драматичность: ведь «договор» между пишущими открытки настолько слаб и условен, что перемешивание всех карточек сопряжено с минимальным риском, наоборот, открываются возможности для неожиданных пересечений смысла.

Если взглянуть на предлагаемую Деррида модель извне, то становится ясно, что такая концепция историзма, конечно, стимулирует спонтанность мышления, прививает вкус к свободной комбинаторике внутри культуры. Но нельзя не видеть ее односторонность: любой текст существует в ней только как текст для нас, текст в процессе функционирования: в исторической специфике ему отказывается. А это лишает нас же целой сферы смыслов. Зато — в этом «негативная» заслуга деконструкции — мы отучаемся от наивного историзма, при котором явления выстраиваются в жесткую линейную цепочку, одно звено подготавливает другое, да еще в прогрессистском духе «чем дальше, тем лучше». Но это не значит, что деконструктивизм вообще отстраняется от проблемы исторической традиции.

«Определенная концепция историзма, мне кажется, — неотъемлемый элемент деконструкции», — пишет компетентная исследовательница С. Гирхарт<sup>23</sup>, и можно понять ее осторожность: в деконструктивизме само слово «история» во многом теряет свой обычный смысл. Для ведущего американского деконструктивиста П. де Мэна история ассоциируется с таким понятием, как практика, речь, ситуационный контекст, память, короче — с разнообразными реализациями конкретных вариантов идеи во времени. Литература, напротив, связана с более сущностным началом — с письменным языком, она ближе к философии, к абстрактному мышлению. Поэтому литература обеспечивает знание истории, ее саморефлексию, обнажая

смысл исторических событий, задавая вопросы, которые история сама не может поставить. В этом смысле литература всегда стоит над историей, высвечивая общие проблемы, и в диалоге с историей за ней остается последнее слово<sup>24</sup>.

Толкуя текст, мы погружаем его в историческую эпоху, тем самым мы «центрируем», «заземляем» его, подключаем к системе означаемых, к объясняющему контексту, и эпистемологические свойства литературы пропадают. С этой точки зрения предпочтительнее импрессионистическое толкование: «Чтение как искажение, в той мере, в какой оно сопоставляется историзму, оказывается исторически более надежным, чем плоды исторической археологии»<sup>25</sup>. Утверждение П. де Мэна вызывающе-парадоксально лишь внешне, ибо речь идет не о благодушном импрессионизме, не ведающем о неизбежных искажениях, а о сознательном, рефлектирующем: критик понимает, что он не понимает данное место в тексте, и ему остается иронически обыграть ограниченность своего восприятия. Такая установка честнее надменной учености, закрывающей глаза на «странности» текста. Деконструктивист, напротив, всегда настроен замечать экзотичное, не укладывающееся в схему, маргинальное, причудливое в тексте. Эксцентричные зигзаги интерпретаций-деконструкций отражают как эхолот рельеф нашего понимания текста. Легкомысленный импрессионизм оказывается на поверку маской, скрывающей ответственный агностицизм, смирение перед бесконечностью форм истины. Характерен в этой связи ответ П. де Мэна на вопрос об отличии его метода от метода Деррида: «В моих глазах текст имеет большую внутреннюю авторитетность, чем для Деррида. Я принимаю как рабочую гипотезу, что текст в абсолютном плане знает, что делает... Руссо каждый момент знает, что он делает, нет необходимости как таковой деконструировать Руссо. Мне ближе позиция: „Текст деконструирует сам себя, само-деконструктивен“, нежели философское вторжение извне. Разница в том, что тексты Деррида настолько блестящи, остры и сильны, что все происходит между Деррида и его собственным текстом. Ему не нужен Руссо и никто не нужен, а мне они очень нужны, поскольку у меня никогда не было своих идей, я все получал через текст, через критическое исследование текста... Я филолог, а не философ, видимо, здесь и кроется различие»<sup>26</sup>.

Подчеркнуто философская позиция Деррида (в отличие от филологической П. де Мэна) имеет свои специфические, очень крупные, цели и задачи. Им подчинена и интерпретация Платона в работах Деррида. Платон для него — фигура в известном смысле символическая, поскольку он — зачинатель европейской философской традиции, отмеченной именами Аристотеля, Гегеля, Гуссерля, Хайдеггера. В тот же ряд у Деррида попадают Соссюр, Фрейд, Лакан, Леви-Строс. Столь разные имена объединяет «метафизика присутствия» — именно так в труде «О грамматологии» Деррида охарактеризовал основное качество европейского мышления. В рамках «метафизики присутствия» истина отождествляется с разумом и со Словом-Логосом, и оттого Деррида называет европейскую культуру «логоцентрической». Устное слово — первое воплощение мысли, несомненный знак ее присутствия в логоцентрической системе. Лейтмотив «метафизики присутствия» — путь Идеи к воплощению: «Сущность должна являться»<sup>27</sup>. Явленная сущность становится привилегированным объектом осмысления и изображения.

В логоцентрической культуре отношение к письму пренебрежительное: письмо вторично, оно передает речь и являет собой знак знака. Эта вторичность, несамостоятельность, отдаленность от источника истины дает

повод для подозрений во всяческих аберрациях и неточностях. По той же логике Платон ставил в вину поэзии то, что она всего лишь отражение отражения. Неудивительно, что у большинства европейских авторов речь — это нечто естественное, живое, понятное, умное, внутреннее, в то время как письмо — только мертвенный, внешний, корявый суррогат Слова-Логоса. Разграничение двух традиций мудрости в «Федре» — одна из первых влиятельных версий этого противостояния речи и письма, которое затем все чаще оформляется в виде антитезы духа и буквы, души и тела.

Преимущество речи в логоцентрическом универсуме мотивируется тем, что она ближе к субъекту, присутствию, уникальной ситуации высказывания. Речь связана с конкретным хронотопом произнесения слова, что поддерживает конкретность и аутентичность смысла. Устная фраза «Король Франции мудр» вряд ли в ком вызовет недоумение — ситуация всегда подсказет, о каком короле идет речь (пример оксфордского логика П. Строусона). Но будучи просто написанной, та же фраза, лишенная ситуативного контекста, обретает многозначность, абстрактность: ее можно отнести к любому из французских монархов. Таким образом, Голос-Логос — первичный знак авторского присутствия — воспринимается как приоритетный источник смысла:

Мы только с голоса пойдем,  
Что там царпалось, боролось,  
И черствый грифель поведет  
Туда, куда укажет голос.<sup>28</sup>

Авторитетность голоса отражается в сквозных мифологемах европейской культуры: голос сердца, голос разума, голос природы, глас Господа...

В литературной критике логоцентрическая система ценностей узнается прежде всего по представлению о том, что каждое произведение должно непременно иметь определенный смысл, вложенный в него лично автором. Этот смысл иерархичен, его можно разбить на ряд элементарных мотивов, однако существует некое неразъемное ядро, условно говоря, центр текста, средоточие внутренних линий. Авторские намерения остаются исходным пунктом для интерпретации, и за внешней игрой означаемых можно выискать «трансцендентальное означаемое» — единство темы и изображаемой реальности или, в труднейших случаях, если не определенную систему ценностей, то по крайней мере стремление обрести истоки. «Трансцендентальное означаемое» просвечивает за сколь угодно изощренными означаемыми, «центрирует» текст.

Ретроспективно логоцентрическая культура всегда старается создать свой миф о творении: в начале было Слово, была устная мудрость, был Учитель, который мог все рассказать и наглядно показать. Эта протоситуация ностальгически воспроизводится в ряде жанровых и повествовательных условностей, когда автор всеми силами создает иллюзию присутствия, непосредственного говорения и показывания. И не только в изящной словесности, но и в философии видны те же тенденции: умозрительные размышления стилизуются под устное рассуждение, под беседу или, на худой конец, под диалог высказанное, а потом уже записанное слово. Письмо как особый дискурс со своими правилами игры не замечается или репрессируется.

Разумеется, совсем не замечать письма логоцентрическая культура не может, но она может лепить его образ и родословную под стать



себе. Логоцентрические истории письма представляют фонетическое письмо как венец развития систем письменности, высший плод эволюции. При этом такие типы письма, как иероглифы, пиктограммы, математические символы, трактуются с пренебрежением как «низшие» стадии, потому что они не столь рабски связаны с прямым фиксированием устной речи, как фонетическое. «Неправильное» отражение звуков, расхождения правописания и произношения, чрезмерное развитие сугубо письменных средств выразительности (расположение текста на бумаге, шрифтовые выделения, диакритика) — опасная провокация, с точки зрения логоцентрика, попытка мятежа.

В этих условиях, согласно Деррида, письмо вынуждено вести как бы партизанскую войну, внедряться в логоцентрическую систему и подрывать ее изнутри. Письмо пробирается в виде метафор и сравнений в систему коренных понятий, расставляя коварные ловушки для логоцентрического автора, старательно имитирующего устную речь. Письмо увлекает его в ассоциативные лабиринты, нагромождает фигуры речи, побуждает к формально-словесным играм, сбивая однозначную логику и принцип жизнеспособия. «Были ли дети у леди Макбет?», «Сколько лет Гамлету?», «Что за странный зверь — львица с гривой — фигурирует у Лермонтова?»... невозможность дать точный ответ на подобные вопросы ввергает в состояние растерянности традиционных литературоведов. Текст, надежный «источник знаний», оказывается, может жить по своим странным законам.

В глазах критика-деконструктивиста такие вопросы и странности закономерны — рано или поздно надо ожидать прорыва играющего языка, того праздника непослушания, что имеет права гражданства лишь в беспредметной поэзии. В каждом тексте критик-деконструктивист может найти «сцену письма» — место, где подавленное письмо подает отчаянные сигналы, свидетельствует: здесь было скрыто нечто истонное и заменено искусственным. В «сцене письма» обнажается «сделанность» текста, допускается момент саморефлексии, разоблачения. Это может проявиться и в сюжетных неувязках, и в неожиданных автокомментариях, и в смене повествовательных масок, и в отступлениях от основной темы. Особенно популярны сейчас на Западе исследования текстовых границ — начала и конца, поскольку именно на изломе чаще всего и разыгрывается «сцена письма», остаются свидетельства о порождении текста, будь то романтическое предисловие о потерянной рукописи или традиционная концовка «Я там был, мед-пиво пил». Главная функция «сцены письма» в тексте — самотолкование, введение дополнительного уровня рефлексии, первое остранение буквального смысла в рамках того же произведения.

Как можно заметить на примере идеи «сцены письма», термин «письмо» понимается Деррида не буквально, не просто как графический корпус текста. В полной мере это особое, переносное значение письма реализуется в философской категории «археписьмо», придуманной Деррида специально для труда «О грамматологии». В самом общем плане, письмо — это стихия различающего мышления, расчлняющее, ищущее знакового выражения сознание. Определения археписьма у Деррида сплошь отрицательные: археписьмо лишено присутствия, центра, оно не может быть объектом мысли, не несет в себе метафизической сущности. Зато оно создает предпосылки для любой коммуникации, для возникновения смысла. Археписьмо является идеальной моделью, управляющей всеми знаковыми системами, и в том числе устной речью. Это общий корень и речи, и графического письма, категория, снимающая их историческое противостояние.

Категорию «археписьмо» трудно понять без учета идей Ф. де Соссюра, который впервые отказался от традиционной трактовки языка как суммы изолированных смыслонесущих элементов. Соссюр продемонстрировал, во-первых, что значение и форма связаны чисто произвольно (следовательно, существует огромное количество равноправных и разнообразных знаковых систем), и во-вторых, это принципиальный момент, что значение возникает лишь в сравнении, в различии, а самостоятельных позитивных единиц смысла как таковых быть не может. О значимости он говорит лишь как о результате системных отношений, распределения знаков по принципу взаимной дополнителности. Отсюда понимание мышления и культуры как процесса бесконечного замещения знаков, их постоянного перекодирования. Археписьмо — движущий импульс этого процесса, непрестанное порождение значимых различий, тот электроток, что бежит по цепи замкнутых друг на друга культурных знаков. В какой-то миг эта игра сходных и вместе с тем различных знаков становится самоценной и перестает соответствовать «трансцендентальному означаемому». «В системе есть точка,— пишет Деррида,— в которой нельзя подставить означаемое на место означающего, так что в дальнейшем подстановка означаемых просто исключена»<sup>29</sup>.

Графическое письмо представляет из себя, как уже отмечалось, знак знака, и потому в концепции Деррида оно нередко принимает на себя роль материального символа работы археписьма. Означаемое в графическом письме «отложено», «отсрочено», простор для свободной игры означающих больше, идет непрерывный процесс порождения различий, и только в этом сугубо специальном смысле Деррида говорит о приоритете письма над речью. Это очень существенный пункт для корректного понимания труда «О грамматологии», ведь многие оппоненты Деррида пытались полемизировать с ним, искажая его идеи. Например, Р. Уэллек, автор многотомной истории критики, ссылался на детей, обучающихся сначала речи, а потом письму, а также на существование бесписьменных языков. Подобная трактовка подразумевает, будто согласно Деррида графическое письмо исторически появилось раньше устной речи, что, естественно, искажает мысль Деррида.

Гораздо показательнее с точки зрения корректной интерпретации археписьма дискуссия Деррида с Леви-Стросом, которая имела место в 1966 г. в университете Джонса Хопкинса<sup>30</sup>. Деррида критиковал Леви-Строса за руссоистское противопоставление природы и культуры, при котором цивилизация, создавшая письмо, трактуется как порча, затуманивание первобытных мифов и устной традиции, созданных «естественными» народами. По Деррида, и до изобретения графического письма у индейских племен существовало археписьмо, доказательство чему — продуманная сеть дорог на территории индейского племени (прототип первой карты) или сложная система личных имен в патриархальном обществе. Эти признаки свидетельствуют о различающемся, потенциально системном мышлении, присутующим примитивным культурам. Проблема, собственно, состоит в интерпретации этой системности. Метод Леви-Строса — построение рядов мифем и последующее объединение гомологичных мифем по вертикали — импонирует Деррида постольку, поскольку он выявляет антисубъективизм мифологического сознания, отсутствие в нем «центра» и «метафизики присутствия». А коль скоро сам Леви-Строс видит задачу мифолога как раз в обнаружении «центра» — сокровенных заповедей первобытной культуры, а в потенциальной системности — жесткий «сверхрационализм» мифологического мышления, то Деррида зачисляет его в логоцентрическую традицию за компанию с Руссо.

Гипотеза «сверхрационализма» неприемлема для Деррида в качестве объяснения во многом потому, что концепция археписъма создавалась в сложном взаимодействии притяжения и отталкивания с идеями Фрейда. Так, в механизме действия археписъма беспрепятственно узнается закон психической экономии, лежащий, по Фрейду, в основе функционирования бессознательного. Согласно закону психической экономии, бессознательные импульсы, не пропускаемые цензурой дневного разума, видоизменяются и проникают в «разрешенные» формы. Тем самым образуется резервуар избыточных значений при минимуме внешних средств. Фрейд называл механизм психической экономии «замещением», а его последователи, в том числе создатель структурного психоанализа Ж. Лакан, конкретизировали: замещение может осуществляться в виде метафоры (по принципу сходства) или метонимии (целое через часть).

Одна из функций археписъма, таким образом, — указание на нераскрытые нюансы, на «темные места» в тексте. В графическом плане этой функции соответствует тайнопись, шифры, эзотерические смыслы. Непонятность Деррида считает субстанциальным свойством письма: «...вуаль подразаумевается с необходимостью»<sup>31</sup>. Письмо не может без загадочности, в систему коммуникации встроены механизм торможения: произвольность всегда будет порождать новые тропы, «естественная демократизация письма, например фонетизация, немедленно требует тайного коррелята нового языка, нового письма, от частного применения вуаль делается прозрачной, незаметной, что подсказывает изобретение нового покрова»<sup>32</sup>.

Эта установка на практике реализуется в философском стиле трудов Деррида. В его текстах довольно часто встречаются этимологизирование, пассажи по поводу многозначности слов, анализ близких, но не совпадающих значений слова, а также неологизмы, анаграммы, каламбуры. Например, в заглавии статьи «Scribble (rouvoir/écrire) обыгрывается полисемия слова «scribble» — быстро, небрежно писать; непонятные каракули; разделять на волокна хлопок или шерсть; зарабатывать на жизнь писанием. Кроме того, в scribble Деррида слышится отзвук французского слова scribe — сито, решето и этимологическое греческое kriphein — разделять, отбирать (отсюда и «критика»). Спектр значений scribble составляет символические опоры для рассуждений и смысловой каркас статьи.

Подобные приемы отражают глобальную стратегию Деррида, направленную на синтез философии и литературы. Традиционно, как известно, литература как бы вынужденно была отлучена от философии, что побуждало многих авторов — Ф. Сидни, Шелли, М. Арнольда, если брать англоязычную линию, — выступать в жанре «защитников» поэзии. Они приводили риторические доводы, что поэзия и литература морально совершенствует человека, поскольку изображает идеальный мир, развивает чувство красоты и улучшает язык. Т. е. защита велась, во-первых, средствами логического рассуждения, как бы от лица самой философии, и, во-вторых, была нацелена на разграничение функций поэзии и философии. В двадцатом столетии сохранилось то же положение вещей: ранние структуралисты (русская «формальная школа», Р. Якобсон) и вслед за ними англо-американские «новые критики» пытались исследовать специальную «поэтическую» функцию языка, усматривая ее то в эмоциональном регистре стиля, то в остранении, в амбивалентности, в иронии и парадоксах, в тропах и фигурах.

Деконструктивисты радикально меняют схему аргументации. Они отказываются от разграничения функций литературы и философии. Обе дис-

циплины рассматриваются как тексты, «повязанные» общим комплексом проблем, возникающих из-за употребления языка. Философия теряет право судить литературу, как это было раньше, когда отношения эквивалентности между истиной, сознанием и языком принимались как данность, как залог присутствия<sup>33</sup>. Поэтому невозможны «рациональные» доводы в защиту поэзии, равно как и попытки философов в начале спора условиться о терминах, т. е. установить минимум референтности. И поэзия, и философия в глазах деконструктивистов говорит об одном: о кризисе языка, и выяснять приоритет — значит размышлять, что первичнее — яйцо или курица. Таким образом, синтез поэзии и философии в деконструктивизме происходит на отрицательной основе, без пафоса романтического универсализма.

Деконструктивный вариант синтеза поэзии и философии имеет два конкретных следствия. Первое — критика приобретает одновременно и художественный, и философский статус, берет на себя двойную нагрузку и не всегда ее выдерживает. Р. Гаше безусловно прав, упрекая современных деконструктивистов в искажении философских идей<sup>34</sup>. Большая часть критики действительно «не тянет» пока на реальное слияние с философией. Зато стремление к «художественности» налицо, особенно у самого Деррида и Г. Блума: сложная композиция, система лейтмотивов, работа со словом, символические структуры. Второе — естественным материалом для анализа оказывается философская поэзия и рефлексивные, противоречивые прозаические произведения. Обобщение П. де Мэна: «Критическая деконструкция... обнаруживает литературную, риторическую природу философских притязаний на истину... Литература становится главной темой философии и моделью искомого типа истины... Философия превращается в бесконечное размышление о собственном распаде в руках литературы»<sup>35</sup>.

Итак, литература берет под свое крыло философию, включая ее в понятие «текст». Главный отличительный признак текста, согласно П. де Мэну, — риторическое «самосознание»: «Мы называем „литературным“ в полном смысле слова любой текст, явно или неявно обозначающий свой риторический модус и предвосхищающий собственную обреченность на непонимание как коррелят риторической природы, т. е. риторичности»<sup>36</sup>. Следовательно, риторичность или литературность текста раскрывается в рецептивном аспекте как аналог иронии, только эта ирония абсолютизируется и делается фундаментальной характеристикой и познания, и языка. Развивая идеи Ницше, П. де Мэн представляет язык как бесцельно играющую сущность, иногда (случайно) понятную человеку, но по большей части совершенно самостоятельную, изливающуюся помимо воли автора, подобно тому, как через пророков говорил божественный глагол. В литературе наиболее полно раскрываются эти свойства языка, в чем и состоит ее специфика.

Полезно спросить: как же должен работать филолог, литературный критик, в условиях, когда провозглашена безраздельная власть языка? С точки зрения П. де Мэна, критик обязан прежде всего информировать читателя о колебаниях своего воспринимающего сознания, регистрировать неверные мимолетные толкования, пробегающие у него в уме. Тогда критика станет адекватно передавать «тиранию» языка. (Сам П. де Мэн, дабы достоверно отразить эту «тиранию», в своих работах порой даже строил грамматически неправильные предложения, за что и подвергался справедливым порицаниям со стороны коллег. Но кто-то ведь должен идти до конца, рискуя быть смешным!) Цель критика — уловить микроскопическую работу языка, ритм продуцирования, стирания и искажения смыслов. Язык,

согласно П. де Мэну, все время «колеблется» между двумя функциями: семантической и эстетической. В этом пульсировании, челноковом движении реализуется «полагающая сила» языка. Пульсируя, язык то погружается в условный логоцентризм, то выходит за его пределы; и творения великих писателей прекрасны и загадочны именно из-за того, что в них ощутима эта изменчивость контуров образа, никак не мотивированная извне. «Вибрация» критического толкования, о которой писал также Дж. Хиллис Миллер, — эхо сущностного пульсирования языка, и в литературе этот пульс прослушивается лучше, чем в других типах словесности.

Критическое вопрошание, о котором говорилось выше, — средство поддерживать непрерывность «вибрации» (осцилляции), продлевать контакт с текстом всеми доступными способами: «Бесконечный процесс вопрошания — жизнь критики. Критика — человеческая деятельность, и если она претендует на обоснованность, ей надо стремиться выйти за пределы фиксированного метода»<sup>37</sup>. Подобная установка делает критика и зависимым, и свободным одновременно. Свободным — потому что критик получает право на любую вольность, на ошибку, на неправильное прочтение: история критики — история неправильных прочтений. А зависимым — поскольку критик связан «лингвистическим моментом» (термин Миллера), т. е. таким «моментом в литературе, когда ее медиум (язык. — О. В.) ставится под сомнение. Этот момент позволяет критику завладеть оставшимся после столкновения скептицизма и идеализма и начать новый поиск». Раскрывая «лингвистический момент» в тексте, демистифицируя мистификации литературного и философского языка, критик не может занять стороннюю позицию, обезопасить себя от языковых ловушек<sup>38</sup>. Более того, он вынужден как бы приносить себя в жертву, попадаться, убедительности ради, в демонстрируемые капканы — текст о языке становится образчиком функционирования языка. Тогда наглядно выступает «сцена письма». У деконструктивистов это еще называется *mise en abyme* — «прогресс в бесконечность», «скольжение в пропасть». Финальный вывод звучит малоутешительно: так, по мнению П. де Мэна, теории литературы как науки в таком случае попросту быть не может, поскольку существует, в силу риторичности языка, «спротивление теории»: язык не в состоянии говорить о языке, тогда количество смысловых aberrаций возросло бы в квадрате! Деконструкция — теория, доказывающая невозможность теории.

Практически же получается, что деконструкция, обнажая риторическую основу текста, как бы восполняет его самосознание, вносит момент раздвоенности, саморефлексии, «доставляющий» любой канонический текст по законам поэтики постмодернизма. Наиболее радикально настроенные литературоведы даже провозглашают, что без интерпретации текст — ничто: «Нет текстов, есть только толкование». Акцент на «сильном» прочтении, проявляющем скрытые потенции текста, дарующем новую жизнь произведению, — критический эквивалент общей мысли лингвистической философии нашего века: конкретный смысл высказывания, а значит, и точный референт, возникают только в дискурсе и в ситуативном контексте. Об этом в разных терминах говорили Э. Бенвенист, Г. Фреге, Б. Рассел, Л. Витгенштейн, П. Струосон, П. Грайс, У. Куайн. Но не надо забывать, что для деконструктивизма роль ситуативного контекста во многом берет на себя сознание критика — ведь именно в процессе чтения и разыгрывается мистерия гибели и воскрешения текста. Тем не менее это еще не повод для упрощенных трактовок в духе солипсизма: «Абсолютно непростительны небрежные толкования Деррида, представляющие его трансцендентальным

солипсистом, убежденным, что вне письменного текста нет ничего реального», — отмечает К. Норрис<sup>39</sup>.

Корректно разобравшись, что нового вносит Деррида в понимание текста, можно при сопоставлении деконструктивизма со структурализмом.

Некоторые критики склонны противопоставлять эти два течения, исходя из внешней контрастности терминов: получается, по их мнению, будто структурализм выработал ряд позитивных правил для анализа текста, а деконструктивизм выполняет чисто отрицательную роль, отвергая эти правила и приемы, утверждая непознаваемость текста. Другие критики, наоборот, склонны подчеркивать преемственную связь между деконструктивизмом и структурализмом, и эта позиция (с рядом оговорок) нам представляется более надежной.

Было бы неверно считать деконструктивизм совершенно негативным, разрушительным течением. В процессе анализа деконструкция обязательно воссоздает объект в новой форме: предмет разбирают и опять собирают. Или скажем так: при всей своей внешней агрессивности деконструктивизм на более глубоком уровне предлагает очень щадящий режим для текста. Критик щадит тайну текста, даря ему право на неопределенность, на сопротивление интерпретации. Деконструктивисты готовы к тому, что после самой решительной интерпретации неизбежно остается нечто в тексте, не укладываемое в толкование, и они очень бережно относятся к этому нечто, справедливо усматривая в нем залог новых интерпретаций. Как правило, деконструктивное толкование изначально иронично, оно программно подразумевает неполноценность, неединственность данного варианта. В деконструктивной перспективе в тексте обнаруживаются бесконечные структурные ряды, не опровергающие, но и не поддерживающие друг друга.

Довольно точно определяет соотношение деконструктивизма и структурализма Дж. Брунс. С его точки зрения, деконструктивизм — это «структурализм, осознавший, что его базовые категории метода, системы, различия, текста, аналитическая техника и т. д. не являются основополагающими, но все же продуктивны и заслуживают доверия». Деконструкция дает нам, согласно Брунсу, «структурный анализ, освобожденный от догматики цели и средств, т. е. от установки оправдывать системные операции по окончательным результатам. Или, можно сказать, благодаря деконструкции возникает система без Системы, просвещение без идеализма»<sup>40</sup>.

Структурные категории жестче, обязательнее, так как они выстраиваются в систему, имеющую центр. У Леви-Строса, к примеру, отдельная мифема не несет никакого смысла, но комбинация мифем — это уже семантическая синтагма, а расшифровка ряда синтагм — уже интерпретация, придающая единство мифу, восстанавливающая утраченные архетипы мышления. Теперь нам нетрудно понять суть претензий Деррида к Леви-Стросу (в них — вся разница между структурализмом и деконструкцией): Деррида требует свободы комбинирования, импровизации, права для культуролога играть с мифемами, не имея в виду конечный результат. Он пишет: «Структурализм рассуждает об утерянной непосредственности и обращен к забытым истокам, к утраченному присутствию. Это грустный, негативный, ностальгически-виновный, руссоистский аспект понимания игры. Другой аспект — нищенское веселье, то есть утверждение мировой игры и невинности становления, утверждение мира непогрешимых знаков, лишенных истины и истоков, открытых для активной интерпретации... Таким образом, есть два толкования интерпретации, структуры, знака, игры. Первое стремится к расшифровке истины, к обнаружению истоков,

неподвластных игре и знаковым установлениям... Второе более не ищет истоков, утверждает игру и пытается выйти за пределы гуманизма и человеческого. Человеческое начало — это желание на протяжении всей истории метафизики и онтологии... обрести полноту присутствия, надежную опору, истоки и положить конец игре»<sup>41</sup>.

Это знаменитое и часто цитируемое рассуждение, заключающее статью «Структура, знак, игра», не только четко разграничивает принципы деконструктивизма и структурализма, но и ставит деконструктивизм в общий контекст идей, связанных с «дегуманизацией» современной культуры. «Эстетика без человека — это лингвистические структуры, игра языковых напряжений, языковых событий и возможностей»<sup>42</sup>. Аналогично в философии и науковедении, в социальных дисциплинах в центре внимания сейчас не столько человек, сколько общественные институты, созданные человеком. Все дело в направлении исследования, и в конечном счете, конечно же, деконструктивизм приходит к человеку: «И если вначале мы рассуждали о дегуманизованном языке, дегуманизованной истории, то теперь мы должны вновь обратиться к человеку, но в другом, превосходящем смысле...»<sup>43</sup>.

Вдоль той же оси проходит граница между деконструктивизмом и популярной ныне на Западе теорией М. М. Бахтина. Поскольку обе теории стали пользоваться популярностью примерно в одно и то же время — с конца 70-х годов, — их часто сравнивают, а то и пытаются синтезировать. Деконструктивная разноголосица интерпретаций, являющаяся отзвуком гетерогенности текста, языковых игр, сопоставляется с бахтинским пониманием полифонии. Такой позиции придерживается, например, Дж. Брунс, который видит возможность объединить концепцию Бахтина и деконструктивизм в лоне герменевтики<sup>44</sup>. Действительно, Бахтин утверждает, что в романной прозе автор не владеет истиной в конечной инстанции и текст предстает как борьба равноправных голосов. Но принципиальное отличие в данном случае заключается в том, что для Бахтина каждый голос — идеологичен, за ним стоит определенный человек со своим мировоззрением, а для деконструктивистов говорит на разные голоса язык, отчужденный от человека. Бахтин же, начиная с работ против формализма и до трудов по речевым жанрам и философии поступка, интересовался прежде всего человеческой душой, проблемами общения, и никакая дегуманизованная эстетика для него невозможна. Наверное, поэтому П. де Мэн, рецензируя работы Бахтина, высказывает ряд мелких несогласий, но в целом очень высоко оценивает роль Бахтина... и предпочитает вежливо отделаться, оговорив различия<sup>45</sup>.

Общее этическое измерение, сближающее Бахтина и деконструктивистов, обнаруживается, как это ни странно, в идеологическом и политическом аспектах деконструкции.

В одной из недавних статей\* Деррида достаточно четко выделяет два постулата деконструктивного анализа в связи с критикой тоталитаризма. Это, во-первых, уважение к сложности сознания другого, недопустимость упрощений, приведенный к общему знаменателю. Ничто в культуре — ни

\* Повод для этой статьи Деррида был очень горький: не так давно выяснилось, что П. де Мэн (1919—1983), работая журналистом в одной из бельгийских газет в период оккупации, написал ряд статей, содержащих конъюнктурные уступки идеологии национал-социализма. После повторной публикации этих статей в 1987 г. развернулась ожесточенная дискуссия, в которой приняли участие многие видные критики, и в том числе Деррида<sup>46</sup>. Наиболее сбалансированной позиции в этом споре, как представляется, придерживается К. Норрис, последовательно доказавший, что послевоенные работы П. де Мэна не имеют ничего общего по духу с его ранними статьями<sup>47</sup>.

личности, ни тексты — не сводимо к однозначно-элементарным характеристикам. Признание исходной множественности, гетерогенности уменьшает риск, с одной стороны, манипулирования чужими сознаниями, а с другой — удерживает от агрессивности, которая обычно базируется на упрощенной картине мира. Во-вторых, подчеркивает Деррида, поскольку тоталитарная идеология редко выступает в виде чистых моделей, надо изучать популярные мифы и предрассудки в общественной жизни: «... необходимо по возможности исследовать процесс формализации и его программу (тоталитаризма.— О. В.), чтобы демистифицировать обусловленные им высказывания, философское, идеологическое, политическое поведение...» Заметим, что Деррида понимает тоталитаризм достаточно широко: и как политический режим, и как все разновидности монополии на мысль. Такими разновидностями в критике он считает, к примеру, пристрастное чтение текста под каким-либо заданным углом зрения. В этом смысле деконструктивные разборы — «необходимое условие для того, чтобы распознать и побороть опасность тоталитаризма»<sup>48</sup>. Что же касается идеологии тоталитарных режимов, то здесь, по мнению Деррида, в первую очередь подлежит разоблачению «ужасающее желание обрести корни, общие истоки», т. е. идеологию «крови и почвы». Еще раз подчеркнем: «разоблачение» ведется через анализ высказываний, текстов. Тонкий анализ формальных признаков позволяет вскрыть замаскированные тенденции. Если, допустим, оратор, прикрываясь левыми фразами, по сути отстаивает консервативно-правую позицию, владеющий деконструктивной техникой всегда сможет уличить его по «дискурсу» — по стилистике и образу мышления и по тому, что полагается при данном взгляде само собой разумеющимся, ибо как раз это подделать труднее всего, даже невозможно.

В политической жизни деконструкция действительно срабатывает как настоящее подрывное устройство по отношению к застывшим формам идеологии, жестко высказанным концепциям, регламентированным общественным институтам. Анализируя функционирование ключевых специфических оборотов, впитавших в себя дух системы, деконструкция вскрывает недостаточность и несогласованность базовых посылок, и таким образом обнажается «бессознательное» в системе, то, что обычно проскальзывает сквозь логические ходы и фигуры речи. Акцент на текучести значения, на необходимости максимально расширять контекст ради адекватного понимания предотвращает потенциальное окостенение мышления и торжество предрассудков. Все излюбленные понятия Деррида как раз и призваны размыть, расшатать мир стилистических клише. Динамический космос деконструкции, в котором вспыхивают «следы», зияют «интервалы», невидимо рождаются «различия» в лоне матери-материи археписьма — это современный гуманитарный универсум, соединяющий воедино лингвистику, философию, литературу.

<sup>1</sup> Derrida J. L'origine de la geometrie de Husserl. P., 1962.

<sup>2</sup> Derrida J. La voix et le phénomène. P., 1967 (Speech and phenomena. Evanston, 1973); De la grammatologie. P., 1967 (Of grammatology. Baltimore, 1976); L'écriture et la différence. P., 1967 (Writing and difference. Chicago, 1978).

<sup>3</sup> Deconstruction and criticism. L.; N. Y., 1979.

<sup>4</sup> См. напр.: Johnson B. The critical difference. L.; Baltimore, 1982; Rajan T. Dark interpreter: the discourse of romanticism. L., 1980; Smith B. On the margins of discourse. Chicago, 1978.

<sup>5</sup> См. в частности: Displacement: Derrida and after. Bloomington, 1982; Philosophy and literature. Cambridge, 1984; Taking chances: Derrida, psychoanalysis and literature. Baltimore, 1988; The Yale critics: deconstruction in America. Minneapolis, 1983.

<sup>6</sup> См.: Любен Лазарский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979. С. 387—388, 539.

<sup>7</sup> Секст Эмпирик. Соч.: В 2 т. М., 1976. Т. 2. С. 244—250.

<sup>8</sup> Derrida J. La pharmacie de Plato // Derrida J. La dissemination. P., 1972. P. 71—196.



- <sup>9</sup> Платон. Соч.: В 3 т. М., 1968—1972. Т. 2. С. 216—217.
- <sup>10</sup> Там же. С. 217—218.
- <sup>11</sup> Там же. Т. 3. Ч. 2. С. 513.
- <sup>12</sup> Там же. С. 543.
- <sup>13</sup> Там же. С. 545—546.
- <sup>14</sup> Там же. Т. 2. С. 216.
- <sup>15</sup> Ср.: Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 3—11.
- <sup>16</sup> О проблеме поэтичности Платона см.: Васильева Т. Афинская школа философии. М., 1985. С. 116—135; Григорьева Н. Поэзия и проза в диалогах Платона // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 113—144.
- <sup>17</sup> Freud S. Jokes and their relation to the unconscious. N. Y.; L., 1963. P. 62.
- <sup>18</sup> Verdicchio M. A reader like Phaedrus // Diacritics. 1984. Vol. 14. N 1. P. 35.
- <sup>19</sup> Derrida J. The Postcard: from Socrates to Freud and beyond. Chicago, 1987. P. 17.
- <sup>20</sup> Ibid. P. 49.
- <sup>21</sup> Ibid. P. 20.
- <sup>22</sup> Ibid. P. 31.
- <sup>23</sup> Gearhart S. Philosophy before literature: deconstruction, historicity and the work of Paul de Man // Diacritics. 1983. Vol. 13. N 4. P. 72.
- <sup>24</sup> Man P. de. Blindness and insight. N. Y.; Oxford, 1971. P. 164—165.
- <sup>25</sup> Man P. de. Shelley disfigured // Deconstruction and criticism. P. 68—69.
- <sup>26</sup> Man P. de. An interview to Stefano Rosso // Man P. de. The Resistance to theory. Minneapolis, 1986. P. 118.
- <sup>27</sup> Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. М., 1974. Т. 1. С. 295.
- <sup>28</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973. С. 283. («Грифельная Ода», первая редакция.)
- <sup>29</sup> Derrida J. Of grammatology. P. 85.
- <sup>30</sup> Derrida J. Writing and difference. P. 278—293.
- <sup>31</sup> Derrida J. Scribble // Yale french studies. 1979. N 58. P. 118.
- <sup>32</sup> Ibid. P. 140.
- <sup>33</sup> Norris Ch. The deconstructive turn. L.; N. Y., 1984. P. 1—3.
- <sup>34</sup> Gasché R. Joining the text // The Yale critics: deconstruction in America.
- <sup>35</sup> Man P. de. Allegories of reading. New Haven, 1979. P. 115, 118.
- <sup>36</sup> Man P. de. Blindness and insight. P. 136.
- <sup>37</sup> Hillis Miller J. The critic as host // Deconstruction and criticism. P. 250—251.
- <sup>38</sup> Bloom H. The breaking of form // Deconstruction and criticism. P. 7.
- <sup>39</sup> Norris Ch. Derrida. L., 1987. P. 142.
- <sup>40</sup> Brunis G. Structuralism, deconstruction and hermeneutics // Diacritics. 1984. Vol. 14. N 1. P. 18, 19.
- <sup>41</sup> Derrida J. Writing and difference. P. 292.
- <sup>42</sup> Man P. de. The resistance to theory. P. 96.
- <sup>43</sup> Ibid.
- <sup>44</sup> Brunis G. Op. cit. P. 19.
- <sup>45</sup> Man P. de. The resistance to theory. P. 96.
- <sup>46</sup> Derrida J. Like the sound of the sea deep within a shell: Paul de Man's war // Critical Inquiry. 1988. Vol. 14. N 3. P. 590—653; Responces. Nebraska, 1989; Reading de Man reading. Minnesota, 1989.
- <sup>47</sup> Norris Ch. Paul de Man: deconstruction and the critique of aesthetic ideology. L.; N. Y., 1988. P. 177—199.
- <sup>48</sup> Derrida J. Like the sound of the sea deep within a shell. P. 646—648.

## ИНТЕРВЬЮ С ЖАКОМ ДЕРРИДА



**Вопрос.** Профессор Деррида, Ваши работы необычайно популярны среди литературных критиков и на базе Ваших идей сложилась новая школа — деконструктивизм<sup>1</sup>. Как-то раз Вы сказали: «У меня было сильное желание стать писателем и мне казалось, что философия — всего лишь отклонение (detour) на пути к литературе. Возможно, я никогда не достигну своей цели, но такова была мечта молодости»<sup>2</sup>. Как сейчас, отталкиваясь от этого высказывания, Вы бы обрисовали свое философское развитие и карьеру?

**Ответ.** Да, конечно, было отклонение, путь в обход, но подобное «отклонение» не значит, что в какой-то точке оно завершится и я, наконец, приду к литературе. Итак, для начала, путешествие (tour) и путь в обход<sup>3</sup>. Далее, философия не была для меня «отклонением». Воспользуюсь здесь случаем, чтобы возразить критикам, обвиняющим меня в смешении философии и литературы, будто бы я занимаюсь философией вместо литературы или литературной философии. Между тем, «отклоняясь», я старался придерживаться строгих правил философского рассуждения и ставить вопросы об общей природе письма вне зависимости от литературных или нелитературных параметров, чтобы в итоге отделить эту проблематику от специфически литературного письма. На первом этапе я действовал как феноменолог: исходной концепцией для меня было понятие «идеального объекта», т. е. объекта, обладающего особым интенциональным<sup>4</sup> измерением, что дает возможность повторяться, не утрачивая своей специфичности, в ряде различных действий и форм.

Какое же идеальный объект — так стоял для меня вопрос в самом начале — интенционально воспринимаемый как литературный? Ведь литературности не существует как таковой, в себе, вне интенционального измерения, позволяющего читать текст как литературный. Однако и интенциональные свойства также, в свою очередь, зависят от исторических обстоятельств, от сложившейся системы общественных институтов. Один и тот же текст, один и тот же лингвистический феномен интенционально прочитывается как литературный или нелитературный в том или ином отноше-

нии, смотря в каком историческом, институциональном условном контексте он оказывается. Поэтому я не ставил вопрос прямо, в чем суть литературы, как будто бы есть тексты по существу литературные. Методологически это было бы столь же неверно, как и четкое разграничение исторических и неисторических событий.

Такова была первоначальная проблема, увлекшая меня и до сих пор увлекающая по различным ответвлениям. На эту тему невозможно рассуждать в общем, не затрагивая более специальных вопросов, например о национальных языках или об узнавании почерка<sup>5</sup>. Каждое новое ответвление вопросов сулит иные приключения. Когда читаешь Малларме, Целана, Достоевского, всякий раз это уникальный опыт, ни на что не похожее ощущение — переживание нового почерка. Почерк другого очень трудно вписать в общее пространство. Допустим, в общем литературном пространстве существуют каноны и жанры, и все же каждый раз, когда читаешь текст, переживаешь событие. Я бы сказал, в литературе существуют только единичные, уникальные произведения. Каждое произведение — уникальное событие. Оно случается единожды. И хотя потом оно становится идеальным объектом, и можно, к примеру, без конца играть «Гамлета», толковать и перетолковывать, но всегда главное — это уникальное событие, которое одновременно единично и повторимо, воспроизводимо. При чтении текста неизбежно сталкиваешься с уникальностью произведения, с единичностью почерка, и это качество чрезвычайно загадочно. Что же касается общих моделей риторики и литературных жанров, то они, конечно, необходимы по-своему, но несут слишком общий характер. А загадка уникальности, единичности произведения и почерка встает каждый раз заново, что, разумеется, просто завораживает. Я чувствую, ответ получился довольно длинным...

**Вопрос.** Зато Вы ответили сразу практически на несколько вопросов. То, о чем Вы говорили, связано с новой трактовкой категорий текста и текстуральности. Не могли бы Вы прояснить свое понимание текста в двух аспектах. Во-первых, текст как риторическая конструкция и все вытекающие отсюда проблемы, связанные с употреблением языка. И во-вторых, вопрос о референции или соотношении текста с означаемыми объектами.

**Ответ.** Для начала мне бы хотелось уточнить само понятие «текст». Для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. «Нет ничего вне текста»<sup>6</sup>: это означает, что текст — не просто речевой акт. Допустим, этот стол для меня — текст. То, как я воспринимаю этот стол — долингвистическое восприятие — уже само по себе для меня текст. Я пытался объяснить в одной из своих книг, зачем мне понадобилась подобная стратегия расширения понятий. Далее, внутри этого долингвистического или экстралингвистического понятия «текст» мы выделяем более узкое пространство, назовем его текст как лингвистический феномен: лингвистический в смысле устной или письменной речи. И вопрос о тексте как риторической конструкции можно обсуждать лишь в рамках этого узкого пространства. Я попробую ответить на Ваш вопрос, ориентируясь на узкое определение текста как лингвистического феномена, а то меня, как правило, упрекают за текстуализацию всего и вся.

*О. В.* Но подобная критика нередко существенно упрощает Вашу трактовку...

*Ж. Д.* Вот именно, как будто бы первыми мишенями деконструкции не были логоцентризм<sup>7</sup> и лингвистические концепции текста<sup>8</sup>. Но вернемся к нашей теме. Итак, текст в широком смысле не является лингвистическим

феноменом. Только в более узком понимании, о котором я сейчас говорил, текст как лингвистическая структура представляет из себя риторическую конструкцию. Моей задачей было не только разомкнуть лингвистические границы текста, но и аналогичным образом вывести риторические конструкции за пределы риторической традиции или философской традиции риторики. В своих работах «Белая мифология»<sup>9</sup>, «Отступление метафоры»<sup>10</sup> я старался деконструировать, если говорить вкратце, философские предпосылки так называемой риторики. Мне хотелось показать, с одной стороны, что базовые философские понятия имеют риторическую подкладку, и с другой стороны, что любое понятие риторики (метафоры, метонимии и т. д.) основано на некоторых метафизических допущениях. Это вовсе не значит, однако, что после деконструкции этих предпосылок нам придется выходить за рамки риторики и перестроить всю логику отношений между понятиями и метафорами, а следовательно, логику толкования риторических аспектов текста. Возвращаясь к началу, скажу, что деконструктивизм в основном нацелен на деконструкцию риторического подхода, т. е. интерпретации текста как сугубо лингвистического феномена. Ведь само слово «риторика» этимологически восходит к слову «язык»<sup>11</sup>. Деконструкция риторики для меня весьма существенна. Я не согласен с некоторыми риторическими течениями в деконструктивизме — в Соединенных Штатах, например, ряд деконструктивистов делает особый упор на риторiku.

*О. В.* Вы имеете в виду работы Пола де Мэна?<sup>12</sup>

*Ж. Д.* В какой-то мере, но здесь надо соблюдать осторожность. В работах Пола де Мэна присутствуют такие тенденции. Я бы не стал поддаваться подобным риторическим тенденциям. Пусть риторический подход у нас будет под подозрением. В рамках узкого понимания текста как лингвистического феномена, однако, все должно подвергаться риторическому анализу. Но одновременно надо держать в уме и деконструктивные вопросы-сомнения относительно авторитетности данной риторики, ее инструментов, будь то литота или метафора. В «Белой мифологии» и «Отступлении метафоры» я разбираю эти темы более подробно.

Теперь о референции. Как Вы знаете, и, наверное, отчасти поэтому Вы задаете такие вопросы, деконструкцию часто толкуют как концепцию самореферентности текста или «отложенного означаемого»<sup>13</sup>. Это очень глупая позиция, поскольку, как я уже говорил, если допустить, что текст — не просто лингвистический феномен, то деконструктивизму надо заниматься тем, что называется «реальность», «экономика», «история»... Но мы же имеем дело с текстом, с книгой, отсылающей нас к явлениям за пределами языка. Раз есть текст, есть и означаемое. Но механизм референции не столь уж и прост. Логика референции и логика различия<sup>14</sup> не противостоят друг другу. В общем плане я бы сказал одну вещь: всякий раз, когда я воспринимаю означаемый объект и говорю себе: «Это нечто, находящееся извне, это за пределами моего мира», я воспринимаю лишь то, что могу воспринять по логике различия с уже известным. Я в состоянии идентифицировать предмет только внутри структуры различий. Для того чтобы референция работала в процессе восприятия, она должна быть различающей. Референция в чистом виде не существует, т. е. референция — это различие, референция требует нечто дополнительное для своего осуществления. Этот дополнительный элемент, как бы вакантное пространство, я называю «*espacement*»<sup>15</sup> или интервал, промежуток для разграничения. Вот и все. Быть может, мое объяснение чересчур подробно, но надо разбираться по порядку,

коль скоро приходится сталкиваться с многочисленными критическими возражениями. Некоторые из них опираются на очень, скажем так, наивно-реалистическую концепцию непосредственной референции, как будто мы непосредственно воспринимаем мир, ощущая внешнюю реальную сторону вещей.

Итак, моя концепция текста и представления о референции не вступают в противоречие. В ряде случаев, конечно, необходимо говорить об отложенном означаемом, и кроме того, в некоторых системах, например в литературных текстах, структура референции очень сложна. При анализе стихов Бодлера или Малларме невозможно представлять себе наивно-реалистическое непосредственное соотношение с изображаемым объектом. Ведь художественная литература — все-таки подобие, *simulacrum*<sup>16</sup>. Когда читаешь художественные тексты, имеешь дело с чрезвычайно сложной референцией, многослойной, перегруженной...

**Вопрос.** Не могли бы Вы сказать несколько слов о Йельской школе деконструктивизма? Считаете ли Вы восприятие своих идей в Америке адекватным или в чем-то искаженным, упрощенным? Устраивает ли Вас тот факт, что деконструктивизм вошел в моду, успешно закрепился в институтах и приобрел готовую рекламную упаковку? Вот, к примеру, Хиллис Миллер в своей президентской речи 1987 г. говорил: «Хотя теория литературы и пришла к нам из Европы, мы экспортируем ее в новой форме, как и прочие продукты американского производства, по всему миру...»<sup>17</sup>. Подобные формулировки меня несколько смущают... Каково Ваше мнение?

**Ответ.** Я бы не стал спорить с Хиллисом Миллером и меня совсем не смущают его формулировки. Но начнем с Йельской школы. Само понятие Йельской школы — продукт академической прессы. История же была такова. Мы одновременно работали в Йельском университете: Харолд Блум, Джеффри Хартман, Пол де Мэн, Хиллис Миллер и я. У нас были общие враги — преподаватели Йельского университета, люди консервативных настроений из Йельских кругов, видевшие в нас чужаков, парящих принятыми методами толкования литературы, портящих студентов и т. д. И мы объединялись перед лицом врагов, активных противодействий. Кроме того, нас объединял общий интерес к философии, мы выходили за рамки одной дисциплины, занимаясь исследованиями на стыке наук. В тот момент нам предложили напечататься: издатели обратились к Харолду Блуму с идеей составить сборник из наших толкований одного текста — «Триумфа жизни» Шелли. Так появился на свет сей артефакт — сборник «Деконструкция и критика»<sup>18</sup>, в котором уже налично все различия между авторами, что уже тогда признавали, нет, даже подчеркивали Джеффри Хартман и Харолд Блум. Так что мы вовсе не были исходно настоящей группой с единой программой.

Приступим теперь ко второй части Вашего вопроса об адекватности восприятия. Я не слишком доверяю понятию «восприятие» или «рецепция». Так называемые «воспринимающие» на самом деле по-своему интерпретируют воспринимаемое, а это дополнительная деятельность. Между этими двумя полюсами не может быть адекватности. Восприятие — не просто пассивное усвоение. Понятие восприятия очень загадочно. Когда некто «воспринимает» текст — возьмем этот термин в кавычки, — он пытается его приспособить к себе, перетолковать, переориентировать в определенном направлении. Мне этот процесс представляется нормальным. Если я вижу, что люди работают с моими текстами и по-своему дополняют их, то, прежде всего, я не в силах помешать им в этом и, по-моему, это в порядке вещей,

так и должно происходить. Деконструктивизм — ни набор понятий, готовых к употреблению, ни ряд методологических правил для четкого применения, ни содержание, требующее раскрытия. Ведь в данном случае речь идет не только о приспособлении к американскому контексту, тут и другие вещи. И оттого для меня очень трудно обсуждать судьбу деконструктивизма в Штатах. У меня было много дискуссий с американскими студентами и коллегами. Различия в наших мнениях слишком разнообразны и глубоки, чтобы сказать нечто в общем плане об американской рецепции. Любое обобщение было бы неизбежно тривиальным и неполным. На мой взгляд, в Америке есть очень хорошие теоретики, современно мыслящие...

*О. В.* Как, например...

*Ж. Д.* Нет, я не стану здесь называть конкретные имена. Есть хорошие ученые, особенно среди молодежи... Некоторые усваивают деконструкцию очень механически. Другие выступают в роли оппонентов, и иногда это интересно, а иногда — нет. США, как и Россия, — огромная страна, там множество университетов. Ситуация меняется и в литературных кругах, и в философских, и в области права. Сейчас идет развитие деконструктивизма в юриспруденции, в архитектуре<sup>19</sup>, и обобщить все процессы крайне трудно.

Теперь о том, что Вы называете «успешное закрепление в институтах». Я бы с осторожностью подошел к этой проблеме. Разумеется, налицо институционализация некоторых критиков и философов, но она протекала на фоне сильнейшего сопротивления в тех же институтах. Это была и будет яростная и непримиримая борьба<sup>20</sup>. Описывать американскую институционализацию деконструктивизма как безболезненное усвоение — чистая утопия. Порой это просто противоречит фактам, я знаю много случаев грубого, резкого сопротивления, бесперомонного цензорского произвола, иной раз дело доходило до открытых проявлений ненависти не просто в мой адрес, а по отношению к молодым людям, желавшим напечатать свои работы. Им отказывали в устройстве на работу, так как в своих статьях они ссылались на меня и зарекомендовали себя энтузиастами деконструкции. Порой тезис об успешной институционализации деконструктивизма некорректен, а порой это способ разделаться с деконструктивизмом, стратегия явных противников: «Ну, теперь деконструктивисты внедрились в академические заведения, проникли на все кафедры...» Заявления подобного рода — тактический прием в полемике, оружие на поле боя. Я считаю, что слухи о феноменальном успехе сильно преувеличены. С другой стороны, конечно, грех жаловаться на степень распространения деконструкции. Но разве можно представить себе такое положение: человек работает, но он против институционализации и говорит: «Ладно, я кончил книгу, но я не хочу, чтобы кто-либо читал мои тексты в университетах или в других местах, чтобы люди усваивали их». А ведь как только начинается процесс усвоения, институционализация неизбежна — в более или менее чистой форме, но куда не деться. Если Вы заинтересованы в том, чтобы идеи, стиль, способ толкования были восприняты, надо работать ради восприятия. Допустим, в России возникает интерес к деконструктивизму — как бы Вы действовали? Вам бы пришлось включать все материалы в университетские программы, изучать источники, толковать, разъяснять, издавать — т. е. институционализировать теорию. И коль скоро здесь противоречие, придется иметь с ним дело.

Наконец, последняя часть Вашего вопроса — высказывание Хиллиса Миллера. Я очень уважаю работы Хиллиса Миллера, и, кроме того, надо учитывать специфический контекст президентского обращения. Это особый

жанр, требующий краткости, внушительных и энергичных фраз. По-моему, он был прав, говоря, что в Америке литературные критики (его аудиторию составляли именно литературные критики) не только позаимствовали деконструкцию, но и применили ее в более широком масштабе — на материале английской литературы. Хиллис Миллер имел в виду и себя: в Европе нет аналогов его трудам — деконструкции викторианского романа, поэзии Уоллеса Стивенса<sup>21</sup>. Я и сам узнаю новые вещи из книг Хиллиса Миллера и ценю их, поскольку я никогда не изучал специально корпус и традицию английской литературы. Я думаю, Хиллис Миллер прав, если иметь в виду лучшие работы его коллег.

**Вопрос.** Каково ваше отношение к работам Ролана Барта? В чем сходство и различие Ваших концепций?

**Ответ.** Я отвечаю в общем виде, иначе нам придется заняться тщательным разбором текстов. В целом Ролан Барт — очень близкий мне по духу критик. Естественно, мы отличаемся. У нас разные биографии, разная подготовка и стиль письма. Тем не менее, мне кажется, между нами существует глубинное сходство. И это при том, что он получил совершенно другое образование и начал писать раньше меня. Ролан Барт мне по-настоящему симпатичен, это был подлинно близкий мне человек<sup>22</sup>.

**Вопрос.** Опыт культуры XX в. убеждает, что одной из самых больших проблем является политическая ангажированность писателей и мыслителей. Можно вспомнить имена М. Хайдеггера, Эзры Паунда, Борхеса, Пола де Мэна.

*Ж. Д.* Вы называете примеры ангажированности лишь одного плана...<sup>23</sup>

*О. В.* Да, поскольку именно в этом я вижу проблему. И Вы довольно много писали об этой проблеме последнее время, анализируя труды Хайдеггера и Пола де Мэна<sup>24</sup>. Не могли бы Вы объяснить, в чем состоит специфически деконструктивная стратегия при анализе подобных феноменов? Как нам говорить об этом?

**Ответ.** В рамках интервью за несколько минут я вряд ли смогу серьезно разобрать проблему. Я много писал о Хайдеггере... Совершенно ясно, что деконструктивизм как практическая дисциплина и как моя собственная политическая позиция — по другую сторону баррикад. Однако в нашем столетии мы действительно имеем ярко выраженный любопытный феномен, требующий активного осмысления. В биографии многих наиболее сильных мыслителей встречаются эпизоды, которые нельзя счесть чистой случайностью. Вы упомянули четыре имени. К ним можно добавить еще и Антонена Арто, Мориса Бланшо, Жоржа Батая. Пограничный случай — пример с Батаем<sup>25</sup>. Мелкие штрихи в этом духе присутствуют и у Батая, и у Жана Жене. Многих крупных мыслителей и писателей преследовало это страшное искушение.

Вы спрашиваете, в чем задача деконструкции? Первая задача деконструкции в данном контексте — попытаться понять, почему это происходит, в чем исторический и политический смысл случившегося. Это вовсе не значит, что мы занимаемся оправданиями, но для начала нельзя просто отложить эти книги, вывести их из употребления, перестать их читать. Это была бы позиция в духе либерального просветительства. Надо и дальше продолжать читать эти тексты, чтобы все-таки понять, что же произошло. А затем постараться понять, в чем ограниченность той точки зрения, которую усвоил автор, которая сужала его поле видения, вот что важно. Потом подумать, в чем ограниченность и слепота критиков, упрощающих проблему, предлагающих во имя, скажем, гуманистической идеологии соб-

раться и организовать коллективный суд. Необходимо быть крайне осторожным, зорко смотреть во все стороны. Таков будет предварительный ответ.

Рассуждая далее, мы увидим, что гипотетический судебный процесс наподобие Нюрнбергского над Бланшо, Хайдеггером, де Мэном и Батаем невозможен — все случаи различны. Даже в пределах жизни одного человека имеются существенные различия. Например, то, что де Мэн делал в 21 год, несопоставимо с его знаменитыми зрелыми работами. Следует выделять различия как между авторами, так и внутри жизни каждого, и уважать эти различия. В этом состоит другой аспект деконструктивного метода. И, наконец, ставить вопросы по содержанию трудов. Пристально анализировать смысл и контекст произведений Хайдеггера, Бланшо, де Мэна.

**Вопрос.** В Ваших лекциях Вы несколько раз упоминали понятие «женский голос». Что Вы вкладываете в это понятие и каково Ваше отношение к феминизму?

**Ответ.** Это разные проблемы, феминизм и понятие «женского голоса». Сейчас я вряд ли сумею ответить подробно. Скажу лишь, что деконструкция неотделима от разрушения фаллоцентризма<sup>26</sup>. Но это сложная проблема.

**Вопрос.** Последний вопрос. Как Вы обычно работаете с учениками? Например в семинаре о политике дружбы? Какой стиль обучения принят у Вас?

**Ответ.** Попробую описать, как все происходит. Не знаю, хорош ли мой семинар как модель для подражания, но реально мы так работаем. Не уверен, что это оптимальный способ даже для меня, но как бы то ни было, расскажу, как семинар функционирует. Каждый год я открываю семинар вводным курсом, который длится приблизительно три месяца: с начала ноября до конца января или середины февраля. Вводный курс составлен почти целиком из моих лекций, но иногда, конечно, возникают дискуссии, и к концу семестра мы обычно отводим целое занятие под дискуссию. Затем к концу февраля или к марту начинается обсуждение докладов участников семинара. В начале курса я прошу всех наметить темы в рамках нашей проблематики. Мы приветствуем любые самые вольные постановки вопроса, лишь бы была хоть какая-то связь между интересами студентов и темой семинара. Доклад заявляется от одного участника или группы (поскольку в семинаре около двухсот человек), но чаще от одного. Время сообщения — 45—50 мин. Обсуждение докладов идет весь следующий семестр, до конца учебного года. Таков ход работы в моем так называемом «открытом» семинаре.

Однако есть и другой семинар, который я называю «закрытый». В открытый семинар может ходить любой, а «закрытый» предназначен лишь для близкого окружения — аспирантов, пишущих под моим руководством, или моих коллег, разрабатывающих вместе со мной различные темы в семинаре. Мы совместно выбираем основную проблему для семинара. В «закрытом» семинаре 12—15 участников. Каждый год мы коллективно решаем, чем заняться и вместе ведем семинар. И тут уж я не читаю вводный курс, никакого монолога, мы начинаем сразу с обсуждения докладов и дискуссий.

*О. В.* Большое спасибо за интервью, профессор Деррида. Надеюсь, оно послужит хорошим интеллектуальным стимулом для наших читателей.

*Интервью взяла О. Вайнштейн*



- <sup>1</sup> Дerrидa впервые употребил термин «деконструкция» в книге «О грамматологии» со ссылкой на хайдеггеровское понятие «Destruction» или Abbau. Деконструктивная стратегия подразумевает расчленение (деструкцию) и дальнейшую реконструкцию текста. Позднее это стало обозначением критической школы, объединившей группу ученых из Йельского университета — Пола де Мэна, Д. Хартмана, Х. Блума, Д. Хиллиса Миллера — и их учеников.
- <sup>2</sup> *Derrida. J. Interview with Imre Salusinsky // Southern Review. 1986. Vol. 19. N 1. P. 11.*
- <sup>3</sup> Здесь типичная для стиля Дerrидa игра слов: *tour* — путешествие и *détour* — отклонение, не прямой путь, обход. Окольный путь, как видим, оказывается основным маршрутом, что связано с особой ролью маргиналий в философии Дerrидa. Деконструкция часто базируется на анализе маргинальных элементов текста и одна из книг Дerrидa называется «Философские маргиналии» (1972).
- <sup>4</sup> Интенциональность — категория философии Э. Гуссерля. В общем смысле обозначает предметную направленность сознания. В данном контексте имеется в виду система мысленных предпосылок, формирующих наше восприятие «литературности» текста.
- <sup>5</sup> Почерк — букв. *signature*, подпись. «Подпись» для Дerrидa — неразложимая идиома, сокровенный шифр личности. В подписи срабатывает диалектика открытости и закрытости, написания и стирания, начертания и зачеркивания. Имя автора, инициалы — излюбленный объект деконструкции и анаграмматических игр. Подпись — залог сиюминутной подлинности и в то же время знак отсутствия личности в данный момент.
- <sup>6</sup> Знаменитая формула Дerrидa «Il n'y a pas de hors-texte», полемически заостряющая его ранний тезис о сплошной текстуализации реальности и универсальном характере письма как модели мышления.
- <sup>7</sup> Логоцентризм — ориентация на примат устного слова над письменным, следствие метафизики «присутствия», т. е. систем, построенных вокруг мифологем сакрального центра (Бог, Природа, Человек, Смысл жизни), отнесенных на периферию проблематику письма и игры означающих.
- <sup>8</sup> Лингвистические концепции текста — отсылка к дискуссии Дerrидa с Джоном Серлем, представителем лингвистической философии, учеником Дж. Остина, автора теории речевых актов. См.: *Derrida J. Limited Inc abc. 1977*, и также послесловие к более позднему изданию «*Toward an ethic of discussion*» (In: *Limited Inc. Evanston, 1988*).
- <sup>9</sup> Статья «Белая мифология» посвящена риторике Аристотеля, входит в сб. «Философские маргиналии». См.: *Derrida. J. Margins of philosophy. Chicago, 1982. P. 207—273.*
- <sup>10</sup> «Отступление метафоры» — дополнение к «Белой мифологии» на материале текстов Хайдеггера. См.: *Derrida J. Psyché. P., 1987. P. 63—95.*
- <sup>11</sup> *rhétoric* — \* греч. *erein* — говорить, рассказывать.
- <sup>12</sup> См.: *Man P. de Blindness and insight. N. Y., 1971; Idem. Allegories of reading. L.; New Haven, 1979; Idem. The rhetoric of romanticism. N. Y., 1984.*
- <sup>13</sup> Повод для таких толкований давали ранние работы Дerrидa «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук» и «Двойная сессия», в которых говорится о «выпадении» или «отсрочке» центрального означаемого в тексте, благодаря чему письмо замыкается в саморефлексии, язык превращается в метаязык. См.: *Derrida J. Writing and difference. Chicago, 1978. P. 278—295; Idem. Dissemination. Chicago, 1981. P. 173—286.*
- <sup>14</sup> Различие — *différance* — одна из основных категорий философии Дerrидa. Это принцип смыслоразличения через отсрочку и взаимную дополнительность значений, восходящий к понятию «настоящего» у Гуссерля и семиотическим идеям Соссюра. Неправильное написание французского слова «*différence*» иллюстрирует антиномию в правописании, не фиксируемую в устной речи. Входит в ряд аналогичных концепций «*hymen*», «*supplement*», «*dissemination*».
- <sup>15</sup> *Erasement, spacing* — разделение, разбивка на интервалы. Акцентирует изначальную «нехватку», несамодостаточность изолированных значений и, соответственно, необходимость логики различий.
- <sup>16</sup> *lat. simulacrum* — изображение, фигура, подобие, видимость. В культуре постмодернизма — замена традиционного мимесиса; копия, утрачивающая свою неподлинность, поддельность.
- <sup>17</sup> *Hillis Miller J. The triumph of theory, the resistance to reading and the question of the material base. PMLA, 1987. Vol. 102. N 3. P. 287.*
- <sup>18</sup> *Deconstruction and criticism. L.; N. Y., 1979.*
- <sup>19</sup> Примеры деконструктивного стиля в архитектуре: Центр искусств университета штата Огайо (Колумбус) по проекту Питера Эйзенмана; павильоны парижского парка де Ла Виллетт (проект Бернара Чуми); Калифорнийский авиационно-космический музей (проект Ф. Гери). См.: *Джованнини Дж. Деконструктивизм: хаос или гармония? // За рубежом, 1988, № 50 (1483).*
- <sup>20</sup> Основные оппоненты деконструктивизма — критики-традиционалисты У. Бейт, Э. Хирш, П. Узлек, М. Абрам, выступающие за целостный подход к тексту.
- <sup>21</sup> *Hillis Miller J. The poets of reality. Cambridge; Mass., 1965; Idem. Fiction and repetition. Cambridge; Mass., 1982; Idem. The ethics of reading. N. Y., 1987.*
- <sup>22</sup> Ролану Барту посвящена специальная статья «*Les morts de Roland Barthes*» (*Derrida J. Psyché. P. 273—305*).
- <sup>23</sup> Речь идет о сотрудничестве с фашизмом, о причастности к идеологии национал-социализма.
- <sup>24</sup> О Поле де Мэне см. примеч. в тексте нашей статьи «Дerrидa и Платон: деконструкция Логоса», стр. 70 настоящего издания. О Хайдеггере отдельная книга Дerrидa «*De l'espirt: Heidegger et la question*» (P., 1987).
- <sup>25</sup> Ж. Батай занимался анализом фашистской идеологии, подчеркивая общечеловеческие корни тоталитарных мифов.
- <sup>26</sup> Фаллоцентризм — комбинация двух понятий: логоцентризм и фаллоцентризм, т. е. доминирование мужской системы ценностей в культуре.

**ИСКУССТВО XX ВЕКА:  
ИСТИНЫ?.. ФАНТАЗИИ?..  
ПРОРОЧЕСТВА?..**

## ОБРАЗ МИРА В ЖИВОПИСИ XX ВЕКА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

*И через дорогу за тын перейти  
Нельзя, не топча мирозданья.*

Б. Пастернак

Герой романа Пастернака «Доктор Живаго» записал в заветную тетрадь свои мысли по поводу одного модного «шедевра» — космогонической симфонии со стихотворным текстом, одаривающей слушателя переизбытком глубокомыслия и трепетной душевности в духе застаревшего, траченного молью символизма. Томясь фальшью этого музыкально-поэтического произведения, в котором раздаются голоса духов планет и четырех стихий, он объясняет свое внутреннее неприятие подобного искусства его полнейшим анахронизмом. «Дело в том, — записывает Живаго, — что этот жанр противоречит всему духу нынешнего искусства, его существу, его побудительным мотивам».

Речь идет, по сути дела, об анахронизме космогонического мифа и мифа вообще.

Пастернак-Живаго не выстраивает логических доказательств (ведь он поэт!), всецело доверяясь воображению, которое развертывает, как на экране, образ древнего мира и его конца.

Минувя все ученые представления, поэт видит древний мир прежде всего просторным, «заселенным человеком так редко, что он не заслонял еще природы». Тогда «еще свежи были воспоминания о динозаврах и драконах», иначе говоря, еще живы были мифы.

Этому просторному древнему миру со всеми его космогониями предстояло погибнуть «от перенаселения», погибнуть в древнем Риме, который «был толкучкою заимствованных богов и завоеванных народов, давкою в два яруса, на земле и на небе...». Человек терялся среди просторов древнего мира, зато этот мир был велик и непреложен, и человек заселил его столь же великими и непреложными богами и чудовищами. В римской «толкучке» затерялись вместе с простором и величием древнего мира его великие боги, затерялся и сам человек (доходя до утраты образа человеческого).

И вот эта невообразимая сумятица богов и народов, грязь и кровь императорского Рима кончилась, когда пришел «легкий и одетый в сияние» человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, «ни капельки не звучащий гордо».

С этих пор «народы и боги прекратились и начался человек», — записывает Пастернак-Живаго, не формулируя, скорее, давая увидеть, как реальность богочеловека сразу же превратила всякого рода драконов и духов планет в сказку, игру фантазии. И как величие нового бога затмило величие древних богов, потому что он человек (человек-пахарь, человек-пастух) и потому что он бог каждого человека. Не народ, хотя бы и избранный, а личность — бога и человека — станет отныне фокусом совершенно иного мира, предопределенного Новым заветом.

Конечно, Пастернак-Живаго неправ, когда вместе с нежизнеспособным уродцем — театрализованной симфонией — готов отмести вообще всякий интерес современного художника к так называемым «космогониям». «Таких запросов нет у современного человека, — записывает Живаго. — Когда его одолевают загадки вселенной, он углубляется в физику, а не в гексаметры Гезиода». Поэт абсолютно чуждый патетики, Пастернак всегда все сводит к человеческой мере, к человеку, который «ни капельки не звучит гордо». (Характерно, что и в Евангелии поэт увидел прежде всего эту человеческую меру, отметив, как самое ценное, пояснения Христом своего учения притчами из быта.)

Но и его одолевали загадки вселенной, и тогда он, надо сказать, обращался отнюдь не к физике, а к поэзии, сопрягая, по своему обыкновению, холодное величие образных «космогоний» с «притчами из быта».

В пространствах беспредельных  
Горят материи.  
В подвалах и котельных  
Не спят истопники\*.

Неожиданные своей веселой дерзостью «снижения» Пастернака полнят расширительным смыслом.

Истопники рядом, где-нибудь в ближайшем доме? Или, быть может, другие истопники, которые где-то в просторах космоса заботятся о том, чтобы горели, не потушили небесные светила?

Это его, Пастернака, космогония, отмеченная не только особым характером поэтического видения поэта, но и неповторимыми чертами современности. Недаром одним из самых любимых и часто употребляемых Пастернаком слов является слово «пространство» — казалось бы, несколько суховатое, скорее, из научного, чем из поэтического обихода, оно обретает в его поэзии множество образных и смысловых значений, то наполняясь холодом космического бытия, то согреваясь живым теплом повседневности.

Огромный мир беспредельного космоса и обжитой мир человека, даль и близь, природа и история — все это обнимает понятие универсальной картины, образа или модели мира. Понятия эти обычно употребляются как равноценные и обозначают некую отвлеченную матрицу цельного и, по возможности, непротиворечивого понимания человеком определенной культурной эпохи мироздания как сопряженного порядка космоса, природы и исторического бытия.

Речь идет именно об универсальной картине мира, лежащей в основе разных культур, которая имеет в своем составе ряд специальных картин мира, как то: научную и художественную (ее еще называют мифопоэтической), философскую и социальную, национальную (национальные), свойственную обыденному сознанию и т. д. и т. п. Научная и художественная картины мира могут иметь свои разновидности в зависимости от отдельных наук и научных направлений, различных искусств, стилей, творческих индивидуальностей. Каждый раз картина мира строится как бы из определенных «кирпичиков» и видится под определенным углом зрения — в физике, к примеру, мировое целое рассматривается (анализируется, исчис-

\* Из стихотворения «Ночь» («Когда разгуляется...»). Как не вспомнить строки поэта, предшественника Пастернака, который умел мастерски использовать свойственный колыбельной песне прием сведения большого «космического» мира (небо, месяц, звезды и т. д.) с малым повседневным миром ребенка: «Меркнут знаки Зодиака/Над просторами полей./Синт животное Собака./Дремлет птица Воробей» (из стихотворения Н. А. Заболоцкого «Меркнут знаки Зодиака»).

ляется), исходя из физических понятий материи, энергии, пространства-времени и т. д., в художественной же картине мира главным является человек (даже тогда, когда о личности не может быть и речи) и его отношение к миру, т. е. к богу (миру сверхчувственному), к обществу (миру вокруг), к истории.

Эйнштейн считал, что «высшим долгом физиков является поиск тех общих элементарных законов, из которых путем чистой дедукции можно получить картину мира»<sup>1</sup>.

В самом деле, картина мира — научная или художественная — может быть воссоздана лишь дедуктивно на основе наиболее общих закономерностей постижения мирового целого методом науки (скажем, физики) и искусства (скажем, живописи). Понятно, что наглядность такой картины мира относительна.

Физик из ряда общих законов извлекает истину о единой структуре вселенной. Его инструмент — математика.

Картина (или лучше — образ) мира в искусстве складывается из единства образов-смыслов, в которых выразилось наиболее общее представление человека определенной эпохи о мироздании и о себе самом. Образ мира в искусстве так же отличен от научной картины мира, как метафора отлична от теоремы.

Если иметь в виду исторический период (эпоха, век), то свойственный ей художественный образ мира наиболее полно может быть понят из целокупности произведений искусства, и в то же время он отражается, просвечивает в каждом из них (чего, конечно, не скажешь об элементарном физическом законе). Только художник способен

В одном мгновенье видеть вечность,  
Огромный мир — в зерне песка,  
В единой горсти — бесконечность  
И небо — в чашечке цветка<sup>2</sup>.

Можно ли говорить о едином образе мира в живописи (и вообще в искусстве) XX в.? Ведь это сравнительно небольшой временной отрезок — одно столетие, с разомкнутым концом, с необычайно разностильным искусством, которое, с одной стороны, будут упрекать (и по праву) в утрате «космического контекста», а с другой — находить в нем (тоже по праву) приметы космизма.

Расшатывание религиозных основ искусства лишило художника органичного, возвышенно-простого отношения к природе (космосу) и сделало неизбежным появление фальшивых «космогоний», которые так возмущали эстетический вкус Пастернака.

Романтик Давид Каспар Фридрих легко чувствует и передает разлитое в природе дыхание вечности. Ему ведомы просторы вселенной, и он видит «небо в чашечке цветка».

Еще сияют звезды на полотнах Ван Гога, но постимпрессионисты уже напрягают все свои силы, чтобы не допустить измельчания зрения, не утратить способности видеть целое.

Что касается художника XX в., то ему будет еще труднее. Труднее и легче. Легче, потому что он посчитает для себя необязательным видеть целое в самой натуре и откроет совершенно иные пути к нему. Иначе говоря, откроет и создаст новый образ мира в живописи.

*Разве красота — это не идея величественной  
бесцветности, не блажь педантов?*

Т. Манн. «Иосиф и его братья»

В 1907 г. Пикассо написал «Авиньонских девиц» (Музей современного искусства, Нью-Йорк), которые шокировали даже самых смелых ниспровергателей «догм» в искусстве.

Удивителен был не сюжет — первоначально картина называлась «Бордель в Авиньоне», не персонажи — непотребные девки и даже не кубистски-упрощенная пластика фигур, а человеческий образ, в котором чудилось бестрепетное глумление и отчаянная решимость разрушить идеал красоты.

Обнаженная женщина — богиня на Олимпе, купальщица на берегу реки, жрица любви в гареме или борделе — издавна была для живописца той самой идеальной натурой, которая не надоедает, не приедается, которая вечно нова и неисчерпаема: загадочная «Вечная женственность» — грешная и святая, погубительная и спасительная одновременно.

В «Авиньонских девицах» видели влияние «Турецких бань» Энгра, «Алжирских женщин» Делакруа, «Завтрака на траве» Мане. Какое там! Даже Тулуз-Лотрек наделял своих парижских кокоток и певичек — некрасивых, изможденных, порочных — обаянием беспечных детей греха и богемы. Пикассо не желает знать ничего подобного обаянию, грации, нежности, красоте. Он их просто отменил. Картина громко и бесстыдно возвещает об этом, непостижимым образом сохраняя поэзию целого.

Рафаэль Альберти в стихотворении «Авиньонские девицы» напишет:

Сгнила Венера. Красота  
Навек закрыта в Пантеоне.  
Явился варварский убийца  
Les Demoiselles d'Avignon<sup>3</sup>.

Пикассо прежде всего последовательно отказывается от конкретности — сюжета, изображенной сцены, типажа, пространства, времени и т. д. Забыты посетители борделя — моряк и солдат (студент?), которые еще присутствуют в эскизах, забыт мотив трапезы (воспоминание о ней — горстка фруктов на первом плане), забыт, так и не пробился росток морального назидания: один из клиентов «веселого дома» должен был держать в руках череп, как напоминание о неизбежном конце земных радостей (*memento mori!*).

В конечном счете не имеет ровно никакого значения, вспоминался ли Пикассо реальный бордель на Авиньонской улице в Барселоне, куда захаживали художники, и кто служил если не моделью (об этом и речи нет), то хотя бы далеким прообразом его героинь.

Все это не имеет значения, ведь художник пишет не реальную сцену, его творчество — род шаманства, вызывания духов, но при этом — никакой мистики, никакой эзотерической тайнописи, прозрения «иного».

Будто отодвинули занавес, и на авансцену ступили мамзели, демонстрируя свою наготу. Левая группа — «три грации» — малограциозные, будто вырубленные из дерева или вырезанные из картона. Коротконожки, они стоят, как будто на подставках, то ли живые, то ли бугафорские — и только черные «пикассовы» глаза живут на странных лицах-масках, за которыми **вовсе** не чувствуется объема головы.

А справа два угловатых, нескладных чудища, словно воплощение греха и уродства. Что это — маски, которыми закрыты лица обитатель-

ниц борделя? (Ведь и к лицу первой слева девицы как будто прилипла маска.)

Или пугающие образы-символы? (В стоящей фигуре справа пытались увидеть олицетворение Смерти.)

Мамзелли удивительно похожи друг на друга (быть может, потому, что все лица Пикассо изображает на манер африканской маски: нос — в профиль, глаза и губы — в фас). Пять фигур — как образные метаморфозы «Вечной женственности», которая может обернуться грехом, уродством и смертью.

Картина Пикассо предвосхитила главу из «Улисса» Джойса («Цирцея»), в которой сцена в публичном доме перерастает в чудовищную фантазмагорию блудодействия, дьявольских искусовых игр тела и духа. Пикассо не намерен изображать эротический шабаш (его образы совсем не эротичны), но дьявольские метаморфозы Цирцеи (как известно, превратившей спутников Одиссея в свиней) уже начались.

Первых зрителей «Авиньонских девиц» испугала мрачная сила внушения, которой безусловно обладает картина. (Сама по себе вовсе не страшная, кого, в самом деле, может напугать этот шаманский маскарад?) «Это все равно, что пить бензин, чтобы харкать огнем», — заявил Ж. Брак<sup>4</sup>. А А. Дерен высказал опасение, что Пикассо скоро найдут повесившимся позади его картины<sup>5</sup>.

С «Авиньонских девиц» начиналась история кубизма. И сколько бы сам Пикассо не уверял, что кубизм порожден чисто пластическими целями<sup>6</sup>, его картина свидетельствует о другом. Мадонны Рафаэля или Мона Лиза — наиболее бесспорный, очищенный от мужского практицизма (а в нем было в ту эпоху предостаточно дурных черт) образ идеального человека, заданный ренессансным гуманизмом.

Бордельные девицы Пикассо — утверждение иной эстетики, иного миропонимания.

Там, где эллину сияла  
Красота,  
Мне из черных дыр зияла  
Срамота<sup>7</sup>.

Великие французские поэты Бодлер, Рембо, Верлен сбросили с пьедестала Красоту, которая рядом с ужасами жизни обезобразивалась или становилась лживой. «Однажды вечером я посадил Красоту к себе на колени. — И нашел ее горькой. — И я нанес ей оскорбление»<sup>8</sup>.

Мука рвется из каждой строчки проклятых поэтов, все они ходят над пропастью и, заглянув в бездну, платят за это своими жизнями.

Пикассо не таков. Он не собирается сатанински морализировать по поводу неизбежности смерти. (В знаменитой «Падали» Бодлера красавице рассказывается о дохлой лошади, гниющей на солнцепеке.) И, не колеблясь, забывает про череп в руке одного из гостей.

Не привлекают его и поэтические «натурализмы», которые Бодлер и Рембо умели каким-то чудом живить в поэтическую материю. «Из ржавой ванны, как из гроба жестяного, / Неторопливо появляется сперва / Вся напомаженная густо и ни слова / Не говорящая дурная голова...»<sup>9</sup>

Пикассо влечет к архаике, к тому времени, когда еще помнилось, что Афродита рождена из семени-пены Урана и является не только богиней красоты, но и хтонической богиней плодородия. Сквозь эллинскую классику — к архаике, где все образы и смыслы, боги и демоны еще прорастали

друг в друга, погруженные в непрерывную жизнетворческую динамику мифа.

Вламинк, Дерен и Матисс заразили Пикассо своей страстью к африканским маскам и скульптуре, что не замедлило сказаться в «Авиньонских девицах». (Присматривался Пикассо и к иберийской скульптуре, выставка которой состоялась в Лувре в 1906 г.)

Сохранилась легенда (даже придуманная, она замечательно правдива) о том, как однажды Вламинк в присутствии Пикассо сказал Дерену, что негритянская скульптура почти так же прекрасна, как Венера Милосская. «Ничуть не хуже!» — подтвердил Дерен. Короткая пауза, и итог дебатам подводит не допускающая сомнений реплика Пикассо: «Гораздо лучше!» \*

Вот именно, гораздо лучше! В этом была вся соль.

Во время работы над «Девицами» Пикассо всюду и везде ищет, высматривает образный «ключ» к новой кубистской живописи. В гостях у Гертруды Стайн он долго разглядывает «Радость жизни» Матисса. Неизменно (и небескорыстно) восхищается Анри Руссо. Снова и снова вспоминает о Сезанне. (В 1907 г., как известно, в Париже была развернута ретроспективная выставка его картин.) Кроме того, Матисс показывал ему свое сокровище — написанный Сезанном эскиз трех купальщиков. И наконец — Врубель. В 1906 г. состоялась организованная Дягилевым демонстрация его произведений в Осеннем салоне.

Надо сказать, что парижане не спешили заметить великолепие живописи русского гения. И только один человек часами простаивал перед его холстами. Этим человеком был Пикассо \*\*.

Великие и проклятые поэты мучились невозможной близостью красоты и «низких истин» жизни — эта мука переливалась в строки невиданной поэтической силы.

Время «Авиньонских девиц» иное. Романтическое неприятие грязи и уродства, романтическая мука потеряли остроту.

Каждый вечер Пикассо со своей подругой Фернандой отправлялись в «Клозери де Лиля» — литературное кафе на Монпарнасе. Кого там только не было! Ученые оригиналы и мединетки, студенты, снобы всех мастей, поэты и критики, натурщицы и художники, молодые люди неопределенного пола и неопределенных занятий, будущие гении и преуспевающие бездарности... Богема всегда чуждалась правил хорошего тона, на то она и богема, но теперь ее дети не только познали все содомские страсти Парижа, но и привыкли относиться ко многим вещам спокойно и трезво, без романтической тоски по незапятнанной красоте, без сентиментального сожаления о лучших временах, без мелодраматического приукрашивания (à la Пуччини) собственной жизни.

Для того чтобы выдержать испытание Парижем XX в., который дарил праздник и отчаяние одновременно, чтобы сохранить вкус к жизни и талант — в алкогольных парах, в наркотическом дурмане, среди разврата и грязи, усугубленных нищетой, — надо было уметь смеяться.

Богемный народ всегда был смешлив, теперь же молодые поэты и художники, все как один, стали ирониками, и из этой их несерьезности рождалась новая эстетика.

\* Страстное увлечение Пикассо Африкой дало право Аполлинеру чуть позднее в своей повести «Убийство поэта» вывести его под именем «Бенинский шаг». (Быть может, дело не обошлось без шутливой ассоциации с принадлежавшей Аполлинеру медной статуей из Бенина.)

\*\* Свидетелями сего оказались русские художники М. Ларионов и С. Судейкин. См.: М. А. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 296.



Пройдет немного времени, и в «Убийстве поэта» Аполлинер опишет свою подругу — художницу Мари Лорансен, навеки влюбленный, навеки измученный этой маленькой своенравной француженкой, угловатой, как подросток, с неправильными чертами лица, что никак не соответствовало приметам красавицы: «Это и уродство, и красота, как все, что нам сейчас нравится». Вот именно — уродство и красота вместе, новая красота, лишенная ясности и гармонии, хтоническая Афродита, чье тело еще пахнет землей, а черты лица немногим отличаются от африканского идола.

Художник иронизирует над прекрасной Афродитой вчерашнего дня. Он учится видеть иначе, чем видел Рафаэль. «Нет ничего безнадежнее, — напишет в своих воспоминаниях о Пикассо Ж. Кокто, — чем бежать с красотой вровень или отставать от нее. Надо вырваться вперед и измотать ее, заставить подурнеть. Эта усталость и придает новой красоте прекрасное безобразие головы Медузы-горгоны»<sup>10</sup>.

«Измучить» красоту, чтобы она не была совершенством. Совершенством, за которым можно лишь вечно поспешать, так никогда его и не достигая.

Н. Бердяев увидел в кубизме Пикассо ужас распада, смерти, «зимний космический ветер», сметающий старое искусство и бытие<sup>11</sup>. И все-таки «распластование» прежнего гармоничного космоса, построенного впервые эллинами, в искусстве не было только отрицанием, только знаком конца. Как не простым бегством в прошлое подогревался и страстный интерес к архаике, «варварству», африканской маске, первобытному идолу. Скорее уж речь шла о бегстве сквозь прошлое — в будущее. Или (чего не бывает в искусстве!) сквозь будущее — в прошлое.

Свободное отношение художника XX в. к пространству и времени не терпит верстовых столбов и календарных сроков. А потому остается последовать ироничному совету героя «Улисса», который сказал, памятуя о св. Августине: «Держись за здесь и теперь, сквозь которые будущее погружается в прошлое»<sup>12</sup>.

\* \* \*

*Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись...*

О. Мандельштам

И все-таки XX век побуждал прежде всего смотреть вперед, искать новое, прежде неведомое, открывать, изобретать, переделывать...

В 1910 г. В. Кандинским была создана «Первая абстрактная акварель» и тогда же написана книга «О духовном в искусстве» (издана позже), в которой он не только излагал свою творческую программу, но и пророчил наступление эпохи «Великой Духовности».

Новый абстрактный язык живописи — Кандинский убежден в этом! — поможет прорваться сквозь внешнее — к внутреннему, сквозь тело — к душе, сквозь материальную оболочку вещей — к божественному «звону» духовных сущностей, заполняющих Вселенную. Древняя идея звучащего космоса приведена Кандинским к практической программе, предложенной им современному живописцу (и, разумеется, прежде всего — самому себе). Художник отныне становится «слугой высших целей» и берется с помощью кисти и карандаша не изображать окружающий мир, а создавать «виб-

рации» души, приобщая ее к «Духу музыки», Великому Космосу и грядущему Духовному царству.

Очевидна прямая связь теории Кандинского с романтико-символистской традицией (культ музыки и орфических «звучаний») и с искусством экспрессионизма, образный язык которого несет на себе отпечаток изломанной человеческой души, оскорбленной грубой вещественностью жизни и рвущейся к серафике, Духовному царству, Утопии. Кроме того, художник был хорошо знаком с идеями русской религиозной философии и одно время очень увлекался антропософией Р. Штейнера (слушал его лекции в Мюнхене).

В работах Кандинского 10-х годов абстрактный язык живописи еще не вполне оторвался от телесной предметности окружающего мира. Но уже закружил ее в веселой кутерьме цветowych пятен, прихотливо вьющихся линий, разлетающихся во все стороны фигурных и бесфигурных объемов.

Картины этого времени полнятся дерзкой энергией, — это энергия преодоления земного тяготения, она срывает с мест дома, людей, мосты, деревья и забрасывает их в неведомое пространство, чтобы они тут же, на глазах преобразились в фантастические галактики красочных пятен.

Творческий талант Кандинского на взлете: путь выбран, сомнения позади, рука раскована, и композиции полны блеска и огня.

Совершая революцию в живописи, художник постоянно оглядывался назад. И прежде всего — на русскую икону. Его любимцем был Георгий Победоносец. Ведь «Чудо о змие» — одна из самых светлых, праздничных икон, в которой истоность веры смягчалась духом языческой старины, народной сказки.

К тому же нельзя не признать, что эта икона (в лучших своих образцах) может быть причислена к самым изысканным творениям древнерусского гения. В большинстве случаев канонический образ всадника, пронзающего копьем дракона, обретает стараниями древнерусского мастера отточённость изобразительной формулы, эмблемы, в которой чудесным образом сочетаются сила и утонченность. Все это, конечно, не могло оставить Кандинского равнодушным. Как и поистине замечательная «воздушность» древнерусских «Егориев».

Победоносец возносится, летит над землей, на своем коне, поражая копьём нечистую силу. Когда Кандинский будет создавать многие из своих «Композиций» и «Импровизаций» — с уходящей вниз, исчезающей землей, со стремительно расходящимся по диагонали движением, с ощущением победного парения (кого-то, где-то!), ему безусловно и не раз придет на память «Чудо о змие». Возможно, многолетняя одержимость «Чудом» поможет объяснить особое пристрастие раннего Кандинского к образу всадника вообще (не случайно основанный им вместе с друзьями альманах, как и творческий союз его единомышленников, получают наименование «Синий всадник»)\*.

Иногда Кандинский обращался к традиционному сюжету «Чуда о змие» напрямую (серия «Георгиев»), а случалось, в его абстракциях от древнерусского прообраза оставался лишь отзвук — сильный или слабый, явственный или едва заметный.

\* Работая над обложкой альманаха, Кандинский снова вспомнит о Победоносце. На акварельном эскизе 1911 г. (собр. Н. Кандинский) изображен синий всадник. Он несется вскачь на белом коне, устремляясь ввысь, в пространство сияющего солнечного света (как не вспомнить золотые фоны икон!). Красный плащ (плащ св. Георгия) развевается за спиной. Внизу как будто громоздятся скалы, при желании даже можно различить (почти что придумать) острые зубы дракона. Впрочем, подвиг совершен, чудо случилось, и синею всаднику копьё (оружие Победоносца), как видно, уже не нужно.

Одна из самых красивых картин раннего периода — «Композиция IV» (1911. Художественное собр. земли Сев. Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф). Яркие, звонкие, открытые цвета радуют глаз, во все стороны разбежались прямые и затейливо изогнутые линии. Так что, кажется, ничего не разобрав в этом сумасшедшем мелькании и кружении. Разве что синюю и желтую горы, облака над ними, а слева — то ли мост, то ли радугу над ущельем. Да еще в хаосе линий будто силуэт вздыбленного белого коня, на нем всадник в развевающемся красном плаще, но его не разглядишь в стремительном движении. Может быть, и две вертикали, перерезающие композицию сверху вниз (обычно их склонны считать стволами деревьев), — не что иное, как воспоминание о разящем копье Георгия, воспоминание, удвоенное творческим воображением? Является ли «Композиция IV» одной из вариаций «Чуда о змие»? Вероятно, да. Впрочем, художник сохранил лишь очарование намека — на сюжет, на образ, на предмет, что придало абстрактной композиции удивительную образную живость и пластичность.

Кандинский мечтал о грядущем Духовном царстве и творил его. В вихревом, космическом столпотворении цветных пятен, линий, геометрических фигур и абстракций рождался образ незнакомого мира, где все смешалось со всем и, теряя привычную плоть, легко и звонко зазвучало видимой глазу музыкой.

Музыка: статуй дыханье. Иль, может быть, —  
молчанье картин<sup>13</sup>.

Абстрактные картины Кандинского и в самом деле напоминают застывшую музыку. Музыку «космических соответствий». Музыку «вибраций души».

Они праздничны и апокалиптичны одновременно. Какой-то радостный Апокалипсис или светопреставление в радости.

Распадается, разлетается, превращается в осколки, в кусочки, пятна и блики грубый материальный мир, мир вчерашнего дня, которым задавлена человеческая душа с ее «вибрациями». Вот откуда веселая апокалиптичка этой вселенской праздничной карусели, захватывающе-стремительное кружение, полнозвучный перезвон цветов.

Время Кандинского — время Эйнштейна (художник сам не раз вспомнил об этом). В сокрушении им основ предметной живописи есть, пусть не очень внятная, перекличка с пересмотром законов классической физики.

«Нет ничего абсолютного», — пишет Кандинский.<sup>14</sup> (Как тут не вспомнить эйнштейновский принцип относительности.)

Абстрактный язык его живописи — язык свободы, гибкий, «открытый», не зависимый ни от сюжета, ни от предмета, ни от человеческого образа. (Н. Бердяев в «Кризисе искусства» расценил подобные выходы художника «в астрал», где живут души, а не живые люди, как «космическое распластование», предвестье катастрофических и великих перемен.)

В процессе абстрагирования от предмета и образной иллюзии живопись должна была пройти нечто вроде обряда инициации, чтобы приобщиться к Духовному царству и «зазвучать». Кандинский не зря поставил свою подпись под одним из самых разрушительных дадаистских манифестов. И не случайно внимательно следил за работой Марселя Дюшана (его знаменитая «Кофейная мельница» появилась в 1911 г.).

Оскорбительное вторжение в искусство банального предмета, бытовой вещи, а потом и замена ими художественного произведения — Кандин-

ского, как блестящего живописца и эстета, разумеется, подобные эксперименты не привлекали. Но в глубине души (в глубине души!) он ощущал сродство своих абстракций с вызывающей конкретностью дадаистских вещей. Писал же он в своей книге о «чистой абстракции» и «чистой реалистике», уравнивая их в правах перед «внутренней необходимостью» прорыва к «иному».

Духовный треугольник (или Духовная пирамида), о которой немало рассуждает Кандинский, — это символическая модель восхождения человека и человечества к вершине, где тяжелое материальное основание настолько истончится, что превратится в точку и исчезнет.

Абстракции Кандинского находятся словно бы по ту сторону привычного земного пространства и времени, по ту сторону предметного мира, там, где, пожалуй, и самого себя не узнать.

Пятым колесом в колеснице хотел бы я стать.

Гроза.

Невозможность.

Ничего и повсюду<sup>15</sup>.

Абстрактная живопись — язык космических соответствий — звала «воспарить». Но жизнь проходила, а утопия оставалась утопией.

Раскованный, «открытый» язык абстракций — изощренный, фантазматический, красочный — снова и снова подвергался обряду «инициации», испытывался смертью, оказывался подведен к апокалиптической черте. «Лишнее формы духовное... Логос, что в каждый миг страдает за нас. Это поистине есть то. Я огонь над алтарем. Я жертвенный жир»<sup>16</sup>.

Если живописи назначено стать беспредметной «вибрацией», внутренним «звоном», то ее язык будет неизбежно тяготеть к непорочной чистоте нетронутого холста. (Слава богу, блестящее дарование Кандинского удержало его от подобных решений.)

Или к черному (белому) квадрату.

Казимир Малевич, реформируя язык живописи, как и Кандинский, заявил о своем мессианстве, о намерении создать новый образ мира и более того — новый мир. «Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира»<sup>17</sup>.

«Космический замысел», «энергичная сила», «мировая интуиция», «беспричинное возбуждение вселенной» — как все это напоминает теоретические рассуждения Кандинского о «внутренней необходимости», «беспредметной вибрации», «духовных сущностях». Разве что обоснования супрематизма покажутся более путанными и менее изящными рядом со строгими пассажами книги-манифеста Кандинского. «Оно (т. е. новое искусство. — С. Б.) действительно выстраивает организмы, но не залазит в душу соседа, в его психологию...»<sup>18</sup>

Знаменитый «Черный квадрат на белом фоне» (ГТГ, Москва) появился на выставке в 1913 г. Просто черный квадрат, который Малевич назовет «не пустым квадратом, а ощущением беспредметности»<sup>19</sup>.

Конечно, вот она антиформа (или как сам художник скажет — Ноль + Форма), черная дыра, Ничто, язык без языка — тот самый призрак, который маячил угрозой сотворенному Кандинским многообразию.

Малевич будет пытаться представить его как «планетарный» знак, Ничто, которое вмещает в себя Все, в том числе и потенции будущего. В подобных художнических претензиях еще оживал дух романтической утопии, парящей где-то в заоблачных высях.

А на самом деле, не пришлось ли черному (белому) квадрату стать предостережением и антиутопическим знаком грядущих российских бед? Вскоре появится замаятинский роман «Мы», в котором писатель опишет математически рассчитанное Великое Государство. Его граждане равняются на «божественную прямую», высшей красотой считается красота геометрических фигур, а столицу Государства украшает площадь Куба.

Или вспомним набоковского тирана (в нем легко узнается Сталин), портрет которого герою представляется в виде белого куба («Убить тирана»).

Образ мира, ужатый до супрематической фигуры, может так же легко стать планетарным знаком высшей гармонии, как и зловещим символом тиранства числа, царства убогой симметрии жизни и души.

\* \* \*

*Наш хилый ум дрожать заставь  
На лоне собственного знания  
И в новой буре мирозданья  
Нас от сознания избавь.*

Антонен Арто

Вопреки ожиданиям Кандинского и Малевича, их беспредметные живописные фантазии и конструкции не стали, да и не могли стать универсальным образом и моделью мира.

А рядом возникли совершенно иные художественные «космогонии».

«Пресвятая Дева Гвадалупская» (частн. собр., Мадрид) была написана Сальвадором Дали в 1959 г., в пору, когда сюрреалистические монстры, а вместе с ними — садистская поэтика каннибальства и сексуального мучительства, казалось бы, отошли в прошлое, уступив место религиозной живописи. Новый период начался с 1949 г., и ко времени работы над «Пресвятой Девой Гвадалупской» уже были созданы знаменитые, полные холодной экзальтации распятия («Христос ди Сан Хуан де ла Крус» и «Согрус гиперкубичес»), отвезена в Ватикан «Мадонна ди Порт Лыгат», написана «Тайная вечеря».

«Пресвятая Дева Гвадалупская» — произведение сравнительно небольшое и гораздо менее известное, нежели названные картины. Но и здесь налицо все причуды религиозного чувства сумасбродного и агрессивного сюрреалиста, любителя непристойностей, который в искусстве XX в. занимает место не то самозванного гения, не то гениального самозванца.

«Дева Гвадалупская» поражает тяжелой пышностью, барочной, даже супербарочной неумеренностью форм, перенасыщенностью пространства плотной телесной материей.

На темном непроницаемом фоне, утяжеленная роскошной, шитой золотом накидкой парит в воздухе Богоматерь с младенцем на руках. Мы видим, что это как будто Сикстинская Мадонна Рафаэля, но только как будто! Прекрасное страстное лицо Сикстины Дали заменил лицом своей жены Галá — нарочито обыденным и некрасивым. Вместо горячего и целомудренного взгляда рафаэлевой Мадонны на нас наставлен любопытный зрачок совершенно земной, не могущей сдержать улыбку всепонимания женщины. Спаситель, более близкий к оригиналу, тоже лишен своего

удивительного — глубокого и полного божественного огня — взгляда. Дали пишет его как будто сонным, вяло безразличным.

В одном из теоретических сочинений (этот небольшой текст он посмел вызывающе озаглавить «Моя борьба») художник совершенно в духе дадаистских и сюрреалистических манифестов выписывает в два столбца свои программные «рго» и «сонта». Так вот, в столбце «за» оказалось искусство Ренессанса, в столбце «против» — современное искусство<sup>20</sup>.

Но не стоит заблуждаться. Дали всегда оставался современным, вызывающе, дерзко, одержимо современным.

Вокруг головы Пресвятой Девы сияет нимб-солнце, только вместо бестелесного сияния Дали пишет нечто вроде роскошного ювелирного изделия — это огромный диск из золотых «орешков», некоторые орешки раскололись, так что проклюнулись ядра — рубины и сапфиры.

Зато в прозрачных складках ее платья проступают акварельно размытые морские и небесные просторы — бесконечный мир, вселенная, и мы видим, как по лестнице Иакова поднимаются вверх и теряются вдали ряды ангелов, будто сошедших с полотен Фра Анжелико и Боттичелли. А у нижнего края картины уже не размытым видением, а очевидной явью далеко простирается красноватая (кастильская?) равнина (она пустынна и угрюма!), над которой клубятся тяжелые холодные облака. Наконец, как знак того, что этот земной, и все-таки неземной, пейзаж — только фон великой мистерии — белый цветок в стеклянной вазе (символ чистоты и святости).

Надо сказать, удивительно написано все это тяжелое и невесомое парение, непрозрачное и сквозное мерцание, все это клубящееся и застывшее неистовство, в котором сверхъестественным образом экстаз соединяется с цинизмом.

«Метафизический гиперреализм» — так свое позднее искусство определял сам Дали.

И в самом деле, если гиперреалисты создавали с фотографическим тщанием портрет окружающего мира со всеми морщинами, порами и бородавками на его «теле», то Дали, как видно, захотелось создать подобный же безыдеальный, вернее, антиидеальный портрет мира сверхчувственного.

Духовное величие Сикстины умалется нарочитой приземленностью заурядной женщины с завивкой и маникюром по моде послевоенных лет.

Головки распустившихся роз (роза, как известно, символ Богородицы), словно маленькие планеты, кружат вокруг фигуры «Девы Гвадалупской»: красные (символ любви и жертвы), белые (символ непорочной чистоты и святости), желтые (символ славы). Возвышенный строй ренессансной картины подвергнут искусству слащавой красоты то ли рождественских открыток, то ли картонных образков и печатных иконок — из тех, что продаются задешево в каждом храме.

Дали (особенно по приезду в Штаты) живо интересовался многими другими вещами, далекими от «высокого» искусства. Это и реклама, столь быстрая на любые подмены (Сикстина — Галá), и витрины магазинов, и аттракционы Луна-парка — пугающие (скелеты, черепа, убийцы) и улаждающие (красотки на любой вкус).

Иронизируя над собственными пристрастиями, он придумал весьма смелое название для искусства, впадающего, как в ересь, в банальность и китч: «поп, оп, да, да — искусство».

Шли годы, менялись теории и безумства, расчеты и увлечения Дали, но заявленный смолоду «параноидно-критический» метод продолжал оставаться рабочим.

Совсем легкое, но неотвязное ощущение бредовой замутненности сознания присутствует и в «Деве Гвадалупской»; оно то подступает, как тошнота к горлу, то исчезает и забывается.

Мы вдруг замечаем странные детали: на плечах Мадонны вместо мягких складок материи — нечто вроде сплетенных терний (намек на будущие страсти Христовы?), у ее ног — две одинаковые (в зеркальном отражении) фигуры — они похожи друг на друга, как навязчивые повторы в кошмарном сне или в бреду.

Болезненно-раздражающее сочетание низкого и высокого, «физики» и «метафизики», религиозной мистики и китча легко осуществимо методом творческой «паранойи». При этом автор в трезвом уме следит за собственным бредом и весьма ловко им управляет. («Единственное различие между мной и сумасшедшим заключается в том, что я не сумасшедший»<sup>21</sup>.)

Бог умер — вот истина, о которой вопиют образы, созданные Дали. В том числе и религиозные. В них все приметы католической мистики, с ее экзальтацией, визионерством, эротической окраской, соединились с холодом глаза и чувства, начисто лишенных простосердечия истинной веры.

Безбрежный космос картин и фресок Тинторетто дышит еще живым отношением к античному, равно — христианскому мифу. Безбрежный космос картин Дали — словно пышные похороны Бога, умирающего не на кресте, а в груди человека, и холодные слезы по этой утрате.

Герой романа Пруста Сван («По направлению к Свану») понял, как прекрасна его возлюбленная, когда заметил в ней сходство с образом Боттичелли. Для Дали подобное «воспитание чувств» безнадежно устарело. Поэтому он склонен поступать наоборот — и вот уже личико Галá заменило лицо Сикстины. Почему бы нет?

Сюрреалист № 1 не раз решительно высказывался против революции за традицию. Его неизменной любовью было искусство Высокого Ренессанса (прежде всего — Рафаэль) и XVII в. (прежде всего — Вермер и Веласкес). Он повторял, надменно присваивал себе, переиначивал и переделывал. Агрессивное, не ведающее почтения к красоте и гармонии «поп, оп, да, да — искусство» размывало возвышенный идеальный строй классики, обнаруживая величайшую трагедию утрат.

Иногда разлом классического идеала обретает зримость сюрреалистического кошмара: головка Мадонны Рафаэля дробится и разлетается в пространстве на куски, частицы, клочья материи, только на губах еще розовеет живая плоть. Еще немного, и совсем обнажится череп, превращенный Дали в купол Пантеона (напоминание о Риме, где цвело искусство Рафаэля, и о возрожденной античности, которой тоже, как видно, не уберечься от разрушения) («Взрывающаяся рафаэлевская голова». 1951. Частн. собр., Англия).

В «Степном волке» Г. Гессе герой попадает в Мистический театр, театр удивительных превращений, который существует только для избранных. Для кого же? Об этом говорила надпись на программке или у входа: «Только для сумасшедших» (и еще: «Плата за вход — разум»).

В 1974 г. в городке Фигерес открылся театр одного актера — знаменитый Театр-музей Дали, который с полным правом мог бы иметь такую же надпись при входе. Надо сказать, что в своем намеренном творческом «помешательстве» (которое питается холодной ясностью ума) «сюрреалист № 1» дойдет до крайностей садизма и абсурда.

К. Юнг находил в творческой индивидуальности Пикассо и Джойса ярко выраженный комплекс пизоидных симптомов. Об этом можно спо-

речь, однако несомненным фактом является открытость их искусства навстречу болезненным фантомам сознания.

Впрочем, что касается творческих «безумств», то за Дали им вряд ли угнаться.

Сдвинутый, перекошенный, неузнаваемый мир на его полотнах то цепенеет в ступоре, то корчится в конвульсиях.

Во имя чего Дали так не хотелось быть нормальным — и в жизни, и в искусстве, — во имя чего эта добровольная паранойя, это упрямое желание навязать зрителю маниакальные пристрастия и причуды?

Помраченный ум не способен различать четкие границы вещей, идей, событий, обстоятельств. Разум спит, и человек как будто возвращается к временам пралогической невинности, только при этом глубинная поэтическая логика мифа уступает место болезненным алогизмам ущербного сознания (порожденным, как это ни странно, логикой авторского замысла).

«Нескончаемая Энигма» \* (1938. Частн. собр., Нью-Йорк) — на картине Дали изображены то ли мягкие холмы с морским заливом, то ли перетекающие друг в друга тела вросших в землю гигантов. Небольшое усилие — и лодочка кажется глазом, тем более что на первом плане различимо нечто вроде слепка губ какого-нибудь Антиноя — обычное пособие для рисовальных классов. Слева — огромный глобус, обруч подставки «обнимает» его как гигантская рука, плавно переходя в гриф огромной скрипки, тогда как другая рука, кажется, вот-вот высвободится из тверди холма.

Словно единая вязкая материя, все сплавлено, слито воедино, всюду намеки, неясности и загадки, всюду символы биологического соития.

Такое можно представить где-нибудь на Венере, где жизнь еще только зарождается (не случайно общую коричневую гамму картины дополняют влажные переливы голубовато-зеленых и розовых тонов).

Но нет, Дали меньше всего привлекает жанр, который мы называем научной фантастикой. Он верен своему «параноидно-критическому» методу, а потому у правого края картины вылезает, тараща испуганный глаз, женская голова в красной косынке. Нестерпимо банальная, она сразу же сводит на нет все наши догадки о сверхземном и сверхъестественном.

Главный императив образной фантазии художника — все на свете взаимопревращасмо. Параноическая изобретательность не знает удержу, в ней совсем не ощутим карнавальная дух игры, столь свойственный образным метаморфозам в творчестве Пикассо или Шагала, скорее уже невеселая ирония, созвучная общему мрачному настрою его картин.

Дали балансирует не только на грани «высокого» искусства и китча, но и на грани воображаемого и живого, сотворенного и реального.

Еще Аполлинеру хотелось видеть художественное произведение «на пограничной линии жизни, на внешнем пределе искусства... на границе искусства, на внешнем пределе жизни»<sup>22</sup>.

Надо сказать, что вызывающие новации, которыми сопровождалось рождение сюрреализма (вспомним знаменитый спектакль «Груды Тиресия»), освоены и развиты Дали с поистине «академической» основательностью.

Идеальный торс Афродиты — безрукий и безголовый — вынесен раковиной из морских пучин. [Характерно вызывающее название картины: «Тушка носорожьей курицы» (1956. Частн. собр., Мексика).] Рождение богини? — но ни о каком мифе не может быть и речи, ведь перед нами — статуя.

\* «Энигма» — загадка.



Значит, мраморная Киприда? — и это сомнительно, слишком уж мрамор похож на живое тело, щедро позолоченное южным солнцем.

Но если присмотреться, загорелый торс потрескался и облупился, как какой-нибудь заурядный манекен, не давая зрителю поддаться обманному впечатлению живой жизни.

Гиперреалистическая достоверность образов Дали иногда столь сильна, что, кажется, они вот-вот вылезут из рам и пойдут гулять по свету, несмотря на свой совершенно фантастический вид. (Дали специально изучал разные оптические «техники», работал с зеркалами, интересовался голографией, электронной фотографией и т. д.) А с другой стороны, реалии окружающего мира вторгаются в искусство и начинают жить в нем, как некогда живые улитки, которых он рискнул прилепить к картине.

По сути дела, Театр-музей в Фигересе, вкупе с разного рода затеями, акциями и хэппенингами, придуманными Дали, — это прежде всего развернутая демонстрация странных смещений искусства и жизни. В Театре-музее одна из комнат (с камином) превращена в огромную человеческую физиономию, а обнаженная статуя, чуть ли не античная, «примеряет» современную одежду.

Существует фотография, на которой Дали «разговаривает» со скульптурой, как бы оживляя ее своей беседой.

А сколько раз он проделывал обратное — «входил» сам и «вводил» Галá в бредовые пространства своих картин, чтобы потом вернуться к действительности чуть-чуть другим, как возвращается параноик из своего забытья.

Иногда воображаемые путешествия художника в неизведанных пространствах собственных фантазий осуществлялись с помощью фотографий. Так, фотомонтаж позволил Дали «войти» внутрь картины «Христос ди Сан Хуан де ла Крус», чтобы, подражая распятому, расположиться чуть ниже его резко уходящего вглубь креста и сыграть роль не то разбойника, не то мученика, не то беспардонного фантазера.

А быть может, перевоплощаясь в распятого Христа, ему случалось испугаться догадке о том, что могло бы произойти, если бы преграда, разделяющая искусство и жизнь, совсем истончилась, и люди перестали различать правду и вымысел, слово и дело. Как в рассказе Х. Л. Борхеса «Евангелие от Марка», герой которого — студент — читал суровым и одичавшим жителям одного забытого богом края о Христе. Читал, пока они его не распяли.

Незаведомо до смерти Дали скажет о себе: «Моя жизнь — непрерывное произведение искусства»<sup>23</sup>. В самом деле его творчество, бредовое, головное, беспросветное, превратилось в способ жить.

В способ жить и умирать. Ведь искусство Дали апокалиплично. Оно пророчесствует о смерти и гибели не когда-нибудь в будущем, а немедленно, сейчас. Для того чтобы смертельный страх закрался в душу, не обязательно изображать пожирающих друг друга монстров или людей, на глазах становящихся скелетами (что Дали не однажды делал).

В его «параноидных» фантазиях ужас затаен в обычном — в ложке, глобусе, кукурузном початке... (А это, пожалуй, пострашнее всадников Апокалипсиса!)

Для безумия (даже намеренного, «эстетического») нет границ и пределов, поэтому апокалиптический мир Дали огромен — он дышит космосом и ужимается до атомной орбиты. Разве женская головка из брошенных в пространстве и крутящихся шариков («Сферическая Галатеея». 1952.



*Пабло Пикассо*  
*Авиньонские девицы. 1907*



*Маска из слоновой кости (Бени)*

*Пабло Пикассо*

*Эскиз к картине «Авиньонские девицы».*

*1907*

*Чудо Георгия о змие. XIV в.*

*В. Кандинский*

*Эскиз обложки альманаха*

*«Синий всадник». 1911*

*В. Кандинский. Композиция IV. 1911*

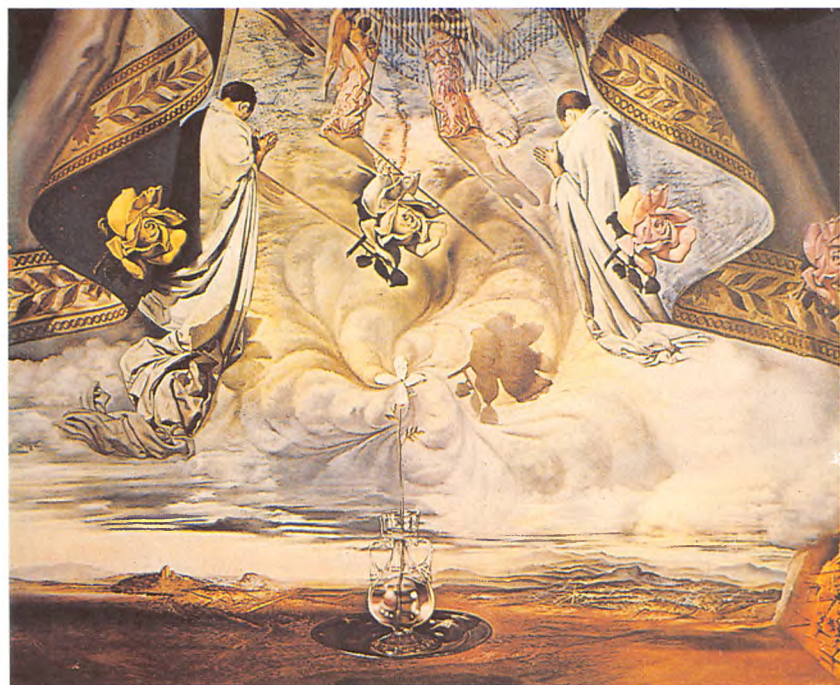




*Рафаэль  
Сикстинская мадонна. Ок. 1518*

*Сальвадор Дали  
Пресвятая Дева Гвадалупская. 1959. (Фрагменты)*







Пьеро дела Франческа ▷  
Портрет Федерико да Монтефельтре.  
1472

Сальвадор Дали

Взрывающаяся рафаэлевская голова. 1951

Марк Шагал. Я и деревня. 1911







*Марк Шагал*  
*Час между волком и собакой.*  
*1938—1943. Собр. И. Шагал, Париж*

Частн. собр., Нью-Йорк) не является образом таинственного движения в глубинах материи?

В «безумном» мире Дали теряют власть обычные законы (облака каменеют, море растягивается мягкой кожей, плоть становится прозрачной), в нем мерещится загадочное четвертое измерение... Среди имен четырех людей (всего четырех!), которыми готов восхищаться «художник атомного века» и к которым, как водится, он причислил самого себя (Пикассо, Эйнштейн, Дали, Гала), имя великого физика, конечно же, появилось не случайно.

Искусство Дали (как и искусство XX в. в целом) поставило под сомнение единство и цельность классического идеала, подобно тому, как теория Эйнштейна сделала относительными незыблемые абсолюты Ньютона и Евклида. Недаром среди своих творческих антипатий художник указал (в «Моей борьбе») единство и гармонию, а среди симпатий — комплексность и многосторонность.

Разрушился, распался, смешался в беспорядке, в хаосе вчерашний мир по-рафаэлевски ясной гармонии, поставленной под вопрос уже в эпоху барокко.

Сколько ни старался Дали в поздние годы одолеть «безумие» собственного искусства чистотой формы, геометрией, учением Луки Паччоли — тщетно. Что оставалось?

...подметить радость меж гниющих пятен,  
и выполнять вменялось наущенье —  
безумным будь и будешь всем понятен<sup>24</sup>.

\* \* \*

*Рисовать начинает.  
Корову берет — и коровой рисует.  
Церковь берет — и ею рисует.  
Селедкой рисует,  
Ножами, руками, кнутом,  
Головами...*

Б. Сандрап

Добровольная творческая «паранойя», конечно, не единственный способ сломать препоны логики, здравого смысла, привычки и выйти за пределы видимого в «большой космос».

Картина Марка Шагала «Я и деревня» (Музей современного искусства, Нью-Йорк) была написана в 1911 г., когда художник уже повидал Париж и познакомился с новейшими направлениями в живописи, с кубизмом прежде всего.

В воображаемом фантастическом пространстве скрестились миры, круглясь, выгибаясь, рассекая друг друга (сфера, треугольник, квадрат), они обретают предметность, и вот уже две головы — человечья и коровья глядят глаза в глаза. Весело так глядят, неизвестно из какого далека, и зеленая улыбка Шагала придвинута к дружелюбной морде деревенской «Зорьки».

Страна, среди светил висящая, где звери  
С большими лицами блаженных чудakov  
Гуляют, учатся и молятся химсре...<sup>25</sup>

А внутри коровьей морды оживает сцена утренней дойки под голубым небом. Отсвечивает красным круглящаяся, как каравай хлеба, и, как он, разрезанная на «ломти» земля, упирающаяся вдали в совсем игрушечные домики. Из игрушечной же церкви выставилось лицо (в размер главки с крестом), а некоторые домики стоят, подобно акробатам, «на голове» (на крыше). Над ними — темное вечернее небо, хотя на первом плане картины царствует день, и сквозь лицо Шагала и коровью морду проступают очертания красной сферы — горячего летнего солнца.

Вдали идет мужик с косой, а рядом (странное дело!) — женская фигура, перевернутая вверх ногами, вероятно жительница одного из «сумасшедших» домиков, выделяющих цирковые номера.

На старинных изображениях Земли жители южного полушария перевернуты вверх ногами, т. е. обращены лицом к Южному полюсу.

У Шагала точка отсчета нарочно сбита — совсем рядом с косарем висит вниз головой обитательница иного перевернутого мира \*, а к нормальным домам прилепились их странные перевернутые двойники.

В одной плоскости картины сведены разные точки зрения, ракурсы, перспективы и масштабы — такая образная сумятица возможна только в воспоминаниях (это и есть воспоминание художника о деревне). Да еще в детском рисунке, ведь для ребенка не существует невозможного, немыслимого, невообразимого, он сказочник по своей природе, а сказка жива волшебством.

Детскость Шагала, его легкая, естественная, ничуть не натужная мечтательность (а натуга есть даже у Анри Руссо) вскормлена поэзией волшебной сказки, в которой все возможно: великаны, карлики, люди-звери, ожившие вещи, преодоление любых расстояний и силы тяжести.

Чудесная прогулка по воздуху изображена художником в картине «Над городом» (1914—1918. ГТГ, Москва). Перед нами призрачное и лишенное всякой мистики видение: над домишками провинциального Витебска, над церковью, амбарами, сараями, над одинокой козой во дворе, над присевшим у забора справить свою нужду обывателем летят, обнявшись, двое — женщина, которая будто приветствует нас взмахом руки (это жена Шагала — Белла), и поддерживающий ее художник, чья нога, странно вывернутая, неловко, некрасиво и тяжело висит над притихшим городком. Волшебная сказочная сила подняла на воздух двух людей — таких обыкновенных, и они летят высоко над домами, летят не иначе как «на крыльях любви».

Изображая чудо, Шагал спешит показать, что это обыкновенное, даже обыденное чудо.

Летящие люди, их лица, лиловато-черные и зеленые пятна одежд, дома и заборы внизу тщательно прорисованы, огранены четкими кубистскими плоскостями. Если это и греза, то наяву \*\*.

Влюбленные летят над городом в задумчивости, словно бы в мореке, без всякого упоения полетом, и невеселый взгляд немигающих глаз Беллы останавливает нашу невольную усмешку при виде «летунов».

Как не вспомнить строки из «Мастера и Маргариты», пронзительно личные: «Боги мои, боги мои! Как грустна вечерняя земля. Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал

\* Вскоре художник изобразит весьма странное любовное свидание («Любовники», 1922. Сухая игла. Из серии «Моя жизнь»): мужчина стоит на голове, и его возлюбленной приходится нежно обнимать его ноги.

\*\* Позднее волшебная атмосфера картин Шагала будет все более проникаться поэзией мечты, сновидения, смутных воспоминаний, когда все видится нечетливо, тонет в дымке, в тумане. Контуры предметов смазаны, разливаются, текут и своей приблизительностью начинают напоминать неумелый детский рисунок.

перед смертью, кто летел над этой землей, неся в себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший». Будут у Шагала и другие полеты — веселые, отчаянные, бесшабашные (в 1918 г. он напишет «Прогулку» с радостно взлетевшей в воздух Беллой), но все-таки лучшие его творения рождались из пленительного смешения радости и печали, наивной ребячливости и «взрослой» усталости.

Да ведь и само детское пристрастие к сказке — словно предчувствие неизбежности познать жизнь такой, какая она есть. Это знает уставший...

Поздний Шагал очень часто повторяется, множа бесчисленные вариации одних и тех же образов и мотивов. В этом бесконечном карусельном кружении, иногда раздражающе однообразном, вместе с тем заключена драгоценная изюминка. Шагал не просто повторяется, он строит и заполняет свой художественный «космос», свою вселенную — сказочную, по-детски наивную, грустную, как воспоминание о прошлом, и радостную, как греза о будущем.

В голубом (розовом, сером, ночном) сумраке, за которым дышит безбрежный простор, обитают (парят, летают, кувыркаются) влюбленные, куры, козы, лошади, рыбы и часы (с крыльями и без крыльев), акробаты, жонглеры, художники. А еще — домишки Витебска и Париж с Эйфелевой башней, Сенной и знакомым силуэтом Нотр-Дам.

Сюжет шагаловских картин обнаруживает тенденцию исчезнуть (хотя все картины имеют название), он просто необязателен, неважен в огромности этого сказочного «космоса», который находится где-то «в некотором царстве, в некотором государстве».

У меня на луне  
Голубые рыбы,  
Но они на луне  
Плавать не могли бы...<sup>26</sup>

Этот сказочный «космос» постепенно разрастался, наполнился новыми картинками, рисунками, гравюрами, его можно, как книгу без начала и конца, начать «читать» с любой страницы. Как можно начать грезить, не забываясь о прологах и зачинах.

Пытаясь понять неизбежное влечение Шагала к сказочным фантазмагориям, не раз вспомнят о хасидизме (одно из весьма распространенных ответвлений иудаистской религии), в котором суровость сочетается с мечтательным визионерством. Но, пожалуй, все-таки главное не в этом.

У Салтыкова-Щедрина есть замечательный портрет одного мечтателя — лудильщика из забытого богом еврейского местечка. «Он был один из тех бедных, восторженных евреев, которые среди зловония и нечистот уездного городка умеют устроить для себя мучительно возвышенный мираж, который в одно и то же время и изнуряет, и дает силу жить»<sup>27</sup>.

Это сказано и про Шагала. Только он был не лудильщиком, а художником, и поэтому его мираж приобретал цвет и форму, наполнился живыми впечатлениями, разрастался в образ сказочного, оторванного и неотрывного от земли, мироздания. Шагал не просто показывает свои сказки, он их разыгрывает (поэтому так часто он сам — действующее лицо образных фантазмагорий).

А чтобы не впасть в сентиментальность, чтобы «мучительно возвышенный мираж» не превратился в мелодраму, Шагал надевает на себя шапку скомороха. Он придуривается, меняет маски и личины, летает и падает, выделяет кульбиты, превращается в козу, коня или кого-нибудь еще.

Вместе со своими персонажами Шагал затевает всякий раз веселое и не очень веселое представление, и если все эти жонглеры, скрипачи, козы и любовники — творение рук художника, то и он сам множество раз сотворен существами, заселенными пространством его миражей, и готов охотно превратиться в любого из них (художник-любовник, художник-акробат, художник-курица, художник-клоун и т. д. и т. п.).

Все вместе — они будто труппа бродячих актеров, которая существует как одно тело и одна душа, в постоянной готовности перевоплощения: художника — в козла, а козла — в художника, жонглера — в курицу, курицу — в жонглера, скрипача-еврея — в акробата и акробата — в скрипача \*. Так что и сама живопись словно творится тут же на глазах, подобно веселому скоморошеству. Вот именно: «Корову берет — и коровой рисует. Церковь берет — и ею рисует...»<sup>28</sup>.

Нередко мгновение остановилось, когда трансформация как бы не закончена, и потому на свет божий выпущены странные гибриды — часы с крыльями, козел-скрипка, кот с человеческим лицом, Эйфелева башня с головой и руками, художник с двумя головами (одна из них — голова не то коня, не то козла) и т. д.

Иногда такие причуды фантазии удивительно органичны.

Когда Шагал изображает Адама и Еву (вспомним, например, цветную литографию «Рай» из библейского цикла или композицию «Hommage à Apollinaire»), нерасторжимость мужского и женского, как двух ипостасей единого, видится ему по-детски наивно.

Прародители в раю обретают вид сросшихся «сиамских близнецов». Они лежат на земле под райским деревом наподобие древнего идола, без рук, без ног. (Впрочем, одна рука на двоих все-таки есть — это рука Евы, которая нелепо вытягивается из-за ее головы, готовясь, надо думать, сорвать запретный плод.) Адам спит, но лувовый глазок прародительницы уже открылся, и значит — не миновать греха.

Лукавое скоморошество художника и его героев позволяет им легко и весело выпасть из круга обыденности, обмануть здравый смысл и заселить сказочные пространства «мучительно возвышенных» миражей.

Скоморошым духом рождено их стойкое пристрастие к разному рода «акробатике». Все они — и художник, и его персонажи — мастера проделывать замысловатые сальто, кульбиты, стоять на голове и скручиваться в штопор, балансировать на чем-нибудь немислимом, скажем — на скрипке, или скакать верхом на курице.

«Акробатика» героев Шагала, как и их полеты, сказочна, невероятна — так перекручивать свое тело, удлинять руку или шею, терять голову, удерживаться на том, на чем удержаться нельзя, способно только существо из волшебного мира.

Во всей этой шутовской игре, в забавном скоморошестве на самом деле скрыто трагическое ощущение жизни, которое то становится незаметным, едва различимым, то прорывается наружу (в таких работах, как «Падение ангела», «Одиночество», «Революция»).

Пикассо как-то высказал замечательно глубокую мысль об искусстве нежно им любимого Чарли Чаплина: «Подлинная трагедия — это когда Чаплин теряет облик клоуна, он уже не незначителен, не молод, и на его

\* Подобные фантастические миры (правда, гораздо более зловещие) сотворил воображение Джойса. Его герои тоже существуют в неустойчивой атмосфере превращений и взаимопревращений, дробятся на своих двойников, сливаются друг с другом, оборачиваются мифическими и историческими личностями, заставляя читателя тщетно пытаться уловить границы того, что прежде называлось характером в непрерывном мелькании ликов и личин.

лице — выражение уже не „маленького человека“, а человека стареющего. Его тело больше не принадлежит ему. Время покорено и превращается во что-то другое. Теперь это душа без тела, актер в поисках персонажа, он больше не может смешить»<sup>29</sup>.

Пикассо сказал, Шагал изобразил.

На рисунке тушью 1929 г. (частн. собр.) великий Чарли является нам в поистине странном виде — с неизменной тросточкой и котелком, но на куриной ноге (один огромный башмак — зачем он? — отлетел в сторону). Лицо тоже отскочило от туловища, так что котелок висит над пустотой. Под мышкой Чарли держит куриное (свое?) крыло.

Быть может, Шагалу вспомнился эпизод «Золотой лихорадки», когда бродяге в голодном бреду его приятель (Чарли) представляется аппетитной курицей?

Как бы там ни было, чаплинская трагическая неприкаянность в шутовском обличье (глупая ты курица!) нашла здесь свой заостренный до гротеска образ.

Шагал легко приобрел великого клоуна к своему скоморошьему царству, вселенскому «мучительно возвышенному» миру.

Все во всем — кутерьма перевоплощений, игр, дурачеств может завлечь кого-угодно, ведь для скоморошества не существует никаких табу. Шагал мог спокойно написать в сцене снятия с креста на месте св. Никодима или Иосифа Аримафейского человека-курицу (!).

Множество раз пытались понять, каковы же были религиозные симпатии Шагала (иудаизм? христианство? хасидизм?). Сам художник не раз заявлял о том, что он не считает себя верующим (впрочем, оговариваясь, что во время работы над иллюстрациями к Библии он верил). Собственно, главное, во что он верил, — это созданный им сказочный мир, в котором перемешаны и живут вместе все религии и все боги, все люди и звери, все вещи и предметы.

Язык произведений Шагала будет все более тяготеть к «немыслимой простоте», обретая совершенство в постоянной готовности умалиться до детского рисунка, до намеренной демонстрации «неуменья». Хемингуэй не переставал удивляться, как мог Достоевский «писать так плохо, так невероятно плохо, и так сильно на тебя воздействовать?»<sup>30</sup>

Работы Шагала задают, пусть по-другому, но ту же загадку. В наивном детском «лепете» его картин — своя неотразимость. Как и в «веселой трагедии в стихах», которую неуклюже разыгрывают мастерские в шекспировском «Сне в летнюю ночь». Она на то и «веселая трагедия», чтобы зритель мог плакать от смеха и смеяться до слез.

\* \* \*

## ДВА ВЕКА

*И все существованья, все народы  
Нетленное хранили бытие,  
И сам я был не дитище природы,  
Но мысль её! Но зыбкий ум её!*

Н. Заболоцкий

И в античную эпоху, и в средние века представление о мировом бытии было связано с идеей строгого и гармоничного порядка (слово «космос», как известно, означает «порядок») — все равно существует ли он независимо от божественной воли или ею предопределен.

Новое время — период окончательного разлома стройных космогоний древности, и вместе с тем — период трудных попыток (научных и художественных) восстановить как бы заново единый и по возможности цельный образ мира.

Квантовая физика и искусство — вот две главные арены, где в XX в. разыгрывается драма разрушения и созидания научной и художественной картин мира. Где мешаются хаос и космос, Апокалипсис и гармония.

Абстрактные и полуабстрактные картины, всякого рода «измы» и «арты» явят нам образ расколотого, вздыбленного мира, чья фрагментарность и есть его порядок, мира, брызнувшего во все стороны осколками, растекающегося аморфным веществом или застывающего мертвой геометрической фигурой. Мира — «аккордеона во власти садистской руки»<sup>31</sup>.

В сущности, летающие или висящие в неведомом пространстве люди и животные, скрипки и скрипачи Шагала, сорванные с привычных мест, теряющие привычный облик (отскочившая нога, чужая голова), — это осколки некогда устойчивого и правильного мироздания, сметенного космической бурей. Таковы и красочные галактики абстракций Кандинского, заброшенные в бескрайних пространствах.

И сюрреалистические мистерии Дали тоже разыгрываются среди странных ландшафтов странными персонажами, то ли во время, то ли после мировой катастрофы, изменившей облик земли и ее обитателей.

Какими бы разными ни были «миры» Шагала, Пикассо, Дали, Кандинского, — это только разные образы единого мироздания, теряющего привычные ориентиры и параметры, переставшего совпадать с обжитым и понятным пространством человеческого бытия.

Неудача, ошибка, бессмыслица, бред или злая шутка то ли Природы, то ли Создателя — искусство XX в., как и философия, не раз приблизится к черной бездне Ничто и заглянет в нее. Но творя жестокие образы «космического распада», живописец одновременно творит и новую образную модель миропорядка, сплавливая кошмар с надеждой, хаос с космосом, Апокалипсис с Воскресением.

Человек и огромный мир — таковы масштабы художественного мышления, к которому будут тяготеть сквозь все конкретности быта и истории крупнейшие мастера XX в. Им безусловно близка неприязнь Пастернака к фальшивым «космогониям». Но и космичность его поэтической метафоры, сопрягающей малое и безмерное, — тоже.

«Миры» Шагала, Пикассо, Кандинского, Дали — такие разные и такие похожие — овеваны атмосферой карнавальской свободы, игрового вольноду-

мства, обманувшего здравый смысл. Философствующий Кандинский включается в игру, как только берется за кисть. Мрачный Дали тоже играет, только в более опасные игры, со своими сюрреалистическими субъектами и объектами. Пикассо в поздних графических циклах не раз, как бы играючи, объединит в едином пространстве не сущего, а возможного, бродячих актеров и циркачей, художника и модель, дам и кавалеров. Наконец Шагал с игровой непринужденностью смешает сказку с былью, создавая свои печально-беспечные выдумки о невыдуманном.

Живописцами XX в. создается не только вольный и игровой, но и парадоксальный образ мира. Его парадоксальность явна и намеренна. Она проистекает из желания свести несводимое, объединить в едином пространстве картины способом коллажа, монтажа, автоматического письма, бредовой фантазии или детского «лепета», реальное и сказочное, высокое и банальное, прекрасное и безобразное, сотворенное и живое, эстетическое и внеэстетическое. Взамен стройности и цельности совершенного космоса, развернутого в замкнутом пространстве и времени,— коллажность мира, непредсказуемая пестрота образных сочетаний, скрещений, аналогий, нередко разрушающая границы видов искусств, стилей, жанров и художественного произведения как такового.

Все во всем — образ мира в живописи XX в. творится из каких угодно реалий (истории и быта), из каких угодно мифов, сказок, художественных традиций, стилей и манер. Пространство, если надо, сместится, распадется, время станет рваным, дискретным, потечет вспять...

Весь вопрос в том, есть ли в этом «распластывании» некогда стройного космоса, из которого стремительно убывали боги и мировая гармония, свое единство и свой особый внутренний строй? Не обращена ли и к современному художнику мрачная усмешка бывшего поэта, а потом ночного сторожа Бонавентуры — герою анонимной романтической повести начала прошлого века, когда он иронизирует над Фихте с его абсолютным «Я». «Вольно теперь каждому извлекать из ничтожнейшей оболочки целые космогонии, теософии, всемирные истории, да еще соответственно картинки в придачу!.. Не мал ли формат?» — ехидно спрашивал Бонавентура<sup>32</sup>.

Беспрецедентная живопись XX в., которая Рембрандту в большинстве случаев показалась бы безумием, вместе с тем связана с искусством великих реалистов XVII в. единой нитью, как конец связан с началом.

Речь идет о конце и начале эпохи, именуемой Новым временем.

Цельная картина мира давала полноту знания обо всем на свете — о прошлом, настоящем и будущем. И идея круговращения времен была естественным выражением вечности и незыблемости основ миропорядка («Что было, то и будет, и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем»<sup>33</sup>). Мистико-эсхатологический историзм легко переходил в отрицание историзма, и стрела времени снова и снова смыкалась в замкнутую окружность<sup>34</sup>.

И только культура Нового времени приемлет, как свою историю и свою судьбу, стрелу времени, нацеленную в будущее.

Впервые в эпоху Возрождения и затем еще более осознанно и напряженно в XVII в. столь высокий статус в жизни общества получило открытие, открытие нового — в науке, в искусстве, в истории. («Никому не следует запрещать открытия», — скажет монах-еретик Кампанелла, одаривший человечество своим проектом счастливого будущего.)

Открытие по плечу только личности (даже в эпоху, когда личность



в современном понимании еще не существовала). Поэтому вся культура Нового времени есть прежде всего открытие самой личности, которая оказалась перед тайнами безбрежного мира, одна-оденешенька, растеряв все свои мифы и всех своих богов.

«Человек есть модель мира. И он отправляется открывать себя»<sup>35</sup>. Произнес ли когда-нибудь эти слова Леонардо да Винчи — бог весть, но безусловно мог произнести. Подумать только, человек в себе самом находит и открывает целый мир!

Здесь истоки всех художественных космогоний XX в., дерзко скроенных по собственному разумению.

Да ведь и рембрандтовские библейские сцены — это, по сути дела, священная история, моделью которой послужила живая жизнь (а не наоборот).

Человек как бы заново отправится открывать себя и мир. «Но время это мы! Никто иной. Мы сами!» — напишет немецкий поэт XVII в. Пауль Флеминг<sup>36</sup>.

Характерно, что первая не мифологическая картина мира станет утверждением власти человека над временем. Если в архаических космогонических мифах прообразом мира нередко становилось тело прачеловека (Пуруша, Имир), если средневековый образ мира представлял собой сложную иерархию небесных, земных и подземных ярусов и сфер, то теперь образцом станет рукотворный механизм — часы («Время это мы!»).

Мир-часы будут отмерять обезбоженное время. Один из героев Фолкнера позднее даже будет утверждать (не без резона), что Христос был не распят, а «стерт на нет крохотным пощелкиванием часовых колесиков». Но мир-часы, мир-механизм означал не упрощение картины мира, а ее усложнение, потому что время, за которым поспевал часовой маятник и которое показывали часовые стрелки, отменило вечность незабываемых основ мироздания.

Человек постренессансной эпохи — вынужденный «реалист», так как смотрит на мир без посредничества мифа, без оглядки на готовые системы мироздания и «космогонии».

XVII в. — век великих реалистов в науке, в философии, в искусстве. Век Декарта и Спинозы, век Рембрандта и Веласкеса. Век Сервантеса, который в «Дон-Кихоте» угадал драму человека и драму художника Нового времени, вынужденного снова и снова пускаться в путь по неизведанным дорогам огромного мира, чтобы снова и снова завоевать его или потерпеть поражение.

Декартово «Я мыслю (сомневаюсь)» — это и есть открытое отношение человека к миру, никаким авторитетом и никакой ценностной моделью не predetermined. «Так и я, — напишет Декарт, — собирающийся взойти на сцену в театре мира сего, в ком был до сих пор лишь зрителем...»<sup>37</sup> Независимое «я» философа или художника вступает «на сцену в театре мира», чтобы сомневаться, спрашивать и отвечать. Чтобы затеять с миром «игру» — не на жизнь, а на смерть, — с неизвестным концом, пуская в ход, как копые Дон-Кихота, мысль, слово, мастерство.

Не устойчивая картина мира, а человек в вечном диалоге с природой и самим собой, в состязании, итог которого всегда относителен, никогда не абсолютен, — эта ренессансная истина в XVII в. превратится из допущения и гипотезы в метод науки и искусства. Задолго до XX в., когда физики сформулируют принцип «дополнительности» и «дуализма», а в искусстве произвол фантазии сделает условным значимость природы и символа, стала явной неизбежность появления в ходе научного и художественного познания непредсказуемого и необъяснимого «остатка». Вспомним знаменитую

«шуйцу» Ньютона, т. е. не поддающиеся системному охвату и логическому объяснению физические явления. Но разве «Пряхи» и «Менины» Веласкеса или «Ночной дозор» Рембрандта не задавали и не задают до сих пор загадки неоднозначностью образного смысла, той «шуйцей», которую невозможно подвести под определенный сюжет, тему, жанр и т. д.?

В отличие от мифа наука всегда начинается с незнания. Сомнение Декарта (а он сомневался даже в своем «я мыслю») было бы невозможно без великого Николая Кузанского, предвосхитившего «Наукой незнания» драматические перипетии человека Нового времени, который всегда будет знать о своем «незнании». Ощущение огромного мира, мерцающего непознанными смыслами, противного статичной схеме, устойчивой иерархии, столь сильное в философии Кузанца, предопределяет мировосприятие человека Нового времени и, быть может, прежде всего — художника. Знаменитая светотень Рембрандта, сумрак, окутывающий фигуры, таинственное пространство, которое «дышит» за их спинами, простираясь куда-то далеко — за пределы картины, — ведь это и есть тот самый безмерный мир, центр которого — всюду, а окружность — нигде.

Будет время, и ужаснувшись безмерной сложности бесконечной вселенной, Мишель Монтень горестно спросит читателей и себя самого: «Но кто способен представить себе, как на картине, великий облик нашей матери-природы во всем ее царственном величии; кто умеет читать ее бесконечно изменчивые и разнообразные черты... тот и способен оценить вещи в соответствии с их действительными размерами»<sup>38</sup>.

«Представить», «читать», «оценить» «великий облик» природы — в сущности, масляная живопись и станковая картина были вызваны к жизни именно этими назревшими задачами. Великие мастера XVII в., такие, как Рембрандт, Веласкес, Рубенс, Вермер, откроют «бесконечно изменчивые и разнообразные черты» матери-природы прежде всего в самом человеке. Их «космогонии» — это мир души человеческой, безбрежный и бездонный.

XVII в. — век великого размежевания, когда универсализм ренессансной культуры лопається, как плод граната, и определяются отдельные науки, отрасли знания, жанры искусства. Культура и история, история и миф, наука и искусство, искусство и миф теперь все более противостоят друг другу.

Век двадцатый станет, напротив, веком великого собирания, притяжения разных культур, стилей, традиций. Отрыв искусства от мифа сократится, наука и художественное творчество вновь повернутся лицом друг к другу. Физик будет присматриваться к живописи (прислушиваться к музыке), а живописец вникать в теорию относительности (как Кандинский).

Конечно, в вольных, игровых фантазиях художника нет ничего подобного строгости, скажем, физического закона. И все-таки...

Живопись XX в. не раз отменит вместе с реализмом «картезианскую» логику образного мышления. Доведись, к примеру, Веласкесу увидеть «Ню над Витебском» Шагала (1933. Частн. собр., Париж), он вероятнее всего заподозрил бы, что картина написана безумцем. Над домами и деревьями городка, над уходящей вдаль улицей распростерта на простыне, как на облаке, обнаженная женщина. Она похожа на Венеру Веласкеса (правда, без Купидона с зеркалом). Ее жемчужно-розовое тело светится на фоне белой простыни и пепельно-серого неба.

Венера на облаке — что ж тут особенного? Но мы-то знаем, что это никакая не Венера (Венеры давно ушли в прошлое), а просто «ню». И обитает она не в Витебске, и не на небе, а в особом сказочном «космосе» Шагала. Только здесь ей место, только здесь она может жить.

Художник XVII в. учился видеть реальную жизнь такой, какая она есть. Художник нашего времени в огромном большинстве случаев предпочитает реальности — ирреальность, сюрреальность, гиперреальность, реальность сказочную, бредовую, абсурдную...

«Недаром Ньютон на круглом яблоке открыл закон тяготения, — напишет замечательный русский художник В. Фаворский. — Но это одна бусина, а может быть гроздь... гроздь винограда. Тогда это каскад шариков, изображающих падение, стремление, тяготение, висящий на одной веточке и в то же время говорящий о единичном и множественном, о могуществе и мелочности, о сложном и цельном. Вообще о грозди всего не скажешь, до того она замечательная. В ней всегда есть возможность раскатиться, превратиться из грозди в град»<sup>39</sup>.

Живопись XX в. — это гроздь, рассыпающаяся на множество виноградин. И разве не похожа на гроздь картина Шагала или Дали, разве не подобны грозди поздние графические композиции Пикассо, как бы собранные из отдельных образов-виноградин, способных распасться, посыпаться градом и вместе с тем спаянных в едином художественном пространстве?

Художник XX в. легко идет на то, чтобы свести полярности, смешать антиподы, чтобы, как в дантовом Чистилище, где сошлись вечный день и вечная ночь, стали возможны безобразная красота и сказочная быль, веселая трагедия и сюрреальная реальность.

Наверное подобные странности и алогизмы небезынтересны для физика, озабоченного тем, как охватить единым законом свойства волновые и корпускулярные, как осуществить синтез квантовой теории и теории относительности.

Образ мира в современной живописи, многозначный, многосоставный (подобный грозди), ускользающий от логики реальности и логики авторской идеи, как будто творится на глазах, но не сотворен.

Это подвижное, игровое, рисковое («что получится?») во многом предопределяет странную, «безумную» стилистику современной живописи (современного искусства вообще). «Не знаю», «не понимаю», «не желаю знать» — будут твердить художники, приступая к работе, работая и завершив работу. «...я, знаменитейший художник мира, никогда не знаю, как писать. Ах, если бы у меня не было страха перед работой», — сетует Дали<sup>40</sup>. «Пиши, что тебе придет в голову, не думая, хорошо это или плохо», — наставляет Пикассо молодого живописца<sup>41</sup>.

Современному художнику случается писать как бы бездумно, захваченному круговертью образов, им же самим и сотворенной.

Открытость итога («не знаю», «не понимаю», «не думаю») предопределяет многовариантность как одну из характерных стилистических черт живописи XX в. И конечно, не только живописи.

Три трехгрошовых финала у Брехта («Трехгрошовая опера»), четыре рассказчика у Фолкнера («Шум и ярость»), четыре варианта сказания о Прометее, рассказанные Кафкой («Прометей»), несколько историй, извлеченных из одного зачина у Хемингуэя («Посвящается Швейцарии»), — живописцы будут поступать совершенно так же, сообразуясь со своими возможностями. Шагал множит изображения скрипачей, любовников, жонглеров, художников, всякий раз что-то меняя, переиначивая. Работает над сериями абстрактный Кандинский. Пикассо создает бесчисленное количество вариаций одного сюжета или образа.

Сравнивая романы Достоевского с романами его предшественников, А. Жид напишет коротко: «там — картина, здесь — панорама»<sup>42</sup>. Пожалуй, в XX в. уже не только картина, но и панорама покажется слишком статичной.

Современный живописец наделен необычным глазом, способным легко совмещать и разводить точки зрения, менять ракурсы и аспекты — в нарушение законов перспективы, анатомии, оптической иллюзии.

Клод Леви-Строс видел в мифологическом мышлении своеобразный интеллектуальный бриколаж [*bricoleur* — играть отскоком (*фр.*)], т. е. выстраивание образной логики окольными путями, как бы ненароком<sup>43</sup>.

Конечно, аналогия между мифологическим мышлением и творческой работой современного художника — вещь рискованная, и вместе с тем своеобразный «бриколажный» способ обходить традиционную логику сюжета, образа, характера налицо.

Пикассо, Шагал, Дали, Кандинский предпочитали смотреть на мир не прямо, а как бы играючи (отскоком!), взяв себе роль либо ребенка, либо сумасшедшего, либо духовидца звучащей вселенной.

Искусство XX в. открывает множество способов «бриколажного» изображения человека, его характера и поступков.

Желание Тристрама Шенди нарисовать характер дяди Тоби оригинальным способом, а именно на основе его «конька», будет не один раз испытано и усовершенствовано. Терпеливое «вживание» в характер модели, долгое всматривание в нее во время сеансов, осторожное приоткрывание тайников души — так обычно работали мастера психологического портрета.

Современный художник не забывает о великих портретистах, случается ему и портреты писать с оглядкой на них, но чаще он бывает нетерпелив и непоседлив, и вместо того чтобы лепить, черточка за черточкой, цельный характер, работает «бриколажно», приближаясь к цели по касательной, как хиромант, разгадывающий тайны человека и его судьбы по руке.

Быть может, прежде губ уже родился шепот  
И в бездревесности кружились листья...<sup>44</sup>

Наташе Ростовой Пьер видится красно-синим шаром. Наташе, но сам Толстой тщательно выявляет, от главы к главе, его сложный и цельный характер.

Пикассо, которого не заподозрить в подростковой наивности, будет показывать друзьям нарисованный ромб и уверять, что это ни что иное, как портрет брюзгливой женщины. У Толстого — только мягкое сравнение, у Пикассо — портрет! Ничего удивительного, что приближаясь к человеку «отскоком», художник превратит его в ромб, сделает куклой, марионеткой, чудовищем, курицей, часами...

«Человек является предметом исследования» — так обозначил одну из главных особенностей эпического театра, в отличие от театра традиционного, Б. Брехт (примечания к «Расцвету и упадку города Махагоны»).

Неужели после блестящих открытий психологического реализма такая задача возможна? Но ведь исследуется человек, который, подобно «мирам» Шагала, Дали, Кандинского, растерял привычные черты и логическую ясность, а потому не застрахован от любых превращений и метаморфоз<sup>45</sup>. Такой характер не данность, а возможность, и «исследовать» его художнику сподручнее не по-рембрандтовски, погружаясь в глубины психологии, а словно на бегу, словно с налета — коснуться, схватить, написать...

Вероятно, именно так возникли удивительные портретные характеристики М. Цветаевой: Мандельштама («весь вверх»), Волошина («шар универсума, вечности, полдня, планеты, мяча»), Кузмина (в петербургской вьюге «как две планеты — стояли глаза»), Белого («почти без облика, без твердых черт, из сплошного кружения»).

\* \* \*

М. Хайдеггер увидит особенность современной эпохи (Нового времени в целом) в том, что для нее характерен образ мира как картины. Картины, написанной человеком, чья самонадеянность соответствует несчастной способности терять связь с истиной Бытия.

Стрела времени, нацеленная в будущее,— не привела ли она человека к неудаче, к пустоте выдуманных «космогоний», сочиненных «миров»? В самом деле, не мал ли формат? Может, и впрямь, для того чтобы наш мир, а вместе с ним и образ этого мира, превратились в стройный космос, судьбу человеческую должен подправить то ли Бог, то ли Мировая Гармония, то ли инопланетяне...

А пока искусство лишь намекает на то, что мир для человека не может быть ни одномерным, ни упрощенным, ни иерархичным.

Гарант такого мира, прежде всего, сам человек, потому что «это существо, превосходящее само себя и мир»<sup>46</sup>.

- <sup>1</sup> Цит. по: Лейзер Д. Создавая картину Вселенной. М., 1988. С. 205.
- <sup>2</sup> Из стихотворения В. Блейка «Прорицания невинности» (пер. С. Маршака) // Блейк В. Избранное. М., 1965. С. 167.
- <sup>3</sup> Из цикла «Восемь имен Пикассо». См.: *Alberti R. Los 8 nombres de Picasso*. Barcelona, 1970. P. 31.
- <sup>4</sup> *Néret G. Picasso*. P., 1981. P. 51.
- <sup>5</sup> *Ibid.*
- <sup>6</sup> См.: *Picasso P. Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Dichtungen und Zeugnisse*. Zürich, 1954. S. 15, 22, 24.
- <sup>7</sup> Из стихотворения О. Мандельштама «Я скажу тебе с последней...»
- <sup>8</sup> *Рембо А.* Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982. С. 150.
- <sup>9</sup> Из стихотворения А. Рембо «Венера Ападиомена» (пер. Б. Лившица) // Рембо А. Указ. соч. С. 27.
- <sup>10</sup> *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания. М., 1985. С. 70.
- <sup>11</sup> См.: *Бердяев Н. Пикассо // Бердяев Н. Кризис искусства*. М., 1990. (Репринт).
- <sup>12</sup> Джойс Дж. «Улисс». Эпизод IX. «Сцилла и Харибада».
- <sup>13</sup> Из стихотворения Р.-М. Рильке «К музыке» (пер. Т. Сильман) // Рильке Р.-М. Лирика. М.; Л., 1965. С. 224.
- <sup>14</sup> *Кандицкий В.* О духовном в искусстве. Живопись. Л., 1990. С. 36.
- <sup>15</sup> Из стихотворения Б. Сандрара «Панама, или Приключения семи моих дядей» (пер. М. Кудинова) // Сандра Б. По всему миру и в глубь мира. М., 1974. С. 52.
- <sup>16</sup> Джойс Дж. «Улисс». Эпизод IX. «Сцилла и Харибада».
- <sup>17</sup> *Малевиц К.* О новых системах в искусстве. Витебск, 1919. С. 7.
- <sup>18</sup> *Малевиц К.* К вопросу изобразительного искусства. Смоленск, 1921. С. 8.
- <sup>19</sup> *Malewitsch K. Die gegenstandlose Welt // Bauhausbücher*. München, 1927. Bd. 11. S. 66.
- <sup>20</sup> In: *Gómez de la Serna R. Dali. Eltille am Rhein*, 1981. S. 15.
- <sup>21</sup> *Ibid.* S. 12.
- <sup>22</sup> In: *Leymarie J. Picasso. Métamorphoses et unité*. Genève, 1971. P. 1.
- <sup>23</sup> In: *Gómez de la Serna R. Op. cit.* S. 66.
- <sup>24</sup> Из стихотворения П. Пазолини «Пикассо» (пер. А. Эппеля) // Западноевропейская поэзия XX века. М., 1977. с. 422.
- <sup>25</sup> Из стихотворения Н. А. Заболоцкого «Венчание плодами».
- <sup>26</sup> Из стихотворения О. Мандельштама «У меня на луне».
- <sup>27</sup> *Саттыков-Шедрич Н.* История одного города. Современная идиллия. Сказки. М., 1985. С. 491.
- <sup>28</sup> Из стихотворения Б. Сандрара «Портрет» (пер. М. Кудинова) // Сандра Б. Указ. соч. С. 60.
- <sup>29</sup> *Giloi F.. Lake C. Vivre avec Picasso*. P., 1965. P. 324.
- <sup>30</sup> *Хемингуэй Э.* Праздник, который всегда с тобой. М., 1965. С. 86.
- <sup>31</sup> «Мир выгнулся и расстался и вновь сократился, наподобие аккордеона во власти/сидистской руки» — строка из стихотворения Б. Сандрара «Проза о трансибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (пер. М. Кудинова) // Сандра Б. Указ соч. С. 19.
- <sup>32</sup> Ночные бдения Бонавентуры // Избранная проза немецких романтиков. М., 1979. Т. 1. С. 344.
- <sup>33</sup> Эк. I, 9.
- <sup>34</sup> См.: *Аверинцев С.* Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья (Общие замечания) // Античность и Византизм. М., 1975.
- <sup>35</sup> Цит. по: *Коп И. С.* В поисках себя. Личность и ее самосознание. М., 1984. С. 96.
- <sup>36</sup> Из стихотворения «Размышления о времени» (пер. Л. Гинзбурга) // Колесо Фортуны. Из европейской поэзии XVII века. М., 1989. С. 360.
- <sup>37</sup> *Декарт Р.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 573.
- <sup>38</sup> *Монтень М.* Опыты. Книги первая и вторая. М., 1979. С. 147.
- <sup>39</sup> *Фаворский В. В.* О художнике, о творчестве, о книге. М., 1966. С. 32.
- <sup>40</sup> In: *Gerard M. Dali. Frankfurt a/M.*; B., 1969. S. 228—229.
- <sup>41</sup> In: *Gallwitz K. Picasso laureatus: Sein malerisches Werk seit 1945*. Lüzen; Frankfurt a/M., 1971. S. 10.
- <sup>42</sup> *Жид А.* Собр. соч. Л., 1935. Т. 2. С. 404.
- <sup>43</sup> См. об этом: *Мелетинский Е. М.* Клод Лев-Стру и структурная типология мифа // Вопр. философии. 1970. № 7. С. 169.
- <sup>44</sup> Из стихотворного цикла «Восьмистишия» О. Мандельштама.
- <sup>45</sup> Подробнее о концепции личности в современном искусстве см.: *Зигерман Б.* Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984.
- <sup>46</sup> *Шелер М.* Положение человека в космосе // Проблема человека в западной философии (сб. пер.). М., 1988. С. 60.

# **МАССОВАЯ КУЛЬТУРА**

## НАШ МИФ

*В энциклопедиях третьего тысячелетия будет написано:  
«Брежнев Л. И. — политический деятель эпохи Алды Пугачевой».*

*Анекдот конца 70-х*

Приведенный анекдот сам должен бы удостоиться места «в энциклопедиях третьего тысячелетия». И не просто как образец фольклорной брежневистики, но как памятник культуры, которая, судя по стремительности сегодняшних изменений (хотя то, насколько они существенны, еще вопрос), уже к началу третьего тысячелетия может превратиться (по крайней мере, в некоторых своих реалиях) в далекую и малопонятную экзотику — вроде индейских мифов, исследованных К. Леви-Стросом. Для автора новых «Мифологичных» наш энциклопедический анекдот был бы находкой: ключом к структуре мифа, лежащего в основании культуры.

Всякий миф представляет собой многослойную систему оппозиций. Ключевая пара символов опосредуется медиаторами, которые воспроизводят ее в смягченном и конкретизированном виде<sup>1</sup>. Миф, свернутый в анекдоте, отвечает этим определениям, но обнаруживает в их рамках своеобразные черты.

В анекдоте за честь именовать эпоху борются два персонажа-символа. «Пугачева» — исполнительница шлягера, главная тема которого — любовь, обозначает концепт «личное». В противопоставлении ей «Брежнев» — это «общественное». Но Брежнев прежде всего лидер политики и идеологии. Общественное как Брежнев ограничено идеей власти и властью идеи. Личное как Пугачева тоже ограничено — изнанкой этатистски-идеократического общественного. Шлягер сливает воедино танцевальное раскрепощение и лирическое переживание. Чувство свободы как свобода чувства: точный противовес идее власти как власти идеи.

Эту оппозицию анекдот выдвигает на роль универсалии, вбирающей в себя культурное «Всё». Привычка считать историю по политическим царствованиям отменяется ради аномального (ничтожного) правителя. Но его место занимают не «великие» — пророк или подвижник, писатель или ученый, а эстрадная исполнительница, представительница малого, легкого, низового жанра. Анекдот представляет «эпоху» то ли в виде вакуума вокруг властвующей идеологии и эстрады, то ли в виде сплошного континуума, каждая точка которого, в зависимости от ее положения относительно идеолого-политического «верха» культуры и ее песенно-эстрадного «низа», является в определенной мере и «Ленинским курсом» и «Миллионом алых роз». Поскольку же «верх» развенчан, а «низ» возвеличен и, следовательно, их локализация в этом континууме размыта, постольку и они сами есть такие же двойки образования, состоящие друг из друга.

Эта интерпретация вложена в анекдот самой жизнью. В жизни идеология претендовала на тотальность. Но, пытаясь подчинить себе и заме-

нить собой экономику, философию, религию, науку или искусство, она и сама переживала деспецификацию. Газетная передовица, расписанная на реплики героев идейно-выдержанного фильма, теряет свою скучную суконность — реликт теории, который позволял передовице внушать доверие к серьезности и истинности своего содержания. В виде реплик конкретных персонажей это содержание уже как бы необязательно. К тому же соседство с сюжетным действием проявляет расхожую стертость его смысла. Герои на экране говорят что-то правильное, но что именно — никто не вслушивается. Важнее, как они смотрят друг на друга и как готовятся кульминационный момент сердечных излияний. «Охужествляваясь», идеология превращает себя в аналог банальных рифм шлягерного припева, — их воспринимают, не принимая всерьез, вообще не фиксируя на них внимания; они — не более чем артикуляционный довесок к танцевальной мелодии. Такими рифмами шлягерного припева становились ссылки на основоположников и на документы партийных съездов в научных трудах и преамбулах хозяйственных проектов. На пути своей всесторонней экспансии идеологические понятия начинали звучать фоновым треньканьем, общедоступным «ля-ля» и «тра-та-та».

Спасением от идеологии (а тем самым и *для* идеологии) могла бы быть традиционно несерьезная область культуры — сфера развлечений. Но и ей не удалось сохранить свою специфику. Моделью трансформации большинства развлекательных форм могут служить парки культуры и отдыха, где установился паритет девушки с веслом (помеси граций и атлетов былых времен — смлой формулы всех приятств досуга) и пионера с горном. В комедийных фильмах или детективных повестях были свои девушки с веслами, сообразные жанровым условностям. Но рядом обязательно размещался стандартный пионер-горнист. Из всей развлекательной культуры только лирическая танцевальная песня устояла перед стилистикой парков культуры и отдыха. На шлягерной эстраде царила девушка с веслом (а в особо бескомпромиссных случаях даже и без весла). Пионеру с горном в трех-четыре куплетах танцевальной мелодии удавалось выкроить местечко лишь за счет девушки (от нее в таком случае оставалось одно весло). И хотя конъюнктурные самоубийства лирической песни были не такой уж редкостью, жанр в целом выжил как жанр, определенный отсутствием пионера.

Но и тут идеология настигла свою жертву и опять во вред себе самой. В функции чистого (аполитичного и деидеологизированного) развлечения с эстрадной лирикой могло конкурировать только бытовое пьянство. И подобно тому как соображение на троих в «стекляшке» подчас принимало окраску протеста против господствующей власти-идеи (опрокидывание стакана было обязательным аккомпанементом для вариаций на тему «за державу обидно»; впрочем, не вполне ясно, что чему аккомпанировало и что было основной мелодией), шлягерное чувство-свобода нередко надеялось семантикой вызова идеократическому давлению, т. е. идеологизировалось навыворот. Именно эту идеологическую функцию закрепляет анекдот за шлягером, когда вместо «Брежнева» на пьедестал эпохальности возводит «Пугачеву». Тем более, что пьедестал этот в нашей культуре (в нашем мифе) одинаково подходит и для «женщины, которая поет», и для мужчины, который едва говорит.

С именем Брежнева особенно тесно ассоциируется представление о ритуалах, через которые идеология утверждалась в повседневной жизни людей: о торжественных собраниях, всеобщем изучении очередных речей,



праздничных демонстрациях, коммунистических субботниках,— словом, об обязательных мероприятиях, составлявших как бы нескончаемое глобальное зрелище для верховного зрителя<sup>2</sup>. Эстрадные концерты — тоже зрелища и тоже, благодаря телеэкрану, практически нескончаемые, но не принудительные, а добровольные. В них на месте единственного зрителя — все участники обязательных мероприятий, а на их месте — единственная и неповторимая звезда поп-сцены. Обе — политическая идеология и песенная эстрада — раздваиваются на зрителей и зрелище; при этом субъекты зрелища из первой пары — зрители во второй, а субъект зрелища из второй пары — зритель в первой. Оппозиция-универсалия нашего мифа состоит из себя самой и самой себя, по формуле:  $A/B = (a/b)/(b/a)$ .

Этот структурный сюжет и развернут в анекдоте.

Общественное как политика-идеология конкретизируется через связанный с организованным почитанием Брежнева смысл «официальное». «Официальное» тянет за собой ассоциации из ряда «аппаратное», «бюрократическое», «чуждое интересам народа». Личное как танец-лирика конкретизируется через связанный с широкой популярностью Пугачевой смысл «неофициальное». «Неофициальное» сопряжено с «массовым», «демократическим», «отвечающим интересам народа». Таким образом, «официальное» придает «общественному» значения «узко-групповое» и даже «лично-своекорыстное», тогда как символ «личное», профильтрованный «неофициальным», обретает значения «коллективно важное» и даже «всенародное». Пара «общественное/личное» обращается и раздваивается на каждом из своих полюсов: «общественное = общественное/своекорыстное»; «личное = личное/всенародное».

Медиатором по отношению к общественному и личному как близнецам-антагонистам является всенародное поклонение личности, которая как бы служит всему народу. Этот концепт вводится в анекдот вместе с сюжетом, подразумевающим обязательную именную отмеченность эпохи. Но медиатор «культ личности», в свою очередь, раздвоен на противостоящие взаимоотношения.

Культ вокруг Пугачевой истеричный, искренний, стихийный. Культ вокруг Брежнева натужный, заорганизованный, формальный. Но и там и тут оказываются одинаково уместными милицейские кордоны, отгораживающие идола от толпы.

Образы обоих идиолов отмечены шаржированной характерностью. С одной стороны — карикатурно выделенные брови; с другой — гипертрофированная пышность прически; у первого — сразу запоминающаяся дикция; у второй — интонация. Своеобразные черты обоих одинаково легко обыгрываются пародистами, которые выполняют функцию, обратную функции милицейских кордонов: сближают идиолов и толпу.

Соединяя (одинаково отталкивая от толпы или одинаково сближая с ней) «Брежнева» и «Пугачеву», милиционеры и пародисты в то же время являются аналогами: первые — «Брежнева» (как «официального»), а вторые — «Пугачевой» (как «неофициального»). Поэтому «милиционеры» — это своего рода «Брежнево-Пугачева», тогда как «пародисты» — «Пугачево-Брежнев». Оппозиция культов личности так же, как оппозиция общественное/личное, обращается и раздваивается на собственные эквиваленты.

К новому медиатору ведет поведенческая общность двух охраняемых-пародлируемых. Первый вызывает чувство неловкости уместной и физической немощью, выставленной на суд публики. Вторая способна шокировать

крайней раскованностью темперамента, певческим самообнажением, как бы не признающим дистанции между интимным и публичным. В одном случае это воспринимается как знак глупости, в другом — смелости. Глупость раскрывается как гипертрофированная норма. Руководителю положено иметь ордена, и он увешивается орденами, превращая контраст между излучаемым ими значением силы и собственной дряхлостью как бы даже в особый личный стиль. Но и смелость конкретизируется как гипертрофированная норма. Эстрадной звезде полагается модно и экстравагантно одеваться, и она упорно выходит на сцену в нарядах, рассчитанных на совсем другое телосложение. Нестыковка между фасоном и фигурой культивируется целенаправленно, чтобы подчеркнуть отсутствие комплексов и неподвластность условностям.

Гипертрофия нормы объединяет слабость-глупость носителя идеи и смелость-силу выразительницы чувства. Но тут же и разъединяется сама, поскольку утрировка нормы в значениях «глупость» и «слабость» ведет к фарсовой стилистике, к комическому гротеску; заострение же нормы в значениях «смелость» и «сила» дает стилистику вызова и протеста, порождает гротеск серьезный и чуть ли не угрожающий. На политику-идеологию ложится тем самым отблеск клоунады, балагана, увеселительного зрелища. Песенно-эстрадное шоу, напротив, возвышается до уровня политической акции и идеологической платформы. Эстрадное имя становится политическим, тогда как политическое — эстрадным\*.

Эстрадная звезда, превратившаяся в политического деятеля, именуется эпоху, т. е. оттягивает на себя символ «общественное». Напротив, политический деятель, став эстрадным увеселителем, теряет позицию эпохальности, становится фигурой как бы частной, не имеющей общественного значения. Общественное и личное меняются местами, предварительно раздвоившись друг на друга.

Миф, в который вводит анекдот, необычен. В отличие от изученных этнографами, в которых ключевые структурные единицы знаменуют безусловное противоречие (например, «жизнь/смерть»), в рассматриваемом члене основных оппозиций выступают как антагонисты-близнецы: форму противоречия принимает тождество. Форма противоречия задается противоположными оценочными знаками («Брежнев», с его немощью и бездарностью, есть знак негативной оценки; «Пугачева», с ее темпераментом и талантливостью, — позитивной). Тождество же заключается в структурной эквивалентности противопоставляемых символов. Каждый из них внутренне раздвоен на себя и своего контрагента, образуя пару:

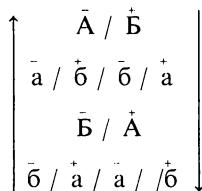
$$\begin{array}{c} \bar{A} / \bar{B} \\ a / \bar{b} / \bar{b} / a. \end{array}$$

Содержательно пустая, чисто дифференциальная (наподобие фонем в вербальном языке), оценочная оппозиция является единственным неблизнечным противопоставлением во всей мифосистеме.

Обычная задача мифа — «дать логическую модель для разрешения некоего противоречия (что невозможно, если противоречие реально)»<sup>3</sup>. Этой

\* Показательно, что в интеллигентской среде бытовала следующая версия анекдота: «...Брежнев Л. И. — мелкий тиран эпохи Сахарова и Солженицына». В этом варианте есть свой двусмысленный поворот, но здесь важно подчеркнуть только факт соуществования двух версий анекдота. Эквивалентность позиций, занимаемых эстрадной певицей и идеологами-дисидентами, означает их функционально-смысловое тождество. Для массового сознания «Пугачева» есть то же самое, что «Сахаров» или «Солженицын» для сознания элитарного. И обратно: «Сахаров» или «Солженицын» для первого — то же, что «Пугачева» для второго.

задаче соответствует принципиально *неограниченная многослойность* мифа: исходная оппозиция опосредуется все новыми символами и так и не снимается окончательно. Наш миф дает модель *сохранения и воссоздания противоречия*, причем мнимого, искусственного, самоценно-формального. Поэтому он имеет *замкнутую структуру*. Цепь медиаторов приводит не к новым символам, а к исходным, поменявшимся местами. Эти, в свою очередь, могут дать толчок новому (возвратному) движению, опять замыкающемуся, и т. д., пока раскачивание маятника не исчерпает энергетический импульс:



и т. д.

Импульсом же, видимо, является социальный утопизм. Идея радикального наведения всеобщей гармонии нуждается в признании противоречивости существующего как в своем обосновании. В то же время действительных противоречий, слишком неоднозначных, чтобы их разрешение дало безусловную гармонию, утопизм чурается. Поэтому он и выстраивает действительность в близнечные оппозиции, имеющие еще и то удобство, что, по мере практического превращения утопии в антиутопию, утопия может сохранить себя, «обернувшись» и заново отстроившись на ценностном полюсе, который прежде в ее картине мира был помечен знаком «—».

Более того, обе (прямая и обращенная) утопии, строящиеся соответственно от АБ и от БА, сосуществовали на протяжении всей истории нашего мифа — как раз в тех сферах, которые со-противопоставлены в анекдоте: политико-идеологической и эстрадно-песенной. При этом каждая из них, относительно себя самой изначально «прямая», в определенный момент «оборачивается», их сосуществование продолжается в зеркально-перекрестном взаимодействии.

А / Б в идеологии — пара общественное / личное (аналог: «социализм / капитализм») оборачивается в личное / общественное сегодня, когда возобладали установка на внедрение частнособственнических отношений. Б / А на развлекательной песенной эстраде — пара личное / общественное (аналог: «любовь / борьба») — перевернулась несколько раньше — в эпоху подпольной популярности рок-музыки, где социально-критическая тематика занимает авангардные позиции. При этом оба переворачивания заложены в структуре соответствующих репрезентант совокупного парного мифа.

Общественное / личное в идеологии изначально представлено в виде оппозиции социализм / капитализм (первое — «коллективистский» строй, второе — «частнособственнический»). Символы «капитализм» и «социализм» функционируют в соответствии с объявлением идеологии о своих «воинствующем характере», «наступательности», «непримиримости»: как побежденный, но вечно живой «враг» и победивший, но постоянно воюющий «врагоборец». Враг и врагоборец взаимодействуют по законам нанайской борьбы, где раздвоенный один вновь и вновь кладет на лопатки себя самого.

Показательна избирательность цитирования классиков марксизма. Скажем, из «Манифеста Коммунистической партии», кроме «призрак бродит

по Европе», постоянно вспоминались следующие инвективы в адрес буржуазии: «Буржуазия... не оставила между людьми никакой другой связи, кроме бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанский сентиментальности». И совсем не вспоминалось, что та же буржуазия, по констатациям того же сочинения, «впервые показала, чего может достигнуть человеческая деятельность. Она создала чудеса искусства, но совсем другого рода, чем египетские пирамиды». Отчего же в цитировании «Манифеста», вопреки обычной «диалектической» манере, преобладало лишь «с одной стороны»? Оттого, видимо, что эта «одна сторона» была оборотной стороной нашей собственной практики. Ужас перед бессердечием чистогана согласовался с системой хозяйства, поправшей законы эффективного производства. Оплакивание невинно убиенных товарно-денежной экономикой экстаза, энтузиазма и сентиментальности выражало социально-психологический опыт, в котором на месте материальных стимулов деятельности утвердились морально-эмоциональные: вера, жертвенность и гордость достижениями. Вот и получалось, что идеология победы нового мира над старым уже однажды была побеждена этим старым миром.

Минусы буржуазного в социалистическом выворачиваются плюсами. Если там — эгоистический расчет, то здесь — коллективизм и взаимопомощь; там — необратимое загнивание, здесь — победа коммунизма неизбежна. Тезисы об отдельной взятой стране и сосуществовании как форме борьбы двух систем устранили вектор исторического времени в соотношении минус — плюс; оба знака замыкались друг на друге в одновременности.

Возникла замкнутая и устойчивая система взаимоотражения противопоставленных символов, где позитив подпитывается негативом, и наоборот. Условно-мифологические капитализм и социализм, подобно ключевой оппозиции всякого мифа, мультиплицировались в наборе производных противопоставлений, опосредующих главную противоположность.

Классовая борьба — медиатор отношения капитализм / социализм — распалась на рабочее движение — у них, борьбу с внутренними врагами — у нас. Далее, «их» рабочее движение расчленилось на марксистское (т. е. как бы «наше») и оппортунистическое (собственно «ихнее»). А наша борьба с внутренними врагами раздваивалась на подавление *чуждых* элементов — троцкистов, шпионов, диверсантов, безродных космополитов и т. п., — с одной стороны, и, с другой стороны — на исправление *своих* ошибок, перегибов, отдельных недостатков\*.

Такие оппозиции, как марксистское / оппортунистическое рабочее движение или борьба с троцкистами / борьба с отдельными недостатками, воспроизводят пару капитализм / социализм внутри каждого из ее членов. Синонимами этой удвоенной и уменьшенной оппозиции в обоих случаях является противопоставление масса / индивид (у них: угнетаемые трудящиеся массы / частный собственник; у нас: трудовой коллектив, воплощающий в жизнь исторические решения / обыватель-потребитель, а также оторвавшийся от народа интеллигент, а также «стиляга» и т. п.)\*\*. При

\* Так, на месте троцкистов-диверсантов расположились экстремисты-радикалы, тогда как на месте отдельных недостатков — деформации социализма. Оппозиция свое-чужое смягчена: менее свое/более свое. Вместе с тем более своим оказывается враг более масштабный (отдельные недостатки выросли в деформации социализма в целом), тогда как менее своим является враг-друг, желающий ускорить реформы.

\*\* Показательна зеркальность соотношения этих пар. «Их» индивид, противостоящий массе, имеет все, «наш» же только хочет иметь; «их» масса обделена, «наша», напротив, рассматривается как поделенная высшим счастьем.

этом масса понимается в духе «все как один», тогда как индивид в качестве типа, а не личности: противопоставляемые символы скрытым образом тождественны.

Опосредование этой единойраздельности — вождь (всех трудящихся, мирового пролетариата, а также нашей партии и советского народа), который в качестве «Я» персонифицирует «Мы». Символ вождя в свою очередь раздваивается: на выдающуюся личность («говорим: партия, подразумеваем: Ленин») и на возглавляемый ею руководящий авангард («говорим: Ленин, подразумеваем: партия»). Помимо самодвойдения, символ вождя претерпевает еще и самоумножение-самоуменьшение. Он дробится на множество вождиков (в первую очередь руководителей «братских партий»), а далее — вниз и вширь, вплоть до самых малых вождишек, над креслами которых висят большие портреты вождя), так что «Мы» оказывается суммой «лично Леонидов Ильичей», тогда как «Я» всего-навсего составной единицей совокупного «Мы». Таким образом, обе стороны символа «Вождь» (личное и коллективное) суть одно и то же, хотя и аранжированное различиями.

Медиатором оппозиции вождь-коллектив/вождь-личность является символ единственно верного учения, которое сохраняемо и развиваемо коллективным умом, честью и совестью эпохи, но излагается при этом в персональных трудах и выступлениях вождя, вождиков и вождишек\*.

В конечном итоге символ идеологии берет на себя роль последнего опосредования всех оппозиций. И не только в структурном плане, но и содержательно: верно единственно верному учению представляется в конце концов единственно верным гарантом победы социализма над капитализмом. Но этот конечный символ тут же вновь воспроизводит всю систему с самого начала, поскольку идеология сводится к исходной оппозиции буржуазное/социалистическое и к их борьбе. Разница между началом и концом состоит лишь в том, что в исходном своем виде оппозиция социализм/капитализм принадлежала как бы к сфере бытия, тогда как в итоговом — к сфере сознания, теории. Однако и это различие — одно из проявлений близнечного антагонизма. Ведь те капитализм/социализм, которые в конце концов «успокаиваются» в единственно верном учении, с самого начала есть его символические конструкторы. Само же учение в роли единственно верного — тоже свой собственный символический конструктор: символ себя самого.

Круг, таким образом, замыкается. Но по кругу можно двигаться в любом направлении. Поэтому единственно верное учение фактически выступает в виде *двух* противоположных единственно верных учений — прямого и обращенного. В обращенной идеологии тоже действует пара буржуазное/социалистическое, но только с противоположными оценочными знаками (цивилизованные капиталисты противопоставлены варварам-большевикам). С обращением исходной пары происходит то же, что с врагоборцем и врагом в прямом варианте идеологии. Даже лексика в право- и левоориентированных движениях по идеологическому кругу совпадает. Например, стремясь закрепить «плюс» за концептом «буржуазное», пишут о том, что

\* Тип текста-комментария к набору цитат, соответствующий коллективно-анонимному и в то же время персонально-авторскому статусу единственно верного учения, можно понять как особое опосредование между символами «Я» и «Мы». «Я» тут все время переходит в «Мы»: комментарии к положениям первого авторитетного лица, если они сделаны авторитетным лицом второго ранга, в свою очередь превращаются в комментируемые цитаты, и так далее, до полного разжигания мысли, изначально авторской, в общих местах идеологического текстописания.

именно в капиталистических странах построен социализм. Стремясь же закрепить «минус» за концептом «социалистическое», указывают на то, что эксплуатация трудящихся у нас жестче, чем в капиталистическом обществе. Капитализм превращается в социализм, социализм — в капитализм...

Понятия в круге идеологии теряют собственную содержательность.

Только оценочное место в оппозиции задает им смысл. Но поскольку этими местами понятия обмениваются, то различные смыслы отождествляются. Текст имеет внешние признаки нарратива, но под ними обнаруживается повторение самоценных, логически не связанных элементов — заклинание<sup>4</sup>.

Шлягер — это тоже заклинание\*. Но если в идеологическом тексте реплицируемая моноидея может быть передана формулой «Мы + Они = борьба», то в шлягере на ее месте «Я + Ты = любовь». Обе формулы означают счастье: идеологическая — завтрашнее; шлягерная — сегодняшнее (этим последняя соответствует житейской психологической норме, особенно актуальной на фоне требуемого идеологией постоянного самоотречения). В шлягере отсутствует фактор истории, посредством которого идеология отодвигает «счастье» в будущее, чтобы получить право на насилие над настоящим. Шлягерное «счастье» размещается в пределах переживаемого «теперь». Когда шлягер несчастен, то это либо перевернутое счастье, необходимое как контрастный фон, на котором ярче выступает подразумеваемое счастье, либо счастье особого рода — томительно-сладкое восполнение недостаточной эмоционально-смысловой весомости будней. Прямая идеология, сулящая счастье только завтра или послезавтра, сегодняшних несчастий признавать не желает и стремится минимализировать их в отдельные недостатки или изъять из настоящего времени в качестве пережитков и груза прошлых ошибок. В этом также проявляется ее враждебность к настоящему времени. Обращенная идеология поступает несколько иначе: она признает настоящие несчастья, но только затем, чтобы оправдать завтрашние испытания, после которых и наступит обязательное счастье. Несчастное сегодня для обращенной идеологии — только средство ее самоутверждения, такое же, как для «несчастливого» шлягера, стремящегося через мотив невязанности сильнее подчеркнуть идеал взаимной любви.

Шлягер повседневно реализует то, что идеология повседневно обещает. Актуальность танцевально-лирического счастья обесценивает идеологические обещания. Именно отсюда проистекает стойкая неприязнь идеологии к эстраде. С 1920-х годов, когда велась борьба с традицией бытовой развлекательной музыки (примечательно название вышедшей тогда пролеткультовской брошюры: «Чем плоха „Цыганочка“»), и до компании 70 — начала 80-х против рока эстрадной песне предъявляются одни и те же обвинения: своей пошлостью, легковесностью она отвлекает массы от социалистического строительства, вредит воспитанию молодежи в духе верности нашим идеалам и т. п.

Однако идеология одновременно нуждается в лирико-танцевальном развлечении, поскольку оно позволяет людям забыть на время о невыполненности обещаний насчет недалекого будущего. Поэтому в образе врага шлягер предстает только на разбеге и в кульминации очередной эстрадной моды, в пору наиболее острой популярности, когда он особенно сильно

\* Устройство танцевальной эстрадной песни опирается на репликацию исходного элемента (как в поэтическом тексте, так и в музыке). Здесь невозможно представить подробные анализы, поскольку они займут значительный объем. Вообще сравнительный анализ идеологических и песенных текстов и их сопоставление с закликательными формами, известными из ранних и средневековых культур, — особая тема.

«отвлекает» и «вредит». Тем более, что эстрадная мода, как правило, каждый раз приходит из-за рубежа: аргумент, разъясняющий, кому выгодно «отвлекать» и «вредить воспитанию». Зато по мере того как очередная мода выдыхается, а поднятый ее волной тип шлягера теряет существенную долю привлекательности, идеология перестает его опасаться, забывает о его западном происхождении и приписывает ему качества друга и даже свои собственные врагоборческие достоинства. Он уже не вредит, а помогает «строить и жить». Шлягер же, со своей стороны, утерев опору в эстрадной моде, нередко стремится опереться на актуальную тему, примыкая тем самым к идеологии.

Путь от врага к другу и врагоборцу прошли практически все заметные течения нашей лирико-танцевальной эстрады. Даже тип сентиментально-ностальгического романса-вальса, возведенный в исполнении К. Шульженко на пьедестал советской песенной классики, в 30-е годы третирующийся. Понадобился солидный возраст исполнительницы (как бы воплощавший опыт старшего поколения, а тем самым и «исторические достижения советского народа»), чтобы ее репертуар стал казаться выражением официальной идейности, а не просто тепла и душевности. Вернее сказать, эти чувства сами превратились в идеократический знак, поскольку таким знаком сделалось поколение, нашедшее в шульженковском репертуаре эмоциональный образ для групповой идентификации. Ведь жизнь этого поколения идеология сумела едва ли не безотходно переработать и превратить в часть себя самой, в один из символов своей единственной правильности. Недаром сегодня смысл жизни ветеранов используется как орудие, которым прямая идеология защищается от своего оборотня. Апелляция к страданиям и вере старших поколений стала для «социализма» последним барьером, удерживающим «капитализм».

Эволюцию эстрадной моды в ее отношении к идеологии можно проследить и на недавнем процессе легализации рока. Вначале акцентировались локально-дружеские функции рока. На щит были подняты такие акции западных музыкантов как «Рок против апартеида» и «Рок в пользу голодающих Эфиопии». Затем на первый план были выведены функции общедружеские. В нашей печати заговорили о фестивалях с девизами типа «Рок в борьбе за мир», «Рок против алкоголизма и наркомании», «Рок за сохранение окружающей среды». Наконец, все более активное обращение идеологии реализовало накопленный потенциал оправдания рока во врагоборческом духе: средства массовой информации принялись склонять тезис об «антибюрократичности» и вообще перестроечности рока. Окончательное же идеологическое признание как раз совпало с заметным исчерпанием рок-моды\*.

Обращенная идеология в пику прямой уже не отвергает очередную эстрадную моду. «Ламбада» благополучно заполнила наш эфир\*\*. Но это вовсе не значит, что, обернувшись, идеология потеряла привычку бороться с эстрадой. В новых врагов превратились прежние друзья-врагоборцы. В гетто телепередачи с мягко-ностальгическим названием «Это было, было...» согнаны образцы «советской песенной классики». Цитаты из популяр-

\* Показателем девиз музыкальных торжеств в честь 50-летия Джона Леннона: «Леннон с нами». Явная пародия на «Леннон с нами» — только ироническая оболочка для стереотипа идеологии. Леннон на месте Ленина означает идеологическое признание рока теми политиками, которые видят в делегитимации (т. е. перевертывании прежней системы ценностей) нечто действительно верное. И замечательно также, что А. Макаревич — лидер одной из наиболее давних и авторитетных отечественных рок-групп («Машина времени») как раз ко времени делегитимации — леннонизации зашел в манере романса, «бросив» рок.

\*\* В то время как во Вьетнаме, где традиции прямой идеологии еще сильны, в 1990 г. «Ламбаду» запретили.

ных песен прежних десятилетий иронически обыгрываются публицистами и в представлениях КВН...

Шлягер, таким образом, обнаруживает свою оппозиционность идеологии и одновременно свою тождественность с идеологией — с прямой, когда немоден, и с обращенной — на гребне моды. Последнюю шлягер в модных фазах и представлял в то время, когда прямая идеология еще не перевернулась.

На эстраде, как и в идеологической области, сосуществуют враг и враг-оборзец. Врагом длительное время было все модное (сейчас наоборот); враг-оборзец — немодное (сейчас — обратная ситуация). Непосредственно «модное» означает свежесть (или импортность) музыкальных идиом, а ассоциативно-опосредованно — молодость, энергию и темперамент. Немодное — дряхлость, вялость и скуку. Через эти широкие значения эстрадная бинарность соотносится с универсалией общественное/личное как политика/эстрада, которая в массовом сознании персонифицировалась в образах Брежнева/Пугачевой. А осваивая эту универсалию, эстрадная песня расчленяет свою центральную тему — «любовь» — надвое: на любовь политически грамотную, идейно выдержанную, официально-общественную, и любовь аполитично-чувственную, безыдейно-свободную, неофициально-личную. В свою очередь, каждый из членов этой оппозиции раздваивается на себя и своего контрагента: общественная любовь — на варианты, связанные с символами «интеграция в коллектив» и «отторгнутость от коллектива»; личная же любовь — на варианты, в одном из которых чувство взаимно (а значит, образует некое «Мы»), а в другом — безответно и одиноко.

На заре советской эстрады новые песни личной любви практически не создавались. Публика питалась шантанным наследием начала века и традиционным романсом. Усилия авторов, отдавших творчеству новой культуры, были направлены главным образом на продолжение в песнях революции и гражданской войны и на празднование успехов социализма.

Но потребность в лирике неустраима. Ее удовлетворение «с оглядкой» на идеологическую актуальность породило песни общественной любви — жанр, которому советская эстрада обязана своей уникальностью.

Вначале «общественное» и «любовь» стыковались механически. На популярные мелодии прошлого сочинялись новые тексты. Так, на мотив «Где вы теперь, кто вам целует пальцы?» пелось в 20-е годы: «Где вы теперь, кто учит вас марксизму?», а романс «Слышен звон бубенцов издали...» исполнялся с текстом: «Слышен шум голосов издали — это Энгельс учит рабфак». Поскольку мелодии были общеизвестными, то под новым текстом просвечивал старый, закрепившийся издавна за музыкой. Музыка и заново приспособленный к ней текст взаимоотторгались.

Это противоречие преодолевалось двумя путями. Первый состоял в «перетекстовке» (переинтонировании) самой музыки. На этом пути сложился стиль И. Дунаевского, который сочетал романс с гимном в мелодии и танец с маршем в ритмике и гармонии. Так построена знаменитая «Песня о сердце» из кинофильма «Веселые ребята». В запеве мелодия с нервным романсовым рельефом движется от одного чувствительного нажима к другому (от «девушек хороших» к «ласковым имен» и т. д.). В припеве же она обретает ровное и широкое гимническое дыхание. Минор запева высвечивает (в общей маршу и танго четырехдольности) модель танго, а мажор припева — марша; сдвиг от танго к маршу фиксируется также сглаживанием в припеве специфических страстных акцентов перед последней долей такта. Запев переходит в припев, растворяя танцевально-



романсовое личное в маршево-гимническом общественном. При такой музыке текст мог позволить себе оставаться сугубо личным. Однако рядом с контекстом фильма (герои которого — аналоги Иванушки-дурачка и Золушки реализовали политическую программу «кто был ничем, тот станет всем»), воцарившись со своей «Песней о сердце» на сцене Большого театра) личные строки получают общественный вес.

Сюжетный контекст обобществляет и лирический текст песенки из кинокомедии «Весна», где героиня награждается счастьем в личной жизни за успехи в работе. В словах песни нет ничего, кроме игривого лирического оживления («И даже пень / В весенний день / Березкой стройной стать мечтает»). Лишь заключительная фраза «Весна идет, весне дорогу!» вносит в атмосферу флирта нечто вроде лозунга. В ряду с «Институтом солнца» и прочими грандиозными декорациями «наших достижений» этот лозунговый клич едва не перевешивает общий тонус текста. К тому же он подчеркнут музыкально. Мелодия, вдоволь накокетничавшись (имеются в виду шаловливо-томительные остановки на неустойчивых «джазовых» тонах — на словах «пень», «день», «тает»), разворачивается в конце строфы бодрым маршем: порыв любви переходит в трудовой энтузиазм.

Другой путь к единству «любви» и «общественного» состоял в олиричивании «рабфака» и «марксизма» в песенных текстах общественного содержания. В 30-х старинная модель «славься», ранее использованная в гимнически-маршевых здравицах, посвященных революции, пролетариату, Ленину, партии, была спроецирована на Сталина. Культурная ситуация подклячала к возгласию славы выражение благодарности и сердечной любви. Со Сталина этот комплекс спроецировался обратно на революцию, пролетариат, Ленина и партию, а также на песенные эквиваленты последней: комсомол, пионерскую организацию, армию, советский народ, — вообще «нас». Общественные песни окрасились в тона торжественной сентиментальности. В пору «оттепели» сентиментальное начало в текстах здравиц еще усилилось. В зачинных строках эти песни примкнули к любовным монологам. «Спасибо, сердце... как хорошо, что ты такое» — «Спасибо, партия тебе, что ты с людьми труда навеки»; «Ты — моя мелодия» — «Песня комсомольская, сплав крылатой музыки и слов»; «Тебе единственной несу свою любовь» — «Единственный друг, дорогой комсомол»; «Моя любимая, родная» — «Партия любимая, партия родная»...

Одновременно песни типа «слава — спасибо — люблю» расширили круг своих адресатов. Теплое сияние славы-любви из эпицентра партии и армии распространилось вширь, осев на трудовые коллективы и места работы. «Родной Челябинск, тракторный завод» или «ЛЭП-500 — не простая линия» ближе к житейской повседневности, чем партия, даже если она тысячу раз «родная». Доместикация усиливает тепло и смягчает блеск «славь». «Любовь» выступает на первый план, и уже не только как общественное чувство, но одновременно и как личное, направленное на рядом работающее «Ты». Формируется комплекс «любовь на работе как любовь к работе»: «Этажи, и еще этаж, / Мы с тобою к звездам все ближе. / И смотрю я на город наш, / Словно в первый раз его вижу. / А любовь всегда бывает первой, / И другою быть не должна...»; «На душе все светлей / И работать веселей / Помогает нам любовь»...

В то время как олириченная здравница спускалась к месту работы, омаршевленно-огимниченный лирический монолог (типа «Песни о сердце») прописался по месту жительства — в городском дворе. В песнях типа «А у нас во дворе» центральной темой стала любовь неприметно-рядового «Я»

к ординарно-массовидному «Ты» («Я гляжу ей вслед,/Ничего в ней нет»). «Я» и «Ты» персонифицируют общность («наш двор»), а их взаимная любовь является знаком оптимистического умиления интегрированностью в общность («Отчего, отчего, отчего мне так светло?/Оттого, что ты идешь по переулку»), которое коррелирует с сентиментальностью здравниц, переместившихся из общественных организаций в трудовые коллективы.

Вместе песни любви на/к работе и к/во дворе подготовили переход от славящего к противоположному типу общественной любви — причитающему. Эта песенная область формируется по мере перемещения модели «любовь на/к работе и во дворе/к двору» в сельскую местность. В текстах эстрадно-деревенской песни героиня — одинокая женщина, сохраняющая верность мужчине, который или уехал куда-то далеко (в город, на стройку) и безвозвратно, или полюбил другую: «Под березками молчаливыми/Мне знакомыми с давних пор/Тихим вечером жду я милого,/На сердечный жду разговор.../Вот заря встает предрассветная,/Ночка долгая холодна./Ох, березоньки безответные,/Вы хоть рядышком — я одна»; «Сладку ягоду рвали вместе./Горьку ягоду я одна»... Героиня одиноко и гордо грустит, и с нею вместе грустят березоньки, калина, колодец, крылечко, околица, полюшко, реченька: деревня и природа, к которым женщина обращается в поисках сочувствия. Деревня-природа выступает в функции двойного эквивалента: оставленного «Я» и отсутствующего «Ты». В качестве оставленной и отсутствующей деревня-природа — предмет социального страдания. В качестве субститута любящего «Я» и любимого «Ты» — пространство личной тоски.

Личное и общественное сливаются в символике «родного» («народного»), которая представлена адаптациями фольклора в текстах и в музыке. Однако смысловое качество этих адаптаций раздваивает образ народа, выделяя в нем оппозицию былое/нынешнее.

Тексты песен строятся на природно-человеческом параллелизме, по фольклорному типу «Раскачалась в саду грушица перед яблонью зеленою,/Расплакалась душа Машенька перед своей родной матушкой». Однако в новодеревенской эстрадной лирике теряется символическая обоснованность природно-человеческих параллелей. В отличие от «раскачалась грушица — расплакалась Машенька» (сад и женщина объединены здесь символом продолжения жизни, а этот символ обязателен в свадебной песне), «Ромашки спрятались, увяли лютики... Сняла решительно пиджак наброшенный» — параллель формальная, служащая только для маркировки («фольклорности») жанра. Фольклорный прообраз превращается в сувенир, в знак местного колорита. «Народ» в такой песне как бы стилизует сам себя и следовательно отчуждается от себя самого, разрываясь на «истинный» народ прошлого и «фальшивый» народ настоящего.

Музыкальный стиль углубляет это противоречие. Он хранит следы двух народопесенных пластов. Давний тип протяжной песни («Ой, ты, зелена дубра... Ой, дубравушка») соединяется с частушками-страданиями, распространившимися в деревне к концу XIX в. и перелившимися на советскую эстраду через жанр солдатских агитприпевок времен Гражданской войны.

От протяжного мелоса в новодеревенской лирике сохраняется медленный темп, сглаженный («равнинный») интонационный рельеф, знаменующие созерцательное состояние. Вместе с тем главное, что музыкально аргументировало эту созерцательность, — качественная, а не количественная фразировка, идущая от дыхания, а не от счета долей, — потеряно. От

частушек-страданий сохранена причетовая интонация, но лишенная комически-игрового характера. Этим урезанием мелодических традиций новодеревенская песня обязана городскому стандарту формы: запев и припев квадратно-симметричны (4+4 или 8+8). В протяжных членениях асимметрично, длина сегментов произвольна, зависит от дыхания исполнителей (по типу: 1+3+5+2+7...). Ансамблевое же звучание, когда певцы берут дыхание несинхронно (каждый, где ему удобно), создает впечатление сплошного мелодического потока, лишенного цезуры. В частушках-страданиях симметрия имеет дробный вид (0,5+0,5; 0,5+0,5...), поскольку моделью пения здесь является танцевально-инструментальный наигрыш. Квадратная структура запев — припев, таким образом, является отчужденным средним между протяжной и частушкой: против частушки — развернутость мелодической строки, взятая из протяжных песен; против протяжной — симметрия, взятая из частушки.

Внутренний смысловый ритм обоих жанров-прообразов подменен внешним формальным. Песни тем самым «уходят» из деревни. Но, сохраняя внешние признаки мелоса (сглаженный рельеф, причетовую интонацию), те же песни «остаются» в деревне. Оставшиеся причитают по ушедшим, формальная общность — по истинной, нынешнее — по бывшему.

В целом в песнях общественной любви прорисовывается оппозиция единства с коллективом/разъединенности с ним или взаимности/невзаимности, или ура/увы: «Мы» поем славу «Нам» (представленным в виде партии, армии, комсомола, пионерского отряда, трудового коллектива, соседей по двору) и «Мы» оплакиваем «Нас» (народ нынешний страдает в разлуке с народом былым).

Медиатором этой оппозиции являются песни любви к родине, в которых «слава» переходит в ностальгию и обратно. «Ой, какая ты, Россия,/Я не знал, не знал!/Бродят сосны вековые/Вдоль уральских скал.../У Байкалалародья./Над Окой-рекой/Поздравлял в пути людей я/С Родиной такой». Но чаще родина воспевается или как «Родина Ленина, страна Октября», или как «березки и рябины», чем оппозиция «ура нам/увы нам» воспроизводится в несколько смягченном виде.

Роль итогового опосредования противоречий общественной лирики выполняют песни времен войны, в которых тема потерь народа переплетена со славой победы. Сегодня эти песни выступают также как способ идентификации народа нынешнего с народом былым, притом не через оплакивание, а через торжество.

Но песни войны несут на себе и более универсальную опосредующую функцию. Они объединяют общественную лирику с личной. «Строчит пулеметчик за синий платочек...» — личное чувство во фронтовом романсе обрело непосредственное патриотическое звучание и тем самым было реабилитировано в качестве песенной темы. Одновременно был реабилитирован и сам романс, уже не нуждавшийся в маршево-гимнических довесках, чтобы выйти на легальную эстраду. «Темная ночь» Н. Богословского или «В землянке» К. Листова — это чистые романсы, без «дунаевского» камуфляжа. Наконец, самое важное: в песнях войны был потеснен лучезарный оптимизм эстрады 30-х. Печаль перестала казаться социально-сомнительным настроением. А без печали, без сладкой грусти воспоминаний немислима полноценно личная лирика. Ей и открыли путь на государственные подмостки песни войны.

Правда, поначалу по этому пути песня пошла робко, придерживаясь традиции «обобществленной» любви. Такие характерные послевоенные об-

разцы, как «Пять минут» из «Карнавальная ночь» или «Мишка, Мишка, где твоя улыбка», еще хранят остатки казенного румянца песен 30-х. Их лиризм еще, так сказать, коммунален, обращение «Я» к «Ты» словно подразумевает общественную просматриваемость личного поведения, как бы редактируется контролем коллектива: соседей, друзей и товарищей по работе. Высвобождение печали, а вместе и настоящая эмансипация личного, начинается на этапе песен любви во дворе/к двору, но не в текстах и не в музыке (которые еще хранят связи с песнями общественной любви), а в сфере вокального звучания.

До 60-х на нашей эстраде было несколько типов голосов: опереточные (Л. Орлова), речевые (М. Бернес, К. Шульженко), «цыганские» (И. Юрьева), «деревенские» (Л. Русланова). Были также голоса, промежуточные между опереточными и речевыми (Л. Утесов). Центральная зона эстрадного звука определялась опереточными и речевыми красками. Доминирующим качеством здесь была естественная легкость, безнажимность, отсутствие форсировки. В опереточном вокале легкость достигалась дисциплиной дыхания — наследием оперной культуры; в речевом — опорой на разговорную tessitura (выход за пределы среднего диапазона избегался).

Примерно со времени М. Кристаллинской вокал стал обрастать стилизованными форсировками, моделировать эмоциональное и физическое усилие, культивировать напряженность. У М. Кристаллинской к этому располагал густой грудной звук, как бы проваливавшийся своей тяжестью под голосовые связки (а не легко вылетающий наружу — как у Л. Орловой), в органическую глубину, в «нутро». Близость к микрофону, доносившему призвуки дыхания, раскрывала «нутро» для слуха публики, превращала услышанное певческое усилие в художественный факт, едва ли не более значимый и во всяком случае больше волнующий, чем мелодия и слова. Тем самым на первый план песни выдвигалась личность исполнителя и притом в ореоле некоего страдания (эмоционально-смысловой эквивалент физиологического напряжения при пении).

Очень скоро «нутро» и «страдание», как бы случайно встретившиеся благодаря сочетанию тяжелого голоса М. Кристаллинской и способа петь непосредственно в микрофон, были осознаны как особая выразительная цель, которой можно достичь по-разному. В частности, популярным приемом стала имитация затрудненной артикуляции: «Нно ппра-ппал за ппа-вароттом сан-ннный сс-ледд» — пелось тогда; голос как бы спотыкался о каждое слово, каждый слог, с напряжением и болью переваливая через согласные. С тех пор рассекающая, скандирующая дикция — непрменный атрибут шлягерного исполнения.

Наконец, внутреннее как страдательное прорвалось в тексты. В шлягере 70—80-х годов утвердились мотивы одиночества, тоски, оставленности. Все чаще они приурочивались к романтическому образу непонятого художника (от «Арлекина» до «художника одного» из «Миллиона роз», от «Орфея» А. Пахмутовой до «Маэстро» Р. Паулса), символизировавшему на эстраде гипертрофию самоценного личного. В музыке возобладала нервная мелодика, генетически восходящая к романсу. Резкая жестикация мелодических оборотов, жирный трагический грим гармонии и аранжировки, экстатические кульминации исполнителей придают «страданию» текстов демонстративность, которая ставит «личное» в конфликтное отношение с «общественным», сообщает исповеди характер вызова.

Созревание лично-страдательного и исповедально-вызывающего комплекса в текстах и в музыке перевело в новый смысловой режим

форсировку звучания. В исполнительских манерах А. Пугачевой и В. Леонтьева был найден экономный эквивалент смыслов «личное», «страдание», «вызов», «экстаз»: криковой звук, переходящий в обессиленно-отрешенное пение.

Контраст «вызов-жалоба», «агрессия-молитва» стал стержнем шлягера одиночества. Исполнители по-разному конкретизируют эту формулу. У А. Пугачевой крик символизирует азартную смелость самоутверждения (недаром певица в самых отчаянных кульминациях умудряется широко улыбаться, почти смеяться, как бы восхищаясь вместе с публикой щедростью собственного темперамента) — некую «трын-траву» эмансипации. А противоположное звучание указывает на «спящую царевну» традиционной женской незащитности. У В. Леонтьева, окрашивающего и вызов и жалобу стонущими носовыми призывками, как крик, так и слабое пение на остатках выдоха есть различные степени болевого томления — не то душевного, не то эротического. В. Пресняков-младший, переместивший и криковой вызов, и молитвенную вокализацию в фальцетный регистр, создает прихотливый баланс женской мужественности и мужской женственности; взвинченность и ласка аутичны — этой аутичностью они и наслаждаются, и изнывают от нее.

В одиноком шлягере эстетизируется стресс: смесь эйфории и депрессии. Но это только одна сторона эстрадного личного, на какое-то время заслонившая другую, сегодня вышедшую на первый план, представленную типом песенных обоев — танцевальным шлягером с бодро-приятной мелодией, с текстом радостно-примитивного содержания (типа «Девочка моя синеглазая, / Ну, скажи, что любишь ты меня»).

Этот шлягер взаимности так же, как одинокий шлягер, отпечковался от песен любви во дворе, но не от «Отчего, отчего, отчего мне так светло?» (где умильная душевность отмечена сосредоточенностью: слабым намеком на будущую агрессивную тоску), а от «А у нас сосед играет/На кларнете и трубе» или от «Жил да был черный кот за углом» — песен с выраженной модной танцевальностью (тогда это был твист), ради оттенения которой текст и мелодия эмоционально нейтрализовались. Их душевность выпаривалась до бытовой шутливости и инфантильной сентиментальности. Девизом этих песен может служить русский текст популярной летки-еньки: «Милая, милая, простая енька/Нас приглашает танцевать». Быть «милыми» и «простыми» — главная задача и позднейших песенных обоев.

Сегодня тип «Черного кота» представлен множеством образов. Безусловным лидером в жанре песенных обоев является ансамбль «Ласковый май». Его название хорошо согласуется со стилистикой нынешнего шлягера взаимности, в центре которого — танцующий подросток со сладеньким и слабеньким высоким тенорком, не ведающий житейских и тем более духовных проблем, существующий в оазисе вечного досуга, счастливый в том мودесе, в каком счастливы здоровые, юные и удачливые рекламные персонажи.

В отличие от исполнительских манер в одиноком шлягере, пение в шлягере взаимности избегает экстремальных контрастов, да и контрастов вообще. Оно выровнено в одной громкостной плоскости, а с точки зрения фразировки выровнено танцевальной метрикой, которая, с одной стороны, формирует мелодию (мелодия превращается в средство артикуляции танцевального ритма), а с другой стороны, — непосредственно определяет характер дыхания, поскольку исполнитель не только поет, но и обязательно танцует.

Танец превращает песню в зрелище, которому музыка и текст только аккомпанируют. В одиноком шлягере «внутри» исполнителя проникало в слух, а слух фатально раскрыт (ухо не может «смежить веки») навстречу певческому самораскрытию, так что атмосфера интимной исповедальности, которая устанавливалась между певцом и слушателями, имела еще и некую неметафорически интимную подоплеку, — вопреки тому, что текст исповедовался в одиночестве. В шлягере взаимности, напротив, коррелируют внешность исполнителя и взгляд слушателя: первая замкнута в своей глянцево обложечности, в рекламной недостижимости счастья; второй же может в любой момент перейти на другой предмет. Глубокого контакта между певцом и аудиторией нет, что бросает свет на истинное содержание песенной темы: взаимная любовь есть прежде всего символ успеха и благополучия, а не чувство как таковое. Личное в шлягере взаимности предстает как внешнее, как антураж комфорта.

Так в песнях личной любви раскрывается эквивалентная генеральному противоречию эстрады (общественная/личная любовь) оппозиция внутреннего-страдательного и одинокого-внешнего-комфортного и взаимного. Она есть также зеркальный аналог пары «ура нам/увы нам» из песен любви общественной. Если в этих последних роль медиатора брали на себя песни любви к Родине (в свою очередь опосредовавшиеся песнями войны), то в первых такую роль играют песни любви к песне.

Символ «песня» в личной области эстрады сливает в себе значения, непосредственно заданные самим процессом пения, в котором переходят друг в друга страдательное напряжение (связанное с моментом звукоподдачи, особенно в кульминациях) и восторг свободной легкости (связанный с парением голоса, особенно в удобных тесситурах и на удобных гласных). Осмысляемые в тематическом контексте одиночества — тоски — вызова и взаимности — счастья — комфорта взаимопереходящие певческие ощущения порождают амбивалентный смысл: счастье как страдание и страдание как счастье. Эта полнота любви закрепляется за «песней», «мелодией», «музыкой»: «Ты — моя мелодия, / Я — твой преданный Орфей»; «Оставь мне музыку, без музыки — тоска, / Мы расстались, но осталась наша му-зы-ка»; «А когда я уезжаю / И тебя со мною нет, / Я в дороге напеваю, я в дороге напеваю / Этой песенки куплет». Глагол «петь» обретает эквивалентность глаголу «любить»: «Пой, сердце, пой»; «Ты найдешь себя, любимый мой... И мы еще споем».

Подобно военным песням, которые не только опосредовали противоречия общественной лирики, но и соединяли общественную любовь с личной, песни о песне приводят друг к другу шлягер одиночества и шлягер взаимности, а также всю сферу лично-любвных песен — к песням общественной любви. Еще в 30-х в качестве синонимичных фигурировали строки: «Нам песня жить и любить помогает» и «Нам песня строить и жить помогает». С тех пор символ «песня» утвердился в здравцах «строительству»: «Я гимн пою твоим былым победам / Во имя новых радостных побед». А позднее — и в оплакиваниях деревенского былого: «Ах, где мне взять такую песню...» К песне приравнивается и родина («Заветная песня моя»). В общественной лирике так же, как в личной, глагол «петь» синонимичен глаголу «любить».

Так на эстраде образуется круг, аналогичный кругу идеологии: оппозиция любовь общественная/любовь личная раздваивается на эквиваленты самой себя (интеграция в общность в песнях типа «ура нам»/отторгнутость от общности в песнях типа «увы нам»)/(шлягер одиночества —

внутреннего — страдания/шлягер взаимности — внешнего — комфорта), которые опосредуются в конечном итоге песнями о песне, а в них, как в единственно верном учении, весь круг воспроизводится заново. И опять, как в идеологической сфере нашего мифа, в эстрадном круге можно двинуться в любом направлении. Эстрада, подобно идеологии, обращается.

Обращенное движение начинается от символов «война» и «песня», служивших универсальными медиаторами на прямой эстраде. Они сливаются воедино, определяя самосознание эстрады альтернативной, которая до недавнего времени выступала в образе врага культуроцифоза, а сегодня средствами информации ангажируется на роль врагоборца. В строках одной из баллад В. Высоцкого: «Я к микрофону встал, как к образам, — Нет, нет, сегодня — точно к амбразуре» зафиксирована воинственность песни (контрпесни) и «песенность» войны, которую доперестроечно-перестроечное массовое сознание вело с властвующей идеей. В творчестве отечественных рокеров музыка (т. е. рок-музыка) также понимается как оружие, а рок-музыкант — как боец армии протеста (из текста группы «ДДТ»: «Два пальца вверх \* — это победа! И это — два пальца в глаза! Мы бьемся насмерть во вторник за среду...»). Разница между бардовской и рокеровской песней-войной, впрочем, существенна.

Барды ближе к «окопной правде» реальной исторической войны; они отстаивают (человеческое достоинство), защищают (подлинные ценности), обороняются (от лжи), как солдаты 1941 года, которым дан приказ «ни шагу назад». Оттого и облик барда подчеркнuto заземлен, далек от рекламных красот и блестящей мишуры. Рокеры, напротив, нападают (например, на «мясников, словавших горы сала» — «Наутилус-Помпилиус»), разрушают («И когда я просто иду, / Я иду поджигать наш дом» — «ДДТ»; «Дайте огня!» — «Альянс»), празднуют победу («Атас! Веселись, рабочий класс! Танцуйте, мальчики, целуйте девочек...» — «Любэ»). Соответственно, имидж музыкантов атакующе-броски, карнавально-вызывающи, рекламно-победительны.

Еще одно различие. Бардовская песня личностна. Бард — всегда «Я», а слушатель его — всегда «Ты». Скромность звуковых эффектов, бедность песенной фактуры соответствуют ситуации интимного дружеского общения. Даже когда в пении сильны ораторские краски (как нередко было в исполнении В. Высоцкого), это «трибуна на кухне»; рубаха на груди рвется перед немногими своими (хотя бы этих своих возле бесчисленных магнитофонов был и целый народ). Рок-музыка коллективна, массовидна. Рокер (точнее, рок-ансамбль) воплощает «Мы» и обращается к «Мы». Отсюда и внимание к звуковым эффектам, и утяжеленная фактура (ритм, например, дублируется ударными, ритм-гитарой, синтезатором и еще коллективным движением музыкантов на сцене и публики в зале). И если в рок-музыке звучат проникновенно-интимные ноты (как, например, в некоторых песнях группы «Наутилус-Помпилиус»), то это исповедь на стадионе: сокровенное обнажается перед всеми в качестве штандарта общности.

Соотношение обороняющегося «Я» и атакующего «Мы» не просто ставит бардовскую песню и рок-музыку в оппозицию друг к другу и тем самым раздваивает обращенную эстраду, но еще и воспроизводит главный сюжет прямой идеологии, в которой личное подавляется общественным.

\* Иметсяя в виду так называемая «кожа»: жест поднятой руки с пальцами в виде латинского «v» (от Victory), которым рок-музыканты и публика рок-концертов обозначают свою солидарность: подобие рогфронтового поднятого кулака.

Одновременно обращенная эстрада выступает как перевертыш прямой, где личное стремится подавить (или ассимилировать) общественное, — во-первых, и где доминирует тема любви, — во-вторых (на обращенной же эстраде доминирует тема борьбы, как в идеологии).

Если на прямой эстраде любовь раздваивается на общественную и личную, то на обращенной такое раздвоение претерпевает символ борьбы, в котором выделяются оборона «Я» и нападение «Мы». Далее, если на официальных (в прежние времена) подмостках каждый из двух видов любви распадался на подобие исходной пары, то на неофициальной (до недавнего времени) сцене аналогично самоумножается парный символ борьбы.

В бардовской песне обороняющееся «Я» предстает в двух ипостасях: «тихой», интравертной, противопоставляющей натиску лжи лирическую сосредоточенность (таковы ориентиры песен Б. Окуджавы или Н. Матвеевой), и «громкой», экстравертной, отстреливающейся от неприятеля сгустками боли и смеха (песни В. Высоцкого, А. Галича). В музыкальном стиле эта оппозиция реализуется в контрастах мягкой напевности/скандирующей речитации; голосов, чья интонация высветлена до степени шемящей наивности/голосов, в которых на первом плане находится мужественная резкость, брутальный надрыв (вплоть до рыка и хрипа). Контрастируют и стилевые истоки тихой и громкой бардовской песни. Тихая восходит к традициям городского романса прошлого столетия и его поздней волны — эмигрантского романса. Громкая — к криминальному и околориминальному фольклору и его прообразу — шантанному куплету конца XIX в.

Русский городской и эмигрантский романс задали тихой бардовской песне сквозную тему, независимую от текстов (а в некоторой мере предопределяющую их). В самом общем виде эта музыкальная тема может быть определена как духовная независимость через причастность былой культуре. Она складывается из закреплённых за старинным романсом ассоциаций традиционного русского душевного склада и из окрасивших эмигрантскую лирику ностальгии по утраченной родине и гордости хранителей ее культурного наследия. Герой тихих бардов принадлежит к большому историческому времени (поэтому и «война» в этих песнях не только Великая Отечественная, но и вся давняя отечественная доблесть: «кивера и каски... вечностью объять» в «Батальном полотне» Б. Окуджавы), к широкой культурной действительности (поэтому и сегодняшняя повседневность видится «на фоне Пушкина»); и эта «надсистемность» определяет его внутреннюю свободу от «системы». Выражение такой свободы вовсе не требует экзальтированного скандирования текста или форсировки звучания, не требует и поэтической хлесткости. Напротив: того колорита, на который указывает, например, строка из «Фотографий друзей» Б. Окуджавы: «Свет — и ничего другого».

Традиции блатного куплета и его шантанных прообразов задали громкой бардовской песне свою тему: «свобода на дне». Музыкально «дно» представлено редукцией романсового языка, характерной для песен «малин» и «нар»: тремя минорными аккордами и «муркоподобной» мелодической канвой, чья функция сводится к «подаче жара» к каждой аккордовой перемене. «Свобода» (от условностей) составляла семантический ориентир шантанного стиля и была связана с местами бытования соответствующего репертуара, «злачность» которых подразумевала хотя бы условное, художественное раскрепощение от моральных табу. В шантанном исполнении обязательны отчаянно-страстные кульминации, причем неподготовленные,



нацеленные на символизацию внезапных эмоциональных порывов, неподконтрольных разуму. Ту же цель преследовал специфический «шантаный свинг»: подчеркнуто произвольное отношение певческих акцентов к метрической сетке такта и к ритмическому рисунку мелодии. В этом ряду занимали свое место и артикуляционные гипертрофии (вроде отчеканивания подряд идущих согласных: «Милый мой сы-ты-роен и высок...»).

Три аккорда и исполнительский нажим перешли в бардовскую песню в переосмысленном качестве. Обращение к криминальным стиливым клише стало знаком романтики мужества и нонконформизма. «Дно» обрело значение непричастности к официальным структурам — непричастности в том исконно народном понимании, которое со средних веков освящало образ «голи кабацкой» или этически легитимировало тему пьяного загула у С. Есенина. Шантанная же свобода чувств в соединении с умными текстами обернулась чувством свободомыслия.

Со всем тем эстетизация фаталистской отчаянности, свойственная и криминальному куплету, и шантанному репертуару, сохранилась, предопределив атмосферу экстремальности в громкой бардовской песне. Она заняла позицию «у последней черты», «на краю» («Хоть мгновенье еще постою на краю» — В. Высоцкий). Эта атмосфера предопределяет трактовку военной темы, при которой солдаты Великой Отечественной — все в той или иной степени «штрафники». Ощущением «края» проникнуто и видение мирных будней, где свою жалкую, нищую и смешную жизнь влачат Ваня с Зиной. Герой громкой бардовской песни целиком принадлежит советскому времени, а точнее, *времени исчерпанности советского времени*: моменту, когда невозможность жить дальше заведенным порядком уже вопиет со всех сторон. Песенное «Я» несет в себе этот вопль; его неприятие окружающего есть знак развала «системы» и вместе с тем — выражение человеческой боли: боли живых людей, которыми система питается и которых губит вместе с собой.

Тихая и громкая бардовская песня возвращают подлинность двум интерпретациям темы родины из официального репертуара: родине «березок и рябин» (т. е. большого, «внеклассового» исторического времени) и «родине Октября». Подлинность возвращается вместе с людьми: с «флигель-адъютантами» в одном случае, с «Ваней и Зиной» — в другом. Точнее говоря, с «флигель-адъютантами», «Ваней и Зиной» и современными поэтами-певцами. Один из них просветляет сегодняшнее время, восстанавливая его преемственность со славным минувшим. Другой восполняет трагизмом своей личности вялую жизнь тех рядовых обывателей, от имени которых поет (а себя самого восполняет, идентифицируясь с солдатами Великой Отечественной). Оба воссоединяют разделенные на официальной сцене восславление и оплакивание народа, — воссоединяют, трансформируя восславление в гордую печаль, а оплакивание — в горький смех.

В этой точке нашей песенной эстрады миф кончается, уступая место реальному историческому сознанию. Однако он начинается вновь от этой же точки, поскольку от нее отталкивается отечественная рок-музыка.

В рок-музыке есть свои «гордость» и «горечь». Нападающее «Мы» выступает в ипостасях ораторски-трибунной и демонстративно-болезненной, юродствующей.

«Мы» ораторского типа очень напоминает несгибаемых большевиков, поднимавших массы пламенным призывом и маузером. То и другое обращено против «господ» — всех, кому более или менее жить хорошо, или кто, по крайней мере, не торопится все крушить и ломать: против «маль-

чиков-мажоров» на папиных «Волгах» («ДДТ»), против сытых «мясников» («Наутилус-Помпилиус»), против обывателя, спрашивающего у жены: «Верочка, что у нас сегодня на ужин?» («ДК»). Эти «против» вдохновляются чувством собственной обделенности: «Скулим у захлопнутых врат» («ДДТ»), «Нас разнят и нас же сушат/Для того, чтоб только кушать» («Наутилус-Помпилиус»). «На худой конец мною грязь оботрут» («Дельта-Оператор»).

Преемственность с героями давней революции осознается не без некоторой трезвости. В одной из агиток группы «ДДТ» есть такие слова: «Революция, ты научила нас/Верить в несправедливость добра./Сколько миров мы сжигаем в час/Во имя твоего святого костра». И тем не менее захлестывает стихия призыва к последнему и решительному. «В этом мире того, что хотелось бы нам,—нет! Но мы знаем, что в силах его изменить? — Да!» Музыкальный стиль и сценические имиджи дорисовывают исторический стереотип. Тяжелый рок сближается с маршем. Эквивалентом строевого шага становится артикуляция ритма подпрыгивающими музыкантами и публикой. Мелодика рвется на краткие фразы-лозунги. Исполнители атакующе-активно держатся на сцене, жестикуляция носит митинговый характер. Лидер-певец заводит слушателей болевым интонированием, экстатической мимикой, напряженными позами, импульсивными движениями. Но самое главное — характер звучания. Шквальная громкость, еще и усиленная хоровым скандированием из зала, сочетается с плотной, перегруженной фактурой, вязкой, как смола. Ключевая семантика такого звучания — натиск и давление — выражается с почти физической осязаемостью.

Подобно тому как песни революции на прямой эстраде превратились в песни общественной любви типа «слава нам», рок-прокламации на эстраде обращенной тяготеют к успокоению в любовании собственной радикальностью. На смену ансамблям, завоевавшим популярность, находясь в «подполье», но сегодня исчерпавшим творческий заряд, выходят новообразованные группы, которые все более карнавализуют протест, превращают его в чистую условность жанра. Эстетическое упоение натиском и давлением, немаловажное и для рока подпольной волны, здесь решительно заслоняет социальный смысл рок-акций. Они вырождаются в игровое наслаждение брутальной энергией и агрессивным активизмом как таковыми, хотя в текстах ансамблей «Парк Горького», «Альянс» или «Дельта-Оператор» и сохраняются мотивы обличения «господ» и обделенности протестующих «масс», а также призывы объединиться и бороться.

Карнавал протеста, в который превратился легализованный трибунный рок, сопровождается восхвалением рока (за его антибюрократичность, критичность и т. п.) в средствах массовой информации. В сочетании это дает «славу нам» — но не ту официально-торжественную, что фанфарно возглашается в песнях любви к партии, а истерически-рекламную, рыночно-застывательную: «славу» сомнительно-самодеятельной товарной марки, «славу», столь же отличную от ритуально-размеренного самовоспевания в песнях общественной любви на прямой эстраде, как атмосфера рижского рынка от атмосферы встреч-проводов «лично Леонида Ильича».

Тема «Мы» юродствующего, болезненного (группы «Звуки Му», «Институт косметики», «Николай Коперник», «ДК» и им подобные) — страдание социального распада. Социальный распад символизируется распадом личности (душевной опустошенностью, как в имидже солистов «Кино» или

«ДК», или даже психической болезнью, как в образе лидера «Звуков Му») и распадом самого рок-стиля (в группе «ДК» рок весьма часто сбивается на «пахмутовско-таривердиевскую» песню, разумеется, спародированную, или на аскетический концептуализм, совсем потерявший «заводные» черты рок-музыки. Последнее можно сказать и о многих композициях «Звуков Му»).

Стилистика самораспада рассчитана на эффект, в котором смешаны сочувствие и отвращение. Сочувствие воспроизводит стереотип народного самооплакивания из песен общественной любви на прямой эстраде; отвращение же выступает как антипод самовосхваления из того же репертуара и одновременно как гипертрофия самооплакивания.

Зазывательная «слава» и отвращающее самооплакивание сливаются в крик: «И когда нам так хочется громко и долго кричать,/ Вся огромная наша родня умоляет молчать» («ДДТ»). Крик лежит в глубине стиля. В «А-а-а!» или «У-у-у!», столь часто слышных из зала на рок-концертах, сливаются карнавальная натиска и демонстрация самораспада при любой их поэтической аранжировке.

На прямой эстраде крик утвердился только в одиноком шлягере и то — в вариантах более мягких, не в непосредственном, а в вокально-стилизованном виде. На эстраде обращенный крик сбросил маску пения и универсализовался. Он соединяет социально-ангажированный рок (рок трибунов и юродивых) с рок-эротикой и стирает ту грань, которая на официальных подмостках разделяла песни общественной и личной любви.

Так же как протест, любовь в роке носит двойные черты: экстатического вызова и шокирующей аномалии. И дело не просто в текстах, которые не так уж часто нажимают то на мотив самоубийственной страсти («Я брал острую бритву и правил себя... Я резал ремни, стянувшие слабую грудь... Я хочу быть с тобой/И я буду с тобой») — «Наутилус-Помпилиус»), то на экзотику извращений («Рыжий гамадрил/В куски тетю Пашу в сортире рубил... Сексуальный дезертир» — «Институт косметики»), а больше только подбираются к этим полюсам. Важнее смысл звучания и сценического зрелища, которые даже самый обыкновенный лирический монолог превращают в вызывающее выражение мучительного желания или самозабвенного наслаждения. Более того, тексту даже не обязательно соприкоснуться с интимной темой, он может оставаться социально-трибунным. И в этом случае звуко-зрелищная атмосфера, проникнутая эротической энергией, внедряет специфически откровенную «любовь» в «протест». В целом рок — своего рода песни общественной любви, в которых, однако, общественное застигнуто не в стабильном, а во взрывном состоянии, а любовь — не в душевном, а в телесном измерении.

То, что на прямой эстраде стояло под знаком казенного притяния — «общественная любовь», на эстраде обращенной (конкретно — в рок-музыке) сопрягается с радикальным неприятием: общественное дано через призму протеста. А то, что на прямой эстраде представало в антагонизме к общественному — личная любовь, на эстраде обращенной (конкретно — в бардовской песне) выступает в единстве с общественным: личное самочувствие барда проникнуто гордостью и горечью гражданственности.

Если прямая эстрада была близнецом-антагонистом прямой идеологии (т. е. обращением идеологии), то эстрада обращенная как близнец-антагонист прямой двойно обращает идеологическое обращение. Во-первых, в ипостаси «Мы» обороняющегося, в виде бардовской песни она раскрыва-

ет под напластованиями мифа истинный человеческий смысл и тем самым уходит как от идеологий (и прямой, и обращенной), так и от параллельно-комплементарной им репрезентации мифа. Правда, снижая планку подлинности, переходя от первичных творческих импульсов (скажем, от В. Высоцкого) к вторичным, эпигонским (например, к А. Розенбауму), бардовская песня снова попадает в горизонт мифа (творчество А. Розенбаума представляет собой соединение интенций одинокого шлягера и трибунного рока).

Во-вторых, в ипостаси «Мы» атакующего, в виде рок-музыки обращенная эстрада является перевертышем перевертыша прямой идеологии. Рок не совпадает с единственно верным учением только в том, что негативно (иронически, надрывно-обвинительно и т. д.) относится к его расстановке оценочных знаков; по основной же направленности — к бескомпромиссной борьбе «Мы» и «Они» — рок тождествен этому учению. И здесь он поразительным образом не совпадает с той обращенной идеологией, которая его подняла на щит. Ведь нынешние идеологемы строятся на осуждении прежних догм о классовой борьбе. Впрочем, то, что осуждающие классовую борьбу увидели соратника в роке, показывает, что это осуждение не содержательно, а формально, служит для маркировки противоположности обращенной идеологии по отношению к прямой, в то время как на деле и в той и в другой действует единый принцип нашего мифа: конструирование противоречий ради самосохранения утопического менталитета.

\* \* \*

Наш миф уникален. Это миф, для которого имена, герои, концепты, символы в конце концов не главное; главное — близнецное противопоставление имен, героев, концептов, символов; главное — круговая цепь таких противопоставлений. Наш миф разворачивается не столько на уровне содержания, сколько на уровне логики, не лексически, а грамматически. Поэтому он так универсален, поэтому объединяет собой левое и правое, серьезное и развлекательное, легальное и подпольное, сакральное и профанное.

Объединяет он также противоположные языки массовой культуры: рациональный, функционирующий в сфере идеологии и политики, и чувственный, эмоциональный, представленный песенной сценой. Эта оппозиция опосредуется культурой анекдотов. Смех в ней — чувственное выражение социальной рефлексии.

Но анекдоты — особый медиатор двойничества нашего мифа. Пожалуй, они представляют такую область массового сознания, в которой самоценность противоречий (и связанная с ней установка на «борьбу») не действует. Недаром и тот анекдот, с которого мы начинали эти заметки, не столько противопоставляет «Брежнева» и «Пугачеву», сколько заставляет увидеть их родство.

Начинаясь изнутри мифа, анекдот выводит за его пределы. И то, что анекдот в нашей массовой культуре получил беспрецедентную нагрузку, сделавшись субститутом непосредственного и содержательного общения в самых разных слоях общества, показывает как его принадлежность к мифу, так и функцию демифологизирующую, важную для обыденного мышления, поскольку в нем сохранялись потенции здравого смысла.

Вместе с тем то, что здравый смысл массового сознания реализовал себя большей частью в анекдотах (а анекдот не «борется» с мифом, но лишь продолжает его за пределы утопического менталитета, по типу диалектического «снятия»), — свидетельство универсальности нашего мифа.

<sup>1</sup> См.: *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983. С. 206.

<sup>2</sup> Диспозицию зрелище — зритель в связи с ритуалами власти в нашей культуре рассматривает М. Ямпольский в ст. «Власть как зрелище власти» (Киносценарий. 1989. № 5).

<sup>3</sup> См.: *Леви-Строс К.* Указ. соч. С. 206 (курсив мой. — Т. 4.).

<sup>4</sup> Здесь нет возможности развернуть анализ идеологических текстов с точки зрения их заклинательного характера. Определенные моменты такого анализа содержатся в ст.: *Баткин Л. М.* Сон разума // Знание — сила. 1989. № 3. С. 92.

## **ИЗ АРХИВА**

А. Ф. Лосев

## ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ \*



### Предисловие

Настоящее сочинение является обработкой курса истории эстетических учений, читанного мною в течение многих лет в Московской Государственной Консерватории и других вузах Москвы и провинции. В основу этой обработки положен ряд принципов, о которых необходимо сказать заранее, так как многое из этого представляется мне самому не всегда и не везде совместимым и безупречным.

### I

Прежде всего, этот курс стремится быть на высоте современного состояния науки как в смысле учета всей главнейшей литературы предмета, так и в смысле охвата его по содержанию. Часто изложение предмета переходит даже в самостоятельное исследование с неизбежной детализацией и филологическими изысканиями, которым, по мнению большинства, не место в общем курсе. Так, пришлось затратить специальное исследовательское внимание на после-Аристотелевскую эстетику, которая обычно почти совсем не излагается, так как большинство излагателей после Аристотеля, минуя стоиков, эпикурейцев, скептиков и эклектиков, прямо переходит к нео-платонизму. Нео-платонизм обычно тоже излагают очень суммарно и, я бы сказал, наивно: еле-еле дают кое-кто из Плотина, рассказывая о нем две-три пошлости и две-три сентиментальности, хотя нео-платонизм существовал три века и дал, по крайней мере, пять совершенно разных и очень углубленных философских школ. В этих случаях я часто шел совершенно по непроторенным путям.

\* Заглавие работы восстанавливается из ее содержания. В подлиннике титул не дошел. Мы даем здесь только фрагмент из предисловия, которое написано 16 дек. 1934 г. и имеет собственноручную подпись в виде инициалов А. Л. Публикуем с сохранением орфографии оригинала. (Примеч. А. А. Тахо-Годи).

## II

Вместе с тем, однако, этот курс претендует если не на популярность изложения (часто такая задача и не могла быть поставлена и не ставилась), то во всяком случае на более свободное и менее сухое и академическое изложение. Таких целей я и не мог не преследовать, читая этот курс не только философам по специальности, но и литературоведам, обществоведам, историкам, не говоря уже о музыкантах и художниках. Я всегда хотел, чтобы мой курс доходил и до этих работников культуры, не только до философов. Мне, конечно, укажут, что эта задача противоречит первой, да я и сам не раз затруднялся в приспособлении своей речи для той или другой публики и аудитории. И тем не менее, рисуя себе этот курс в уме, после того как он уже давно проработан и написан, я должен признаться, что фактически я преследовал в нем и то и другое, и специальное научно-философское исследование и доходчивость этого — в общем достаточно сложного и трудного — курса и до широкой публики. Дело критиков разъяснить, где это у меня удалось и где нет. Однако, несмотря на частичную противоречивость, обе задачи фактически ставились и решались мною безусловно на каждой лекции и в каждой главе написанного курса.

Скажу даже больше: по самому темпераменту своему я не мог отказаться ни от той, ни от другой задачи и сразу гнался за обоими зайцами. Указавши на общее место эпического мироощущения в системе античной культуры, я не перешел прямо к досократикам и проч. философам. Я начинал увлекаться разными красивыми деталями гомеровского эстетического сознания и не жалел времени ни на тексты, ни даже просто на анекдоты, надеясь, что иные анекдоты из Гомера гораздо ярче обрисуют эпос, да и не только эпос, но и всю античность, чем иное очень ученое и абстрактное изложение. Типательно штудирю античных скептиков и, в частности, Секста Эмпирика, я не ограничивался анализом источников и адекватным изложением. Я тут же чувствовал в себе непреодолимую страсть к сопоставлению со скептиками других культур; и — невольно напрашивались цитаты то из аккуратного, благососпитанно-рассудочного Монтэня, то из психологически-развратного Анатоля Франса. Даже в ненавистном мне немецком механистическом материализме середины прошлого века, в этой мертвой мысли и мертвых чувствах, я искал интимно-эстетические моменты. И я их находил, — прочитайте, что пишет о красоте материи Бюхнер в своей когда-то знаменитой «Силе и материи». Легко было говорить о мистицизме Рихарда Вагнера, хотя мои собратья по ремеслу сумели угробить даже эти слишком бьющие в глаза факты духовной культуры. Но не легко было понять интимно-эстетический опыт рационалистов, логицистов, всякого рода интеллектуалистов и естествоведов; и не легко было излагать это так, чтобы у студентов оставалось после занятий что-то живое и убедительное, что когда-то было моментом в истории и что заставляло людей мыслить именно так, а не иначе. Поэтому для меня было очень важно, что Сократ перед смертью хотел заниматься музыкой, что Эпикур посещал храм, что Декарту постоянно снились черные пропасти, что Гегель называл свое логическое понятие «ночью божественной мистерии», что Дарвин был церковным старостой, а Менделеев тайным советником и директором департамента, что Байрон занимался педерастией. Вероятно, многим эти «анекдоты» покажутся посторонними и неинтересными в историко-философском труде, но я должен признаться: часто, очень часто



я просто не мог преодолеть в себе этого инстинкта вечных сопоставлений; и уж не знаю, стремление ли быть понятным и живым рассказчиком, или еще какой другой метафизический аффект действовал во мне, но это — факт, факт моей внутренней работы, как бы к нему ни относиться.

В этом методе изложения истории философии я всегда испытывал некое тонкое и сладкое, а может быть, даже внутренне-циничное ощущение, родственное тому, которое, по-видимому, переживают многие актеры и музыканты, у которых профессия — вечно не быть самим собою, а что-то и кого-то изображать. С течением лет у меня почему-то выработалась привычка излагать философские системы так, как будто бы я был их автором и пропагандистом; и часто я просто забывал, что моими устами говорит какой-нибудь Пиррон, Мейстер Экхарт или Спиноза. Эта привычка старого педагога вдалбливать и заинтересовывать независимо от ценности самих объектов — часто приносила мне прямой вред, создавая врагов там, где для этого не было решительно никаких оснований. Особенно я страдал от случайных посетителей моих лекций, тех гостролеров, у которых напористость была часто обратно пропорциональна их учебе и прилежанию. Иной забредет, бывало, ко мне на лекцию, где я излагаю какого-нибудь Фому Аквинского или Шефтсбери, и — о, ужас! — что же он слышит?! Он слышит проповедь католичества и восхваление папства, он слышит славословие лордам и проповедь английского дэндизма. Пойди потом, доказывая, что католический аристократизм тебе претит и что лорды для тебя — главным образом только этнография. Правда, обрабатывая эти лекции для печати, я многое сократил и сделал более бедным, не столь «ярким» (о чем, конечно, не могу не жалеть), но, думается, даже и в этом виде мой курс вызовет не мало недоразумений. Превратить, однако, его в тусклый перечень общеизвестных в науке материалов я совсем не считал возможным. Тогда не имело бы смысла его и печатать.

Тем же самым стремлением к большей усвояемости курса продиктована и еще одна его особенность. Я обычно реферировал основные сочинения излагаемых авторов и даю из них обширные отрывки, так как многих из этих авторов или совсем нельзя достать, или требуется знание многих языков. Кроме того, не обязательно, чтобы для усвоения курса читатель сам проштудировал все анализируемые здесь сочинения. Конечно, студент должен прочитать «Поэтику» Аристотеля, но уже его «Риторику» надо отложить до специального изучения истории эстетики. Хорошо прочитать по античной музыке Псевдо-Эвклида и Плутарха (тем более, что есть хорошие русские переводы), но было бы нелепо заставлять начинающих — пусть даже владеющих древними языками — читать трактат Аристида Квинтилиана или Августиново «De musica». Все подобные сочинения я довольно подробно реферировал. Для некоторых (как, например, для громоздкого Витрувия или оратора Квинтилиана) я ограничиваюсь подробным перечислением глав соответствующих трактатов. Если прибавить к этому обширные отрывки, которые я привожу и в своих и в чужих переводах, то можно надеяться, что для специалистов курс окажется достаточно усвояемым, будущим же специалистам значительно облегчит разыскание и анализ новых материалов. Тут тоже я разошелся с обычными излагателями этого предмета, которые почему-то думают, что их слушатели и читатели уже читали всех авторов и остается только их анализировать.

## III

В таком большом и широком труде, как предлагаемый, было бы очень важно sobлюсти единство и равномерность в использовании научных материалов и дать одинаково самостоятельное освещение всех относящихся сюда проблем. Похвалиться этим, однако, я никак не могу. Причин для этого очень много. Прежде всего, ряд проблем не было и смысла подвергать собственному специальному исследованию. Так, эволюцию взглядов А. Баумгартена я изложил по Bergmann'у; источники для эстетики Шефтсбери рассмотрены, главным образом, по Weiser'у; для музыкальной эстетики XVIII в. я усердно пользовался Goldschmidt'ом. Что касается первого тома, то и тут многое пришлось просто скомпилировать. Так, историкориторическая точка зрения на Горация проведена у меня по исследованиям E. Norden'a и И. В. Негушила; эстетические взгляды Витрувия изложены по Jolles'у и Watzinger'у; в отделе античного музыкознания я воспользовался коллекцией текстов у Н. Abert'a и перевел их почти все целиком (впрочем, переводить музыкально-теоретические тексты с греческого тоже не легкое дело) с теми их разделениями, как они там даны; для Филостратов и Кратеса я много нашел в работе Jenssen'a. Разумеется, везде видно, где я компилировал и где шел вполне самостоятельно.

Однако ряд проблем пришлось оставить без исследования, хотя в последнем и была большая нужда. Во-первых, невозможно же для человеческих сил все исследовать самому на первоисточниках. Затем, часть проблем отпала из-за невозможности воспользоваться результатами западной науки. Таких проблем оказалось не мало. Невозможно в Москве достать «Codex Atlanticus» Леонардо да Винчи и многих возрожденцев, эстетику Вейссе, «In Plat. theolog.» Прокла; нет большинства вольфианцев, нет полного Фр. Шлегеля; университетская библиотека блещет полным отсутствием Гёте, а консерваторская — античных музыкально-теоретических текстов; в Ленинской одно время книгохранилище упорно отвечало мне, что не имеется даже Известий Российской Академии наук (за 200 лет!); и т. д. и т. д. Такой труд, как этот, только и мог быть написан потому, что я сам всегда собирал и выписывал нужную себе литературу в свою библиотеку. Однако нельзя же приобрести решительно все. Этим объясняется ряд прорех в моем курсе, которые, по крайней мере, в настоящую минуту едва ли кто-нибудь и другой сможет восполнить в Москве.

Особенно жалею я, что пришлось отказаться от настоящего анализа античного восприятия цвета. Существует с десяток исследований по этому вопросу на иностранных языках, но все они оказались мне недоступными (кроме работы Jenny König и ряда мелочей). Пришлось поэтому просто отказаться от данного вопроса, так как не проделывать же заново работу по специальному обследованию нескольких десятков античных авторов, когда эта работа уже давно проделана. Кое-какие наблюдения в этой области я все же делал (например, о цветах у Демокрита, Платона, Филострата, см. в своем месте). Был у меня соблазн изложить и проанализировать трактат Псевдо-Аристотеля «De coloribus», но это потребовало бы массу места; и, если позволят обстоятельства, я это сделаю в другом месте.

Далее, было нецелесообразно, хотя и логически последовательно, характеризовать все эпохи с одинаковой степенью полноты в смысле общей культуры. Так, было совершенно необходимо в курсе истории эстетики дать характеристику и самого искусства, на почве которого появлялась его теория. Однако опасности такой установки совершенно очевидны. Давать

эту характеристику в более или менее ясной и выразительной форме — это значило бы уходить от непосредственных задач курса. Можно было превратить этот курс в историю искусства, литературы и даже вообще духовной культуры. Излагать же эстетические учения в отрыве от эстетического опыта слишком противоречило бы моим принципиальным установкам. Приходилось и здесь избирать среднюю и почти всегда заведомо неоднородную позицию. В настоящем томе я счел нужным дать хотя бы беглую характеристику античной музыки, потому что о ней у всех самое неясное представление. Но я не характеризовал ни архитектуру, ни скульптуру, полагая, что приступающий к курсу истории эстетики уже имел случай сталкиваться с этими популярными областями. Что же касается литературы, то ее невозможно было не коснуться, так как на ней легче всего можно было бы дать представление об античном эстетическом опыте, не прибегая к внешним иллюстрациям и далеким от философии аналогиям. В настоящем виде этот курс, однако, содержит более или менее самостоятельную характеристику только Гомера, с прибавлением некоторых, уже гораздо более скудных замечаний о лирике и драме. Я считал, что для характеристики того, что немцы называют «классическим идеалом», нужно было дать эстетическую характеристику хотя бы одного крупного поэта. Я и выбрал Гомера. У меня имеется большой материал по трем великим трагикам, но поместить сюда его я не решился, так как тогда историко-литературный материал занял бы столько же места, сколько и историко-философский. Что же касается послеклассического периода, то и здесь я счел достаточным ограничиться общими рассуждениями, не входя в анализ ни одного большого поэта. Об этом можно спорить. Дать характеристику александрийской поэзии хотя бы на Феокрите или Менандре и римской на лириках и Вергилии — было бы чрезвычайно желательно, и я имел к этому сильное поползновение.

Так или иначе, но тот, кто будет после меня работать над историей эстетики, должен будет принять во внимание не мало вопросов, отсутствующих в моем курсе или не нашедших в нем достаточно полного освещения. Готовящийся в Институте философии Комакадемии сводный труд по истории эстетических учений должен будет (конечно, в зависимости от его центральной установки) во многом добавить этот курс и во многом разработать его проблемы заново. Так, если говорить об искусствоведческой стороне, то необходимо: дать анализ и переводы текстов по музыкальной теории из Аристоксена Птолемея (авторов, затронутых у меня, в общем, довольно слабо); дать более обстоятельную, чем у меня, характеристику западных музыковедов — Бозция, Макробия и Марциана Капеллы; пересмотреть еще раз Витрувия и дать сводку его искусствоведческих проблем, тщательно отделяя их от инженерно-технических; пересмотреть риториков (это, вероятно, самое необходимое, потому что риторикой в этом курсе я занимаюсь совсем мало), извлекая если не из старого многотомного издания риториков у Walz'a, то хотя бы из двухтомного L. Spengel'я многочисленные эстетические суждения этих теоретиков ораторского стиля и делая их сводку (таких суждений я находил там массу); собрать суждения античных авторов о цветовом восприятии и обязательно проанализировать (а еще лучше и перевести) трактат «De coloribus»; использовать Псевдо-Аристотелевы «Проблемы», где содержится интереснейший и самый разнообразный материал по искусству и в особенности по теории музыки; более подробно осветить Дионисия Галикарнасского, Диона Хризостома, Квинтилиана, а также еще раз — и уже со специальными исследовательскими целями — пересмотреть Цицерона, Плутарха, Филостратов и эпиграммати-

стов. Для всех этих авторов мною заложен фундамент в виде извлечения из них наиболее бьющих в глаза эстетических текстов и их элементарной характеристики. Однако не только могут, но и должны оказаться у них еще новые тексты, которых я не досмотрел или недооценил и которые, возможно, заставят на них смотреть совсем иначе, чем это делаю я. Во всяком случае, тут работы еще на несколько поколений.

В отношении философско-эстетических теорий едва ли окажется какая-нибудь неожиданность у Платона и Аристотеля, после стольких исследований и изложений. Но после-Аристотелевская эстетика еще может преподнести немало неожиданностей, поскольку я первый только и начал ее излагать всерьез. В частности, меня очень беспокоит Посидоний, хотя мода на него, кажется, проходит, и теперь уже не так выводят из него весь позднейший эллинизм. Этим Посидонием я порядочно занимался несколько лет назад, располагая и довольно значительными материалами. Но так как еще больше я достать не мог, то работу пришлось бросить; и до настоящего времени у меня остается о нем много неясностей, хотя из третьих рук можно догадываться об его весьма интересной эстетике. Стоические фрагменты Arnim'a и эпикурейские Usener'a полезно еще раз пересмотреть и после меня, — тут могут быть неожиданности. Из Филодема необходимо перевести то, что приличнее сохранилось в папирусах. Из скептиков, кажется, надо только проанализировать «Против раторов» Секста Эмпирика, да и то я могу заверить, что аргументация здесь довольно монотонная (как и везде у Секста Эмпирика), и едва ли можно будет выудить здесь что-нибудь особенно интересное. Наконец, требует серьезного изучения огромная, прямо неизмеримая область всего нео-платонизма. Тут целые тысячи страниц, до которых не доходила ни одна исследовательская рука в течение нескольких столетий.

О нерешенных проблемах истории эстетики в новой философии будет сказано во втором томе.

Ко всем неувязкам и неравномерностям характеристики различных проблем я должен еще прибавить свои биографические обстоятельства 1930—32 гг., приведшие к утере значительной части моего научного архива, восстановить которую невозможно ни при каких новых усилиях с моей стороны. Образовавшиеся от этого лакуны будут заполнять уже другие исследователи.

#### IV

Теперь перейду к самому важному, к внутренней методологии моего курса.

Самым основным, самым центральным, самым неотъемлемым достоянием моего курса является диалектический метод. Не будем покамест говорить, какая это диалектика (об этом дальше). Но она была единственным методом понимания и расположения всего научного материала. Я не следовал большинству историков философии, для которых такие категории, как «античность», «средневековье», «возрождение» и др., были чем-то само собою разумеющимся. Я ишу категориально понять каждый из этих терминов и потом поставить во взаимосвязь выясненные таким образом понятия. Нечего и говорить, что такая методология требует массы всяких разъяснений и доказательств, но, конечно, делать это в специальном сочинении по истории философии совсем не годится. Это предмет теоретических сочинений. В этом курсе я ограничился только кратчайшим методологическим введением, которое имеет целью не доказывать права диалектики, а скорее их декларировать. Больше надо делать в другом месте. Что же

касается настоящих замечаний, то в них я хотел бы только сказать о своем интимном отношении к диалектике, которой посвящены в значительной части и все мои предыдущие сочинения и которой я занимаюсь уже много лет.

Должен признаться, что диалектический метод увлекал меня до полного энтузиазма. Какой только может существовать у философа эрос к своей методологии, он у меня существовал в диалектике. Всем, кому надо, известно, кроме того, что я любил именно чистую диалектику, чисто логическую диалектику, упиваясь ею вопреки времени, признававшему не чистую, но материальную и даже материалистическую диалектику. Это тоже оттолкнуло от меня многих современников, увидевших в таких занятиях идеализм, схоластику и мистицизм. Было бы смешно, если бы я доказывал свою непричастность к тому, другому и третьему. Тут многие из моих оппонентов напрасно тратили бумагу на доказательства относительно меня истин, которых я сам ни от кого не скрывал. Но все же диалектика имела для меня всегда и вполне самостоятельное значение,— обстоятельство, которого мои критики не могли или не сумели понять.

Я с упоением излагал на все лады какого-нибудь Платоновского «Парменида» и с наслаждением варьировал его тезисы, превращая их в самые причудливые гирлянды мысли. И кто меня знает ближе, тот, несомненно, подтвердит, что значительная часть моих старинных симпатий к нео-платонизму (и именно к Проклу) зависела именно от страсти к чистой логике, к обнаженной виртуозности мысли, перед которой блекнул не только логицизм нео-кантианцев, но даже и сам гегелевский панлогизм. Гегель не упивался доказательствами того, что прошедшее не только раньше настоящего, но и современно ему и позже него, а Платон этим упивался. Гегель не стал бы страстно доказывать, что одно причастно себе и не причастно себе, что оно причастно иному и в то же время ни в каком смысле не причастно ничему иному, а Платон это доказывал и доказывал не для софистики, а именно чтобы уничтожить софистику, для целей положительной философии. С этой точки зрения я всегда любил тончайшие узоры мысли у раннего Фихте, о котором написал историко-философское сочинение, сравнивающее его с нео-платонической диалектикой. Эта же позиция заставила меня любить Николая Кузанского, из которого я перевел самый головоломный трактат\*, открывающий, однако, перспективу на всю новую философию с высоты зрелого и перезрелого средневековья, и которому посвятил тоже немалое сочинение (ныне наполовину утраченное).

Эта же любовь к чистой мысли заставляла меня презирать многих философов, у которых на первом плане была не чистая мысль, но те или иные содержательные установки. Так, я никогда не любил английских мыслителей, хотя многое в них (например, описательные методы в области их учения о словах) было мне близко. Так, континентальный докантовский рационализм часто представлялся мне философским вырождением. Правда, марксисты потом научили меня понимать эту философию как идеологию восходящей буржуазии. Но я зато понял и то, почему именно такая философия была нужна этой самой восходящей буржуазии.

Я думаю, что более спокойное отношение ко мне приведет и к большему пониманию моих философских устремлений: надо понять этот отвлеченно-диалектический эрос; им жил ведь не только я, маленький фило-

\* См.: Кузанский Н. Избр. философ. соч. М., 1937. А. Ф. Лосев перевел трактаты «Об уме», «О неинном», «О бытии-возможности». (Примеч. А. А. Тахо-Годи).

соф в Советском Союзе, им жили и многие философы всемирно-исторического значения. В самые тяжелые минуты жизни, когда я лишался всякой поддержки и утешения, одна только чистая мысль укрепляла меня и не давала терять последнего равновесия.

С течением лет, однако, этот эрос стал во мне значительно ослабевать. Внимательный читатель мог и раньше замечать в моих трудах ограничительные установки. Так, в наиболее педантической «Диалектике художественной формы» (1928), где изложение ведется даже по триадам, я заявляю, что эти триады есть в значительной мере только метод изложения и что они вовсе не обязательны, что в иных отношениях лучше тетрактиды. В своем последнем труде «Диалектические основы математики» я применяю метод пентады. Словом, тут всегда я мыслил большую широту для метода и для изложения. Соблазны гегельянства я очень хорошо знаю. И у Гегеля я настолько же учился, насколько с ним всегда и боролся. В настоящее время триадическое изложение кажется мне наивным. Кроме того, в годы наибольшего увлечения диалектикой (1922—1930) я чувствовал все больше и больше необходимость введения в философскую методологию учета и всех жизненных установок, доходившую до проповеди некоего зрительного ума и мистического тела и давшую в конце концов злосчастную «Диалектику мифа», изданную в 1930 г. Таким образом, пир чистой смысловой диалектики совершался у меня при звуках весьма алогической музыки; и временами я сам не мог понять, погружен ли я в холодное электричество Прокло-Гегелевских диалектических уточнений или в страстные видения Ареопагито-Шеллинговской мифологии.

Настоящий курс, создававшийся в 20-е годы, несет на себе неизгладимую печать былых диалектических увлечений. Менять его настолько, чтобы диалектика нигде не выпирала на первый план, это значило бы отказаться от его опубликования на много лет. Это значило бы создать что-то совсем новое, что во мне сейчас еще очень далеко до созревания. Поэтому я оставляю все свои схемы без изменения, как они были выработаны в свое время в результате очень долгих, весьма тщательных и субтильных изысканий. Однако поскольку значительная часть текста писалась в годы 1932—1934, я уже имел большие возможности вносить и новые установки в курс, хотя общую его структуру я и не мог менять. Поэтому во многих местах он, вероятно, произведет двойственное впечатление. Отвлеченно-диалектические установки будут чередоваться с непосредственно-жизненными характеристиками. Но лучше будет оставить его в том виде, как он теперь сложился, не внося в него обязательно монотонную методологию. Пусть он будет живым памятником живых исканий философа, так как и упомнутая относительная двойственность глубоко обоснована в моем теперешнем ощущении жизни, и в ней есть своя историческая необходимость.

*А. А. Тахо-Годи*

## КОММЕНТАРИЙ К ПУБЛИКАЦИИ ПРЕДИСЛОВИЯ К КУРСУ ИСТОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ

**А. Ф. ЛОСЕВА**

В архиве А. Ф. Лосева сохранилось Предисловие к курсу истории эстетических учений (здесь печатается частично), который он читал в 20-е годы студентам Московской консерватории, где преподавал с 1922 по 1930 гг.

В архиве консерватории в личном деле Лосева находится машинописный проспект этого курса, а в домашнем архиве — рукописный. Алексей Федорович намеревался напечатать этот курс отдельной книжкой, но встретил резкое сопротивление. В том же личном деле есть примечательный документ, где говорится, что в брошюре «Принципы построения курса истории эстетических учений» имеются крупнейшие недостатки, философские предпосылки, несомнимые с марксистским мировоззрением. Здесь же резолюция Мосгублита — запретить и дата 25/VI — 29 г. Далее идет следующее резюме: «Согласно содержанию заключения Отдел не считает целесообразным» за подписью Н. Я. Брюсовой, возглавлявшей Отдел художественного образования Главпрофобра Наркомата просвещения. Н. Я. Брюсова — сестра Валерия Брюсова считалась благожелательницей А. Ф. Лосева. Таким образом курс не был издан.

Однако Алексей Федорович не оставил мысли о создании если и не учебного курса (за просвещением и обучением следили бдительно), то ученого исследования на эту же тему. В 1930 г. Лосев был арестован после выхода книги «Диалектика мифа» под предлогом нарушения цензурных правил. После 17 месяцев пребывания на Лубянке (4 месяца в одиночке) был вынесен приговор (инкриминировали возглавление церковно-политического центра) — 10 лет лагерей, и Лосев был отправлен в лагерь на строительство Беломорско-Балтийского канала. Судя по тому, что власти досрочно освободили Лосева и судимость сняли, никакого центра он не возглавлял, да и центр оказался вполне мифическим. 7 сентября 1932 г. постановлением коллегии ОГПУ А. Ф. Лосев был освобожден, но оставаясь на стройке техсотрудником. Когда же 4 августа 1933 г. с него постановлением ЦИК СССР была снята судимость и он был восстановлен в гражданских правах и получил 19 сентября 1933 г. соответствующий документ, Алексей Федорович вернулся в Москву на свою прежнюю квартиру, которая, правда, была занята сотрудником ОГПУ, так что он с женой В. М. Лосевой, тоже вернувшейся из лагеря, жил с ее родителями, уплотненными в собственной квартире на Воздвиженке, 13 еще в 20-е годы. В Москве А. Ф. Лосев трудовой экспертной комиссией был признан инвалидом 11 октября 1933 г. и нигде не имел штатного места. Именно в это время он написал свою замечательную философскую прозу (роман, три большие повести, рассказы), где высказал острейшие мысли, которые вслух было невозможно произнести. Рукописи этих произведений пролежали в одном из ящиков письменного стола до 1989 г., и Алексей Федорович вплоть до своей кончины в 1988 г. не вспоминал о них. Тот свободный стиль, в котором написана эта проза, продолжает «Диалектику мифа» и органичен для всего творчества Лосева, не только научного, но и лекционного. В ученых трудах Лосева, печатавшихся с 1953 г. (после смерти Сталина), обнаруживаются разнородные стилистические пласты, характерные для Лосева — писателя, эссеиста и даже беллетриста. В таком же ключе написано Предисловие к курсу лекций. Удивительна та открытость и даже наивность, сквозящие в тексте этого Предисловия. Автор ведь отлично понимает, с кем ведет беседу, к кому обращается, но он искренен и свободен, не приспособливается к читателю. А его читателем несомненно станет чиновник, причем в первую очередь чиновник ЦК ВКП(б), куда Алексей Федорович вынужден был обращаться и куда его самого не раз вызывали.

Нигде в трудах А. Ф. Лосева не найдем мы такой блестящей самохарактеристики, как та, что представлена автором в данном Предисловии. Это ключ к пониманию Лосева преподавателя, лектора, писателя, философа

с его научными принципами, методами, выраженными до предела откровенно.

На основе этих материалов видно, что А. Ф. Лосев в 1934 г. сразу после лагерного жития обдумывал и писал «Историю эстетики» в двух томах (издательство ограничило автора только античной частью), предназначенную для печати в издательстве «Искусство», и где после многих драматических событий (это особая тема, документально подтверждаемая) она все-таки должна была выйти, но так и не появилась из-за начавшейся войны. Более того, рукопись и машинопись в целостном виде сгорели во время бомбежки и гибели летом 1941 г. дома, где жил Лосев. Понимая, что никто не разрешит ему касаться проблем новой философии, а значит, и эстетики, Алексей Федорович уже не возобновлял свои замыслы по разработанному в 30-е годы плану. Он сосредоточился на эстетике античной. Поэтому известная многотомная «История античной эстетики» (ИАЭ. 1963—1988, готовится к изданию последний т. VIII) писалась заново. Работа, начатая сразу после войны, велась десятки лет, так что те прежние два тома померкли перед новой мощной постройкой в восемь томов, куда следует присоединить отдельные книги: «Эллинистическо-римскую эстетику I—II вв. н. э.» (1979) и «Эстетику Возрождения» (1978—1982, 2-е изд.).

Характерно, что в 1934 г. А. Ф. Лосев не надеялся на реализацию своих эстетических исследований в полной мере, полагая, что Институт философии Коммунистической Академии доделает то, что ему не удалось. Как всем известно, никакой Институт философии Комакадемии при ЦК ВКП(б), а потом и просто при Академии наук СССР, так и не создал никакой истории эстетики. В 1985 г. начала выходить «История эстетической мысли» в шести томах (Институт философии АН СССР. Сектор эстетики), первый том которой (463 стр.) включает Древний мир и средние века, причем античная эстетика здесь принадлежит А. Ф. Лосеву и А. А. Тахо-Годи и занимает с. 147—239 (текст объемом в 200 стр. был отвергнут из-за больших размеров). Том 4-й (вторая половина XIX в.) вышел в 1987 г.

А. Ф. Лосев в своей ИАЭ и в сопутствующих ей работах осуществил то, что он в своем Предисловии наметил как *desiderata*. А именно он разработал учение о цвете у античных авторов, античную теорию музыки, архитектуры, скульптуры; изучил с точки зрения эстетики ораторское искусство, риторику, эпиграмму, эллинистическую поэзию. В 5-й том ИАЭ вошли стойки (и, конечно, Посидоний), эпикурейцы и скептики. Вошел также лосевский перевод трактата Секста Эмпирика (1974—1975 гг.), а не только «Против раторов». Филодем также увидел свет в этом томе, где были пересмотрены все фрагменты эпикурейцев не только по Узенеру, но и по новому Арригетти. Ряд проблем, касающихся эстетики античной литературы, увидел свет и в ученых книгах, и в учебниках: Гомер и лирики в изданиях «Эстетическая терминология ранней греческой литературы» 1954 г., «Гомер» 1960 г.; Эсхил в «Греческой трагедии» 1958 г., Вергилий и Овидий в учебнике «Античная литература» (4-е изд. 1985 г., где Менандра и Феокрита в лосевской традиции написала А. А. Тахо-Годи). В Предисловии Лосев вновь подтвердил свою приверженность диалектическому методу при изучении любого предмета, свою «страсть к диалектике» и к чистой мысли, блестяще им выраженную в «Философии имени» 1927 г. (дважды переиздана в 1990 г.) и особенно в предисловии к этой книге (ср. похвалу чистому уму в письмах Алексея Федоровича к В. М. Лосевой



и в обращении к молодежи «Сокровище мыслящих» в «Студенческом меридиане» 1982 г. № 4). Идеи об изучении лика философов характерны для Лосева, который стремился найти целостный лик античной культуры или ее тип [ср. «Очерки античного символизма и мифологии» (М., 1930) и сб. под ред. А. Ф. Лосева «Античность как тип культуры» (М., 1986), где ему принадлежат две статьи, в том числе «Типы античного мышления»].

Таким образом, если исследовать философские идеи А. Ф. Лосева 20—30-х годов и внимательно проследить их развитие и воплощение в филологических и эстетических трудах 50—80-х годов, можно вполне утверждать единство и целостность его творчества. О нем мною было сказано в статье «Лосев как историк античной культуры» (см. сб.: Традиция в истории культуры. М., 1978. С. 272).

Из Предисловия к «Истории эстетических учений» можно также сделать выводы о сочинениях А. Ф. Лосева, до сих пор не найденных, утраченных или сохранившихся под другими названиями. Так, работа о Николае Кузанском действительно после ареста наполовину исчезла, и остались лишь фрагменты. Пока не идентифицирован полностью историко-философский труд о Фихте и неокантианцах с рукописью, находящейся в архиве. «Диалектические основы математики» переработаны автором в конце 40-х годов и самом начале 50-х, когда он готовил большой труд по диалектической логике.

Бросаются в глаза замечания в конце III и IV разделов. Автор пишет, во-первых, о «биографических обстоятельствах 1930—32 гг.», приведших к утере значительной части его научного архива. Он говорит здесь перифразами. Но все, конечно, понимали, что здесь имеются в виду арест и лагерь. Позиция умолчания в самом больном биографическом пункте, сломавшем жизнь и философский труд, сохранилась у Алексея Федоровича и в дальнейшем. Об аресте он писал в анкетах, но вслух никогда не вспоминал.

Что касается научного архива, то Лосев многократно обращался в ЦК ВКП(б) и, в частности, к М. Б. Митину, разыскивая изъятый ОГПУ архив, но, по словам Митина, найти ничего было нельзя. Как теперь стало известно (сообщение проф. Ф. Д. Ашнина, занимающегося репрессированными языковедами), в личном деле Лосева в ОГПУ (опись взятых материалов) значится «Дополнение к диалектике мифа», главный криминал и повод для ареста, вызвавший жесткую позицию властей и злобную статью М. Горького в «Правде» и «Известиях» от 12 декабря 1931 г. Это «Дополнение» пока исчезло бесследно, но поиски его абсолютно необходимы.

Во-вторых, А. Ф. Лосев, не предполагая менять текст своего эстетического курса, чтобы не вносить в него «обязательно монотонную методологию», имеет в виду не что иное, как вульгарно марксистскую его обработку. Из этой позиции вытекает, в-третьих, намерение автора видеть в своем детище «живой памятник живых исканий» и то «ощущение жизни», в котором, как признается Алексей Федорович, есть своя «историческая необходимость». На первый взгляд довольно спокойное и даже оптимистическое заключение констатирует, по сути дела, крушение надежд А. Ф. Лосева на возможность развития свободной философской мысли. В этой трагической ситуации «маленькому философу в Советском Союзе» (как себя иронично именует А. Ф. Лосев) «исторической необходимостью» поневоле уготовано место последнего русского философа.

## **РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ**

## СТРУКТУРА И МЕТОД «ДИАЛЕКТИКИ МИФА»

Есть книги, о которых трудно говорить с академическим бесстрашием, зная их судьбу и роль в судьбе их авторов. «Диалектика мифа» такова \*. Трагические страницы жизни А. Ф. Лосева, связанные с этой книгой, приоткрылись читателю в ряде замечательных публикаций минувшего года \*\*. Нам еще предстоит понять подлинное значение «Диалектики мифа», возвратившейся из заточения 60 лет спустя после своего появления на свет. Делая в этом направлении один из первых шагов, попытаемся исследовать структуру и метод этой удивительной книги.

Четырнадцать разделов «Диалектики мифа» представляют собой ряд развернутых дефиниций, негативных и положительных, в которых миф определяется как в своих собственных категориях, так и в отношении к другим, близким, родственным, но отличным от него областям человеческого духа и формам человеческого мышления: «Миф не есть выдумка, или фикция, не есть фантастический вымысел» (I), «Миф не есть бытие идеальное» (II), «Миф не есть научное и, в частности, примитивно-научное построение» (III) и т. д. Миф ограничивается первоначально от вымысла (противоположность по признаку «истинность» — «ложность»), от произведения или предмета «чистой мысли» (противоположность по признаку «конкретность» — «абстрактность»), от науки (противоположность по признаку «эмоциональность» — «рациональность»), от метафизики (противоположность по признаку «чувственное» — «сверхчувственное»). При этом каждый из этих разделов начинается с негативной дефиниции мифа («миф не есть что-то иное»), а завершается двучленной дефиницией, в которой негативная характеристика дополняется положительной («миф не есть что-то иное, а есть нечто»):

«Он (миф — И. К.) не выдумка, а ...есть логически, т. е. прежде всего диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще» (с. 397).

«Миф не есть бытие идеальное, но жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная, действительность» (с. 400).

«...миф не есть научное и, в частности, примитивно научное построение, но живое субъект-объектное взаимоотношение, содержащее в себе свою собственную, вненаучную, чисто мифическую же истинность, достоверность и принципиальную закономерность и структуру» (с. 416).

\* Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 393—599. Ссылки на это издание — в тексте.

\*\* См., напр.: Тахо-Годи А. А. Преодоление хаоса // Наше наследие. 1989. № 5. — С. 74—79; Лосев А. Ф., Лосева В. А. Из лагеря — в лагерь // Там же. С. 79—92 и др.

«Миф не есть метафизическое построение, но есть *реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обычного хода явлений и, стало быть, содержащая в себе разную степень иерархийности, разную степень отрешенности*» (с. 422).

Затем совершается отграничение мифа от различных «выразительных форм» (с. 422): от схемы (противоположность по признаку «органичность» — «механистичность»), от аллегории (противоположность по признаку «буквальность» — «иносказательность»), разбираются сложные отношения мифа с символом и делается общий вывод: «...*миф никогда не есть только схема или только аллегория, но всегда прежде всего символ, и, уже будучи символом, он может содержать в себе схематические, аллегорические и усложненно-символические слои*» (с. 443).

Далее миф отграничивается от такой близко родственной ему по форме, но противоположной по существу области, как поэзия [противоположность по признаку «тип отрешенности от действительности»: отрешенность от факта (поэзия) — отрешенность от смысла факта (миф)]. Здесь дается еще одна положительная дефиниция мифа, содержащая, в редуцированной форме, негативную часть: «...*миф, если выключить из него всякое поэтическое содержание, есть не что иное, как только общее, простейшее, дорефлективное, интуитивное взаимоотношение человека с вещами*» (с. 454). И только здесь становится возможным дать чисто положительную дефиницию мифа: «Миф ... есть живое, выразительное и символически-выразительное, интеллигентно-выразительное бытие» (с. 456) и далее: «Миф есть личностная форма» (с. 457). Затем в виде шести тезисов повторяются негативно-положительные дефиниции, «характеризующие существо мифа путем отграничения от частично совпадающих с ним форм сознания и творчества» (с. 457), причем первые пять буквально повторяют процитированные нами выше дефиниции, завершающие соответствующие разделы исследования, а шестой тезис, касающийся отношения мифа к поэзии, углубляет и развивает выводы соответствующего раздела:

«Миф не есть поэтическое произведение, но — отрешенность его есть возведение изолированных и абстрактно-выделенных вещей в интуитивно-инстинктивную и примитивно биологически взаимоотносящуюся с человеческим субъектом сферу, где они объединяются в одно неразрывное, органически сросшееся единство» (с. 457).

Определение мифа как формы личностного бытия (с. 459) потребовало выяснения отношений мифа к другим сферам личностного бытия, прежде всего к религии, и после того как дано определение религии (с. 482), новая полная негативно-положительная дефиниция мифа звучит: «*Миф не есть специально создание религии, или религиозная форма, т. е. он не есть субстанциальное самоутверждение личности в вечности, но он — энергичное, феноменальное самоутверждение личности, независимое от проблемы взаимоотношения вечности и времени*» (с. 491).

Далее миф отграничивается от догмата, также фиксирующего «энергичное содержание религии» (с. 491), как «историческое становление» от «абсолютизированной идеи» (с. 492), а от «исторического события как такового» (с. 528), от истории — как «словесная стихия», после чего формулируется новое определение:

«*Миф есть в словах данная личностная история*» (с. 535) и появляется новая, вторая положительная дефиниция: «Миф есть чудо». (с. 535). И после проведения тщательного анализа этой новой категории все разработанные прежде восемь тезисов рассматриваются заново с точки зрения

этой новой категории чуда и так, что для рассмотрения каждого тезиса привлекаются и все остальные выработанные тезисы. Мы приведем здесь лишь один выразительный пример:

«1. Прежде всего, миф, сказали мы, 1) не есть выдумка или фикция, но диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще. Там это было голым утверждением, полученным как антитеза обычно господствующему предрассудку. Для мифического субъекта миф не есть фикция, но есть подлинная необходимость; и мы, еще не зная, в чем, собственно, заключается природа этой необходимости, наперед сказали, что эта необходимость должна обладать диалектической природой. Сделали это мы потому, что нефиктивность мифа для мифического субъекта есть *conditio sine qua non* \* всего его, субъекта, существования. Это его непосредственное и наивно-жизненное воззрение. А где непосредственное и наивное касание жизни, там всегда диалектика; и если она еще не ясна, то ближайшее рассмотрение обязательно увидит ее и построит. И вот теперь мы видим, в чем заключается подлинная диалектическая природа мифа и в чем заключается подлинная диалектическая необходимость его самого. Миф — диалектически необходим в меру того, что он есть личностное и, стало быть, историческое бытие, а личность есть только дальнейшая необходимая диалектическая категория после смысла (идеи) и интеллигенции. Внутри же себя самого миф содержит диалектику первоначальной, доисторической, не перешедшей в становление личности и личности исторической, становящейся, эмпирически случайной. Миф — неделимый синтез этих обеих сфер» (с. 567—568).

Результатом такого анализа становится «окончательная диалектическая формула» мифа:

«*Миф есть в словах данная чудесная личностная история*» (с. 578), и далее: «*Миф есть развернутое магическое имя*» (с. 579). Завершается книга планом исследования «абсолютной мифологии» и «относительных», «реальных» мифологий (с. 581—599).

Мы имеем здесь, таким образом, миф, исследованный как с точки зрения своего смысла и внутренней формы, «миф сам по себе», так и с точки зрения его отношения к «иному» (науке, поэзии, религии и т. п.), т. е. мы имеем здесь действительно диалектику мифа, диалектику самой высокой пробы, знакомую нам по платоновскому «Пармениду» с его диалектикой единого и иного и с выводами для единого и иного при их абсолютном и относительном полагании, блистательно исследованной А. Ф. Лосевым в другое время и в другом месте. Структура книги оказывается всецело обусловленной диалектическим методом, который определяет собою также и стиль изложения. К этому необходимо сделать следующие добавления.

(1) Метод А. Ф. Лосева проявляется в разбираемой книге как последовательно-диалектический: каждый из тезисов, изучающий отношение мифа к «иному», становится также исследованием этого иного, и мы обнаружим на страницах «Диалектики мифа» ярчайшую диалектику науки, т. е. соотношение «чистой», «идеальной» науки и реальных, действительно и исторически существующих областей научного знания (с. 401—416), диалектику выразительных форм (с. 422—430), диалектику времени и вечности (с. 470—477) и т. п.

(2) При этом формулирование негативных дефиниций есть способ критики чужих, неправильных с точки зрения автора, воззрений на миф. Так, в раз-

\* непрямое условие (лат.). — Ред.

деле, посвященном мифу и науке, критикуется учение о мифе Конта, Спенсера, Тейлора, Леви-Брюля и Кассирера, а в разделе о мифе и метафизике — воззрения позитивизма. Эта критика, однако, производится таким образом, что первоначально сжато, но в высшей степени адекватно излагается это чужое учение, чужому голосу дают прозвучать с максимальной убедительностью, и лишь затем следует еще более убедительное опровержение. Ярчайший пример — мифология пола, данная сначала с точки зрения В. В. Розанова, в обширнейшей цитате, а затем с точки зрения А. Ф. Лосева (с. 462—464), причем читатель с изумлением замечает, что здесь не только философ спорит с философом, но и стилист со стилистом, и крупный писатель — с крупным писателем.

Структура книги оказывается, как мы видим, глубоко полифоничной. Эта полифоничность углубляется еще и тем, что и в качестве подкрепляющей аргументации А. Ф. Лосев часто прибегает к чужому голосу, названному или узнаваемому, пользуясь где длинной цитатой, где полунамеком, где иногда одним выражением или словом, — с мастерством композитора, размечающего оркестровку произведения. В этом «оркестре» успевают прозвучать голоса Канта, Достоевского, Гоголя, Шеллинга, Баратынского, Андрея Белого, Флоренского, Пушкина и многих, многих других. Подчеркнем, что речь идет не о простом перечислении имен, но действительно о прозвучавшем голосе, будет ли то развернутая цитата из «Вия» (с. 418—419) или краткое упоминание «бани с пауками» (с. 405), — читатель успевает узнать и отметить чужую знакомую интонацию.

(3) С полифонической структурой тесно связана еще одна важная особенность метода «Диалектики мифа». Именно здесь достигается известный синтез собственно научного, логического, философского анализа и художественных средств. Так, для характеристики того или иного положения часто используется образ, а для доказательства — целые вставные новеллы, в книге действуют свои персонажи, ее отличает свой собственный стиль и т. п. А. Ф. Лосева обыкновенно рассматривают как философа, мыслителя, но настало время сказать о нем и как о выдающемся *писателе*, о явлении в русской прозе. Эта задача ждет своего исследователя и, конечно, далеко превосходит предпринятый нами сейчас анализ «Диалектики мифа». Приведем один только кратчайший пример: «А я, по грехам своим, никак не могу взять в толк: как это земля может двигаться? Учебники читал, когда-то хотел сам быть астрономом, даже женился на астрономке. Но вот до сих пор никак не могу себя убедить, что земля движется и что неба никакого нет. Какие-то там маятники да отклонения чего-то куда-то, какие-то параллаксы... Неубедительно. Просто жидковато как-то. Тут вопрос о целой земле идет, а вы какие-то маятники качаете. А главное — все это как-то неуютно, все это какое-то неродное, злое, жестокое. То я был на земле, под родным небом, слушал о вселенной, «яже не подвигнется»... А то вдруг ничего нет: ни земли, ни неба, ни «яже не подвигнется». Куда-то выгнали в шею, в какую-то пустоту, да еще и матерщину вслед пустили. «Вот-де твоя родина — наплевать и размазать!» Читая учебник астрономии, чувствую, что кто-то палкой выгоняет меня из собственного дома и еще готов плюнуть в физиономию. А за что?» (с. 405).

(4) Наконец, «Диалектика мифа» — глубоко ироническая книга. Она задумана и выполнена как серьезное научное исследование. Свойствами науки в начале этой книги справедливо названы рациональность, бескрасочность, формульность и незэмоциональность (с. 402). Но «Диалектика мифа», нисколько не теряя в рациональности, формульности,

объективности, «правильности соответствия ... формулы с эмпирической текучестью явлений» (с. 402) и будучи в высшей степени научной, тем не менее является глубоко эмоциональной и художественно-живописной. Спросят, может быть: при чем тут ирония? Речь ведь идет о таком серьезном предмете, как миф, и о таком серьезном методе, как диалектика. Ответим: подлинная ирония имеет мало общего с насмешкой; подлинная ирония, скорее, по сути своей трагична; она есть способ постижения своего объекта в полноте его связей, и она есть спутница диалектики. Лосев это знал не хуже Платона, и у обоих философов ирония, как и художественность, не только не мешает, не только помогает диалектике, но и является ее неотъемлемой частью\*.

Суммируя вышеизложенное, можно сказать, что структура «Диалектики мифа» целиком отражает метод этого исследования. Этот метод определяется нами как классически-диалектический, последовательно-диалектический, полифонический, синтетический и иронический. «Диалектика мифа» показывает уровень мысли, достигнутый нашим веком, — мысли, охватывающей свой предмет всецело и всесторонне, при помощи рационально-логического и эмоционально-художественного соприкосновения с ним, одновременно анализа и синтеза, изучения и воссоздания.

Эта книга теперь возвратилась к своему читателю. Порадуемся же этому вместе.

---

\* Отметим еще специфически-художественный аспект иронии стиля, создаваемого у А. Ф. Лосева переходами от сугубо научного изложения к художественному и обратно, напоминающий драматические элементы в платоновских диалогах. Так, вслед за процитированным выше фрагментом об астрономии идет: «Итак, механика Ньютона основана на мифологии нигилизма» и т. п.

«АЛЛЕИ» И «СТРЕМНИНЫ»

Появление тома избранных исторических исследований М. О. Гершензона<sup>1</sup> — в некотором роде праздник для любителей отечественной культуры и прежде всего для тех, кто интересуется культурой XIX — начала XX в. Шесть с лишним десятков лет имя историка, археографа, литературоведа и религиозного философа Михаила Осиповича Гершензона (1869—1925) было как бы вне нашей культуры: творчество его всерьез не анализировалось; упоминания о нем сопровождалось, как правило, бранчливыми ремарками по поводу участия в сборнике «Вехи»<sup>2</sup>, как если бы к этому участию сводилось все его наследие<sup>3</sup>. Мне доподлинно известен случай, когда на исходе «застойных» лет, в начале 80-х, в одном из старых русских городов с некогда прочной культурной традицией, в ходе специально организованного обыска изымалась ксерокопия гершензонской монографии о Чаадаеве, — той самой, что вошла в рецензируемое издание.

Наша академическая гуманитарная мысль, по большей части робкая и неповоротливая, не спешит с переоценкой отношения к этому замечательному ученому и мыслителю<sup>4</sup>. И потому особой признательности заслуживает издательство «Московский рабочий» — издательство коммерческое и популярное, — подготовившее книгу избранных произведений Гершензона 1906—1913 гг. Трудно предположить, чем руководствовалось издательство, подарившее нам этот сборник: несомненной ли важностью трудов Гершензона для московского исторического краеведения, звучным ли именем Чаадаева, чье наследие столь актуально для нашей духовной переориентации последних лет, а может быть, и пониманием значительности наследия самого Гершензона, без осмысления которого едва ли возможно преодоление «зияющих высот» нашей культурной памяти? — Трудно сказать. Но, так или иначе, сделано доброе дело. И не только потому, что извлечена, наконец, из декретированного забвения частица наследия ученого и философа, но и потому, что сделано издание толково. Составитель издания, В. Ю. Проскурина, представила читателю текстологически выверенный материал, снабдила его компактным, но емким научным аппаратом (примечания и словарь имен), глубоким и продуманным предисловием. Столь высокого качества составительской и комментаторской работы подчас недостает и академическим изданиям.

В состав книги вошли две монографии — «Грибоедовская Москва» (первое издание — 1913) и «П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление» (1908) — и четыре биографических очерка разных лет («Н. И. Тургенев в молодости», «М. Ф. Орлов», «И. В. Киреевский» и «П. В. Киреевский»).



М. О. Гершензон стал историком русской литературы и общественной мысли в некотором роде случайно. Студентом Московского университета он занимался афинской историографией и получил золотую медаль за разработку вопроса об историографических источниках «Афинской политей» Аристотеля<sup>5</sup>. Однако же как «лицо иудейского вероисповедания» Гершензон оказался вне тогдашнего официального ученого сообщества. Историком-античником стать было не суждено. Но наука и общество распорядились судьбой Гершензона по-иному.

Дружба с издателями братьями Сабашниковыми<sup>6</sup> и с известной деятельницей просвещения Е. Н. Орловой (внучкой декабриста М. Ф. Орлова) открыла Гершензону доступ к старым русским дворянским архивам — первоисточникам по истории быта, мысли, общественной активности, словесного творчества, религиозно-философских исканий русской дворянской интеллигенции XIX в. К событиям тогда еще недавней русской духовной истории, трактовавшейся в те времена по преимуществу публицистически, Гершензон — впервые в мировой историографии — подошел во всеоружии тех археографических, источниковедческих и историографических знаний, во всеоружии того профессионального мастерства, что было наработано им при изучении античной историографии.

Новизна такого подхода к тогда еще недавнему, неостывшему прошлому, — подхода, позволявшего вводить в научный и культурный оборот неведомые тексты, полузабытые факты и их нетривиальные толкования, — не вполне понимались современниками. В примечаниях к книге Гершензона о Чаадаеве В. Ю. Проскурина показывает, что этот написанный на первоисточниках небесспорный, но несомненно новаторский труд вызвал весьма скептическое к себе отношение со стороны идейных столпов различных направлений тогдашней интеллигенции (В. В. Розанова, А. С. Изгоева, П. Е. Щеголева)\*.

Интерес исследователя к культурно-историческому и психологическому контексту, к среде, к «срединному человеку» русской дворянско-интеллигентской культуры XIX в. был не случаен. Гершензон не принижал великих свершений русской дворянской культуры XIX в., сознавал их несводимость к контексту и «среде». Но он понимал и то, что наше представление об этих свершениях, соотнесенное с их живым человеческим контекстом, становится более органичным и рельефным.

Эту сторону гершензоновского творчества не без провоцирующей остроты оценил цитируемый в предисловии В. В. Розанов: «Гершензон как-то обходит или касается лишь изредка «стремнин» русской литературы... Его любимое место — тени, тенистые аллеи русской литературы» (с. 10).

Если говорить о литературе в узком смысле слова, — то это розановское замечание, напечатанное в начале 1916 г., небезосновательно. Но у Гершензона оставались еще 9 лет жизни: 9 лет тревожений, болезней, голодания и холодания. На эти годы приходятся работы о Пушкине, Тургеневе и Толстом, сотрудничество с Вячеславом Ивановым и, наконец, книга об одной из величайших «стремнин» словесности всемирной — о Библии («Ключ веры»).

Кроме того, если говорить не просто об истории литературы, но о более широкой сфере духовной жизни русского общества, без которой и судьбы словесности немислимы, — то едва ли можно отказать в ранге «стремнин»

\* Всерьез отнесся к монографии о Чаадаеве в момент ее выхода в свет глубокий идейный антагонист Гершензона, не разделявший ни его религиозных, ни народнических идейных исканий, — Г. В. Плеханов (см. с. 370 рецензируемой книги; далее ссылки на это издание даются в тексте).

наследию любимых Гершензоном Чаадаева, Ив. Киреевского, Герцена, Ю. Самарина, для освоения наследия которых исследователь сделал так много и в плане археографическом, и в плане философско-аналитическом.

Есть один важный и до сих пор всерьез не осмысленный гершензонский документ, раскрывающий понимание ученым самой культурно-исторической сути его исследований. Более того, как мне кажется, документ этот небезынттересен и для понимания вклада Гершензона в мировую историографию. Это — письмо к редактору «Русской мысли» П. Б. Струве, представляющее собой своеобразную философско-социологическую схолию Гершензона к собственным трудам<sup>7</sup>. Исходя из текста письма к П. Б. Струве, можно было бы восстановить эту суть примерно следующим образом.

Траговка русскими поэтами и мыслителями проблем творчества и свободы, попытки осознания и описания ими особенностей национальных судеб России в плане всемирной и европейской истории — вот что сознательно стремился выявить Гершензон в идейной истории русской дворянской интеллигенции XIX в. С его точки зрения, идейная активность этой интеллигенции явила собой «настоящую революцию»: впервые в истории русской культуры на первый план выдвинулись подсказанные живой жизнью осознанные теоретические интересы; само по себе облечение в концептуально-философские формы личного правдоискания, личной рефлексии, личных размышлений «о Боге, о смысле истории, о назначении человека и пр.» подвело черту прежнему «патриархальному мировоззрению»<sup>8</sup>.

С точки зрения Гершензона, эта проблемная ситуация и оказалась подлинным сознательным самораскрытием России, предпосылкой ее многотрудного, но духовно и исторически необходимого вхождения в эпоху современности и рационализма. По Гершензону, именно глубина столкновения традиционного мирозерцания с качественно новыми для русской культуры формами теоретизирования и самопознания, стремление выразить это столкновение на путях идейного и художественного творчества и явились одним из определяющих стимулов ее выхода на передовые рубежи общечеловеческой культуры. Этот круг идей, источниковедчески обоснованный и в исследованиях по истории общественной мысли, и по истории философии, и в историко-литературных изысканиях, оказался во многих отношениях основой пушкиноведческих интересов Гершензона. Ибо, с точки зрения ученого, весь склад художественного мышления Пушкина есть некий неповторимый носитель стремления целостно воссоединить в себе историческое и вечное, национальное и общечеловеческое, рациональное и интуитивно-спонтанное. В этом, собственно, и заключается, согласно Гершензону, сумевшая выразить себя в невыразимой красоте словесных образов пушкинская «мудрость».

\* \* \*

То, что было предложено читателю выше, можно было бы назвать самым кратким изложением теоретических основ той **культурно-исторической герменевтики**, которую применил Гершензон к изучению истории русской интеллигенции\*. Понятие герменевтики введено в наш разговор

\* Категория интеллигенции — столь же условная, столь же трудно схватываемая теоретическим сознанием, как и сама стоящая за ней социокультурная реальность. Опыт реконструкции истории и смысла этой категории см.: Рашковский Е. Б. Городская интеллигенция в коллизии традиции-новации: Славянский мир и Восток // Проблемы философии истории: традиция и новация в социокультурном процессе. М., 1989.

о Гершензоне и о новом издании его произведений не случайно: речь у Гершензона идет не об абстрактной схематизации, но о теоретическом обобщении впервые введенного в оборот, глубоко прочувствованного и осмысленного культурно-исторического материала — памятников литературного и философского творчества, личной переписки, устных семейных преданий. Гершензоновская философия истории выростала не только из глубины собственного самосознания и теоретических интересов, но и из напряженной повседневной конкретно-источниковедческой работы, постоянно соотносимой с опытом познания современности.

Одна из важнейших тем гершензоновской культурно-исторической герменевтики — тема многозначной генетической связи культуры современной ему русской интеллигенции с культурой послепетровской аристократии, с культурой барского обихода. Тема эта отчасти рассматривалась ученым на страницах «Вех»: «Наша интеллигенция справедливо ведет свою родословную от петровской реформы... Нынешний русский интеллигент — прямой потомок и наследник крепостника-вольтерьянца»<sup>9</sup>.

Книга «Грибоедовская Москва», написанная в основном по материалам семейной переписки московских аристократов Корсаковых, завершается следующим знаменательным пассажем: «На злачной почве крепостного труда пышно-махровым цветом разрослась эта грешная жизнь, эта пустая жизнь, которую я изображал здесь...

Я сильно опасаясь, ... что ведь и наша жизнь содержит в себе еще слишком мало творческого труда и, стало быть, также, в свою очередь, неизбежно пуста и призрачна с точки зрения высшего сознания. Я не хочу сказать, что наш век ровно так же плох, как тот век: нет, он неизмеримо лучше, ближе к правде, существеннее, но тот же яд сидит в нашей крови, и отравы так же сказывается у нас, как у тех людей, пустотою и легкомыслием, — только в других формах: там — были и пикники, весь «добрословный, ребяческий разврат» их быта, у нас — дурная сложность и бесплодность тонченности настроений и идей» (с. 105, 106).

Старая, возделанная на «тучной почве крепостного права» («П. В. Киреевский», с. 315), корневая дворянская культура — целостная, оригинальная, во многих отношениях творческая, задавала самым талантливым и оригинальным из своих сынов, — таким, как, например, братья Киреевские, некую внутреннюю «последовательность развития». Но «гибкости» этому развитию подчас не хватало. «Гибкость», приспособленность к духовному движению «скачками» — все это пришло в мир русской интеллигенции уже после того, как изжила себя эпоха «тучной почвы» и надвинулась новая эпоха — «катастрофическая» (см. там же).

Выше (в связи с письмом Гершензона к Струве) речь шла о том, сколь важное значение придавал ученый той духовной и мыслительной «революции», которую пережила в самой себе русская дворянская интеллигенция, совершая рывок от «патриархального» (или, говоря языком современной социогуманитарной мысли, традиционалистского) мирозерцания к мирозерцанию качественно иному, — пусть не всегда последовательному, но в основе своей современному: мирозерцанию, опирающемуся на стихию самоанализирующей мысли. Боль, почти что надрыв этой «революции» Гершензон наблюдает в самом потоке старомосковской дворянской жизни: в бальных залах и гостиных, где-то на грани 1810—1920-х годов, со странным «завистливым презрением» смотрит на тех, кто умеет быть душою светского общества, Грибоедов; и это же чувство переживает в Москве только что геройски отвоевавший под Севастополем «неуклюжий

и неловкий» Толстой (см.: «Грибоедовская Москва», с. 104). Действительно, пройдут годы,— и опыт этой почти что никем не замеченной «революции», революции самосознания,— вырвется на «стремнины» русской и мировой литературы: метафизичность и глубина жизненного содержания толстовских героев—Пьера и Левина—станет частью внутреннего становления многих тысяч, если не миллионов, людей. Да и не только в России...

В биографии М. Ф. Орлова Гершензон, опираясь на архивный материал, повествует об общении юного Пушкина с одним из ранних предтеч этой неслышной «революции» — с «демоном» холодного и логичного скептицизма — Александром Раевским.

... Печальны были наши встречи:  
Его улыбка, чудный взгляд,  
Его язвительные речи  
Вливали в душу хладный яд...

Согласно Гершензону, Пушкин — уязвим перед «демоном». Но сама эта уязвленность оказывается некоей творческой инъекцией для художнического и духовного роста поэта,— того роста, который в плане будущих всечеловеческих судеб как бы рассчитан на десятилетия и века вперед: «... та стихия, которой Раевский был олицетворением, жила в самом Пушкине. Потому что холодная расчетливость ума присуща поэту даже в большей степени, чем средним людям: без нее как мог бы он мерить, отбрасывать, отшлифовать формы?» Она обуздана в нем высокой настроенностью духа и несет лишь служебную роль, но в ней — опасное искушение» (с. 265) \*\*.

Коллизия двух видов знания — многовекового «духовного» и остро современной «логически-отвлеченного» — есть коллизия в существе своем творческая, но трагичная. Она трагична не только сама по себе, не только в мышлении и экзистенции, но и трагична в социологическом своем преломлении. Ибо духовность нередко отождествляется с агонизирующими формами общественной организации, а современные формы сознания — с поверхностной суетой новейших форм жизни. Трагедия такого частичного отождествления духовного и социологического планов человеческого существования Гершензон приоткрывает на примерах рукописного наследия одного из любимых своих мыслителей — Ив. Киреевского (с. 301 — 305). Да и сам Гершензон, всегда остро переживавший столкновение высоких культурно-исторических традиций и господствующих в повседневной жизни элементов плоского рационализма, был глубоко уязвлен этой трагедией. То нелегкое, в глубине человеческого духа свершавшееся примирение Современности и Традиции, Разумности и Святыни, — примирение, которое, вопреки всем внушениям внешней жизни и внешней среды, свершилось в гениальном творческом опыте Пушкина или Вл. Соловьева, или же в философских медитациях Чаадаева об освященности человеческих судеб динамикой космоса и истории\*\*\* (с. 155 — 158), — такое примирение оказалось для самого Гершензона почти что неосуществленной мечтой.

На его глазах умирала, погружаясь в кровавую агонию, старая тради-

\* Ср. с «Адмиралтейством» Мандельштама:

... красота — не прихоть полубога,  
А хищный глазомер простого столбара.

\*\* На мой взгляд, эта краткая ремарка содержит в себе как бы булунную программу второй, поздней, пореволюционной герменевтики Гершензона — герменевтики «стремнин» мировой культуры, немалое место в которой занимает пушкинская тема («Видение поэта», «Мудрость Пушкина», «Гольфстрем»).

\*\*\* Этому, в конечном счете, и посвящена гершензонская книга о судьбе «Басманного философа».

ционалистская Россия, на его глазах страна вместе со всем европейским континентом погружалась в состояние трагического разлома и «духовной бездальности»<sup>10</sup>. На склоне жизни ученый извещал почти что беспредельное отчаяние, запечатленное в «Переписке из двух углов».

Однако в позднюю, вторую герменевтику Гершензона, герменевтику «стремнин», вошло многое из того, что было наработано им в годы освоения первоисточников по истории русской дворянской интеллигенции XIX в.

Не случайно же, как это разгадал Гершензон, Пушкину, Чаадаеву, раннему Толстому мир открылся в некоей грозной и динамической красоте, спасающей человеческий дух от полного отчаяния и помогающей обрести тот «Hoffnungsprinzip», о котором так много спорят в последние годы философы и богословы. Во всяком случае, фундаментальная идея позднего Гершензона, что именно высокие формы духовного и художественного творчества вечно согревают и восстанавливают больной и распадающийся мир, была им выстрадана и предварена всем его предреволюционным творчеством.

\* \* \*

В заключение, коль скоро речь у нас идет о первой герменевтике Гершензона, хотелось бы высказать несколько соображений о влиянии этой самой герменевтики на историографию XX в.

Итак, в основе гершензоновской герменевтики русской культуры и общественной мысли лежала идея о коллизии традиционализма и рационализма как о важнейшем моменте интеллектуально-духовного опыта европейски образованных людей на периферии европейской цивилизации. Людей, причастных этой цивилизации и — одновременно — благодаря европейским же методам самоанализирующего мышления — трагически осознавших несхожесть облика своей собственной страны и, стало быть, собственную свою несхожесть с цивилизацией Запада. В ходе этой коллизии и создавалась великая национальная культура России XIX — начала XX в.

Что же касается мировой историографии, то мысль о творческом, культуросозидающем характере этой мучительной коллизии традиционализма и рационализма в становлении современной национальной культуры России обосновал на переломе 1910—1920-х годов чешский мыслитель Томаш Гарриг Масарик, чьи труды приобрели всемирную известность. Судя по тексту фундаментального двухтомника Масарика<sup>11</sup>, он неплохо знал труды скромного Гершензона, в частности, его работы о Чаадаеве и Ив. Киреевском, не говоря уже о «Творческом самосознании». А уж вслед за классической монографией Масарика мысль о коллизии традиционализма и рационализма как о важнейшей интеллектуально-духовной предпосылке становления современных национальных культур среди народов, подвергшихся — если припомнить выражение Тойнби — «культурной радиации» Запада, стала достоянием историографии Восточной Европы, Азии, Латинской Америки<sup>12</sup>...

Завершая статью, хотелось бы вновь принести благодарность издательству «Московский рабочий» и составителью книги В. Ю. Проскуриной и выразить надежду на переиздание и поздних трудов Гершензона, — трудов о «стремнинах» человеческого духа, что может оказаться существенным вкладом в развитие нашей нынешней гуманитарно-научной и философской мысли.

- <sup>1</sup> Гершензон М. О. Грибоедовская Москва; П. Я. Чаадаев; Очерки прошлого/Сост., предисл. и примеч. В. Ю. Проскуриной. М., 1989. 400 с.
- <sup>2</sup> Гершензон М. О. Творческое самосознание // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909.
- <sup>3</sup> Почти одновременно с выходом рецензируемой книги появилась написанная при участии автора этих строк энциклопедическая статья о Гершензоне, где делается попытка сколько-нибудь объективного описания его вклада в отечественную культуру (см.: Котрелев Н. В. и Рашковский Е. Б. Гершензон // Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1).
- <sup>4</sup> Одно из первых свидетельств начинающейся переоценки такого рода, связанное с признанием важной роли М. О. Гершензона в истории герценоведения,— материалы 96 тома «Литературного наследства» (Герцен и Запад. М., 1985).
- <sup>5</sup> См.: Гершензон М. О. «Афинская политейя» Аристотеля и «Жизнеописания» Плутарха. М., 1985. С. 37—91.
- <sup>6</sup> См.: Белов С. В. Книгоиздательи Сабашниковы. М., 1974.
- <sup>7</sup> Гершензон М. О. Ответ П. Б. Струве (по поводу «Исторических записок») // Русская мысль. СПб., 1910. № 2, 2 пагинация. С. 175—180.
- <sup>8</sup> Там же. С. 176.
- <sup>9</sup> Гершензон М. О. Творческое самосознание. С. 78, 79.
- <sup>10</sup> Гершензон М. О. Судьбы европейского народа. Пб.; Берлин, 1922. С. 53.
- <sup>11</sup> К сожалению, в моем распоряжении не было немецкого оригинала этого труда; я работал лишь с английским его изданием: Masaryk T. G. The Spirit of Russia. Studies in History, Literature and Philosophy. L.; N. Y., 1955. Vol. 1—2. Этой же проблематике касался и американский социолог Джулиус Ф. Хеккер, также работавший с трудами Гершензона (Hecker J. F. Russian Sociology. A Contribution to the History of Sociological Thought and Theory. N. Y., 1915).
- <sup>12</sup> Этот вопрос подробно разбирается в моей книге «Научное знание, институты науки и интеллигенция в странах Востока: XIX—XX вв.» (М., 1990). См. также мою рецензию на книгу: Sarkar S. On the Bengal Renaissance. Calcutta, 1985 (Народы Азии и Африки. 1989. № 4).

## ДИАЛОГ О ДИАЛОГЕ

Владимир Библер выпустил в свет книгу о Михаиле Бахтине\*. Это событие первостепенной культурной значимости, и трудно даже сказать, что здесь важнее: то ли выход первой русской книги о Бахтине и первой вообще книги, специально говорящей о нем как о философе, то ли появление целой серии работ<sup>1</sup> одного из немногих философов, живущих ныне в России. Хотя в данном случае Библер сознательно и объявлено воздерживается от прямого изложения собственных идей, вне их контекста, конечно, невозможно ни понять, ни оценить эту книгу.

Долг рецензента диктует, казалось бы, следующее: добросовестно воспроизвести логику изложения рецензируемого автора — и оценить степень адекватности его воспроизведения бахтинских мыслей. Но такое задание столь очевидно противоречит установке и Бахтина, и Библера, что рука моя еле удержалась, чтобы прежде времени не поставить в кавычки слова «воспроизвести», «оценить» и «адекватность». Как, в самом деле, воспроизвести то, что имеет смысл лишь в своей целостности и связности, с постоянными недоговорками, забеганиями вперед и возвращениями, колебаниями, почеркиванием парадоксов? Как, иными словами, «воспроизвести логику» такого письма: «В этом „завершении“ „другого“ личность (моя личность...) не обретается, но прочно теряется (!). Ведь — целостен — в художественном подвиге (в подвиге художественного зрения) — *другой*, другое Я, „герой“». Между тем для замыкания в личность и для устойчивости сознания необходимо *себя*, *свое Я*, свое бытие (так, как будто?) осознать (со стороны?) как нечто *целостное*, *завершенное*, *законченное*, *отрешенное*...

Но как раз себя-то видеть (и слышать?) в форме завершенности, отрешенности я никак не могу» (с. 132).

Я сейчас процитировал одно из *ключевых* мест в логике книги, и это очень характерно для Библера: чем существенней предмет, о котором он говорит, тем нелинейней, недогматичней, неакадемичней его речь (речь и заметки на полях своей речи), — тем обнаженной выражается в ней суть самопроверяющегося, неустанно обновляющего свои основы мышления XX в. — «логика диалога логик».

Но если воспроизвести логику рассуждения автора здесь — задача хоть и неблагодарная, и малоплодотворная, но все же — в каком-то приближении — мыслимая (и мне придется в конце концов к этому прийти), то «оценить степень адекватности» — прямой нонсенс. Как можно говорить об

\* Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. 169 с. Ссылки на это издание — в тексте.

адекватности там, где налицо *диалог*, т. е.— по Бахтину, равно как и по Библеру — общение двух *незавершимых* и *неопределимых* сознаний? И как я могу претендовать, что мое понимание Бахтина в каком бы то ни было отношении «адекватней»? Никак — на это не мог бы претендовать и сам Бахтин, который перефразируя его собственные слова о Шекспире, «не был Бахтиным» при жизни — не был им без книги Библера, без рецепции своих идей Роланом Бартом, без тучи подделок «под Бахтина», явившихся у нас в 70-е годы, без этой рецензии, без всех выраженных и невыраженных в слове прочтений даже до окончания веков — в Большом времени.

Рецензию на книгу Библера о Бахтине надо писать как-то иначе. Например, так: уяснить (себе!) основное направление движения философской мысли того и другого, определить (для себя!) главные точки встречи и невстречи двух философских сознаний — и уже исходя из этого пытаться проследить библеровский способ воспроизведения бахтинской логики, держа в уме, что перед нами не кто иной, как Бахтин, но Бахтин, понятый исходя из определенных предпосылок (а иного понимания и не бывает). Само собой, это понимание будет опосредовано еще и собственными предпосылками рецензента, которые он не полагает возможным излагать догматически, но оставляет за собой право задавать рождающиеся из этих предпосылок вопросы — явиться в этот диалог о диалоге непрощеным (хотя и почтительным) участником.

Сказанное далее будет поневоле «словом о» живом человеке и потому может быть воспринято как противозаконное и оскорбительное<sup>2</sup> овнешнение и завершение другой личности. Мне не хотелось бы быть так понятным, но я вынужден теперь говорить о генезисе позиции философа на основании одних его текстов и скудных биографических данных, что неизбежно приведет к некоторым упрощениям.

Владимир Соломонович Библер — один из тех, кто восстанавливал русскую философию после десятилетий безраздельной тирании безответственного и пугливого пустословия, называвшего себя марксизмом. Будучи по образованию историком, он в меньшей мере, чем выпускники философских факультетов, был изначально связан господствовавшим жаргоном, однако исходный импульс его представляется тем же, что и у всех «новых философов» — выйдя из круга пустословия, создать философию, отвечающую первоначальным интенциям Маркса. Некоторые впоследствии так и остались при этом благородном, но неисполнимом намерении, другие — и в их числе Библер — двинулись дальше, но исходный пункт у все так или иначе соотнесен с мыслью Маркса. Для Библера начальная проблема — построение диалектической логики, т. е. такой, которая, оставаясь логикой, могла бы включить в себя предмет во всех его проекциях («отражениях»): «...возвести вне-понятийное бытие (в первом издании стояло «материализм». — Н. З.) в статус логики» — это сказано о Фейербахе, но и у Библера та же задача: Фейербах, как сказано тут же «быт в самое солнечное сплетение интересующей нас проблемы»<sup>3</sup>. Оказалось, что эта проблема, при иных исходных посылках, — одна из центральных в мысли XX в., что, более того, она родилась «в самой цитадели математической логики»<sup>4</sup>. Но главное — выяснилось, что такая логика невозможна как *одна-единственная* логика, а лишь как *сопряжение* (диалог) разных и разнонаправленных логик.

Но библеровская философия имеет, кажется, и другой генетический исток — занятия историей науки (в 60—70-е годы — одна из лучших экологических ниш для философа в России). Именно ее осмысление позволило —



но и принудило — понять мысль Нового времени как теоретико-познавательную по преимуществу, а идею диалога логик — как рожденную кризисом познавательного разума: «теоретик должен оказаться способным логически обосновать и преобразовать логические начала собственного мышления». Парадоксы теории множеств и парадоксы квантовой механики доводят мысль до той точки, за которой дальнейший регресс в бесконечность уже невозможен — теория должна свернуться в точку (в понятие — но в понятие, имплицитно целую логику), осознать себя как целокупность и посмотреть на себя *глазами другой целокупности* (теории), причем другой *по самому способу построения*. «В точке превращения теорий нет логики теории, но есть только (если есть) теория логики». Возникающая логика — *недискурсивна*: «Говорить нечто самому себе и спорить с самим собой — это не то, что спорить с другими. Здесь доказательство не нужно, да оно и не пройдет... Бесконечная линия вывода замещается „точкой“, намеком, началом рассуждений... Вот уже и ответ тебе готов, и тоже началом, уколом, истоком...»<sup>5</sup>. Диалогизирующие при возникновении логики целокупности — не более, чем точки, но каждая из этих точек охватывает собою — не только потенциально, но также актуально, как всеобъемлющее понятие — всю логическую бесконечность мира (Библер специально говорит о подобной же интуиции в философии Николая Кузанского). Так рождается основное, на мой взгляд, философское (уже не просто логическое) умозрение Библиера — идея *особенного всеобщего*, заключающего в себе (подобно гегелевской абсолютной идее) всю действительность, но (полемично по отношению к Гегелю и всей вообще мысли Нового времени) существующего лишь в беспрестанной самопроверке через иную такую же целокупность — *иное особенное всеобщее*, иной Разум. Антропологически таким особенным всеобщим будет *личность*, а историологически — *культура*. Книга «От наукоучения — к логике культуры» вся посвящена *переходу* (историческому и логическому) от *познающего* разума (очерк первый — «Диалогика познающего разума») через *бытие в горизонте личности к бытию в культуре* и к Разуму культуры (очерк второй — «XX век и бытие в культуре»). Последнее оказывается как бы итоговой (правда, диалогически итоговой, т. е. непрестанно вновь становящейся во взаимопонимании с иным) формой осознанного бытия — Разума.

«В XX в. ...прообразом логического движения оказывается уже не тот тип развития, который жестко ориентирован на науку, с ее идеалами непрерывного восхождения, „снятия“ (достижений мысли прошлого) в новых, высших сосредоточениях теоретического, все глубже проникающего в мир (в протяженную субстанцию Декарта) познающего человеческого Я (или „всеобщего духа“ цивилизации).

Скорее таким прообразом оказывается в XX в. „развитие“ (?) в сфере искусства, где — явно и непреложно — Шекспир не выше и не ниже Эсхила... (далее анализируется различие гегелевского — научного — „снятия“ и пересмыслений собственного смысла произведений искусства в прочтениях — в диалоге). Если это развитие, то — в «обе стороны», ведь здесь развиваются все вступающие в „конфликт“ лица, не снимая друг друга, но выявляя и актуализируя взаимное бесконечное углубление своих уникальных, неповторимых, себе тождественных характеров... Уже сама всеобщность и интеллектуальная напряженность очерченного схематизма объясняет его логические возможности. Но такие логические возможности и определения этот схематизм приобретает (выявляет), коль скоро все эти аналогии могут быть поняты не как аналогии, но как грани и углы одного феномена, одного

„многогранника“. Таким многогранником... оказывается феномен культуры, идея культуры, бытие в сфере культуры»<sup>6</sup>.

И, конечно, (last but not least) мысль Библера — это мысль человека, рожденного «в двадцатом году и столетье проклятом» (Д. Самойлов — Библер на два года старше), т. е. человека, видевшего своими глазами весь этот век, исключая, однако, самые его истоки; мысль напряженно-лично-историческая, но — на выходе из столетия — позволяющая себе быть в высказанном итоге «чистой» мыслью.

Итак, главная тема текстов Библера — логическое обоснование бытия как диалогического события культур. Тут его мысль встречается с мыслью Бахтина — в одном культурном мире, но, как мне представляется, Бахтин к этой точке приходит с другой стороны горизонта этого мира.

(Исходный импульс Бахтина-мыслителя — тема первого очерка книги: «Начало Бахтина». Но в нем представлен столь специфично библеровский взгляд, что без иного — также, разумеется, одностороннего — взгляда, кажется не обойтись).

Кризис «научного мировоззрения», как известно, проявился отнюдь не в XX в.: в полный голос о нем говорили Соловьев и Ницше (не говоря о Достоевском), затем, на рубеже веков, он стал насущной проблемой философии. Если говорить о русской культуре и о русской философской традиции, то крайней — переломной — точкой здесь представляется Флоренский, ясно выразивший неустранимое противоречие теории (постоянно уходящей в дурную бесконечность и подмывающей собственное основание) и эмпирии (не допускающей логического истолкования:  $A=A$  значит — «Молчи, говорю тебе!»)<sup>7</sup> и осознавший его как *геенну*. Дальше уже некуда идти в критике, но для философствующего ума *прямой* выход отсюда к троичному догмату как к *философскому* предмету не мог быть удовлетворителен: философия, оставаясь философией, должна была искать выход в живой жизни мысли и в ее *живом* (непосредственном) отношении с нем-мыслью. И здесь было много путей, но едва ли не более всего кстати для русской философии пришлось Гуссерль (недаром с его мыслью столь тесно связаны лосевские опыты решения задач, поставленных Флоренским). Гуссерль вновь — как Декарт и Кант — поместил в начало философии «Я», освобожденное от всего, но освобожденное столь радикально, что, в отличие от Декарта, оно даже не может приписать само себе определение «мышления». Все определения — свойства «не-Я»; «Я» начинает вбирать их в себя — определяться как монада... и все идет хорошо, пока оно не встречается с другой такой же монадой — другим Я. Становится необходимым уразуметь возможность (и следствия) такой встречи. В этой приблизительно точке мы и находим мысль молодого Бахтина.

Однако сказать, что Бахтин был «гуссерлианцем» в том смысле, как Шпет или даже Лосев, было бы прямой неправдой. Легко убедиться, что ранние его работы *по письму* отчетливо феноменологичны, однако мысль Бахтина и Гуссерля — в разных измерениях: там, где для Гуссерля — парадоксы intersубъективности, для Бахтина с самого начала никак не «интер-» (между субъектами нет нейтрального пространства!), но скорее транс- или консубъективность (всего точнее здесь была бы немецкая приставка *miteinander*). Отношение Бахтина к Гуссерлю (и иным «предшественникам» в философии) мне представляется прежде всего *практическим*: «как мне быть, если вы говорите правду?» За 125 лет до этого тот же (по смыслу) вопрос молодой Карамзин задал Канту; Кант прочел ему небольшую лекцию и отослал к «Критике практического разума» за подробностями.

Бахтин свою «Критику» обдумывал сам. Ясно, опять же, что Бахтин не был бы Бахтиным (или был бы совсем иным), если бы кризисы философии не отражались в катастрофах бытия — но непосредственно о современном и социальном Бахтин не писал. Он искал *общего*, подлинно философского понимания проблем, но сами проблемы стояли на теоретико-практической границе.

Если это так (я полагаю, что это так), становится возможным осмыслить диалог двух мыслителей именно в качестве *диалога* — как «встречу-невстречу», «понимание-непонимание».

*Первая* же точка прямого пересечения мысли Библера с мыслью Бахтина в логике книги связана с идеей *особенного всеобщего*: «Из *особенного* предмета Бахтин выводит (?) *иное всеобщее*, характерное только для гуманитарного мышления. «Произведение» Бахтина (в понимании Бахтина) есть некая конструкция, до которой исследователь-гуманитарий должен мысленно *довести любой текст* (предварительно доведя до «текста» — *любой поступок*), чтобы выявить смысл эстетического феномена и — не только эстетического феномена, но — смысл *субъекта, личности, человеческого Духа*» (с. 25).

Нетрудно убедиться, что это — скорее «реконструкция по» Бахтину, чем изложение (хотя бы и обобщенное) его собственных мыслей. Если Бахтин и говорит о «разных всеобщих», то совсем в ином контексте. Его всеобщее — это прежде всего сознание-личность, активно ищущее себя в мире, а уж никак не логическая категория. И одновременно столь же очевидна правомерность и глубина такой реконструкции. «Проблемы поэтики Достоевского» обладают своим — реальным — логическим *смыслом*, который — через текст Бахтина — выводится из романов Достоевского. Они, если переводить их человеческое содержание на язык логики, говорят именно о том, как «особенное» — неповторимое, незавершенное и незавершенное человеческое сознание — всеми силами стремится утвердить себя как всеобщее, однако не «снимая», а, напротив, оберегая свою особенность от посягательств «всеобщего», *привносимого извне*: общего определения, обязательной финальности, абстрактной выгоды и проч. Вот как сам Бахтин формулирует метафизическое и отчасти логическое основание мира Достоевского (и собственного мира, освещенного Достоевским): «Должно отметить, что из самого понятия единой истины еще не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально неместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе *событийна* и рождается в точке соприкосновения разных сознаний»<sup>8</sup>.

*Метафизически* отсюда действительно начинается «весь Бахтин». Если истина неместима в одно сознание, а сознание несводимо к Абсолюту, то разум, вмещающий (иначе он не будет разумом) истину, может быть только общающимся разумом, проверяющим самого себя в другом и никогда не отождествляющим себя с другим. *Поэтому* «для Бахтина «диалог» — корень и основание *всех иных* определений человеческого бытия, — бытия, обращенного к «Ты»; бытия, только в таком обращении и существующего», и этот «диалог есть лишь там, где есть «диалог диалогов», — бесконечная и незавершаемая (хотя и замкнутая «на смысл») спираль речевых высказываний...» (с. 27). Этот «диалог диалогов» естественно объемлетя понятием культуры, феномен которой — уже по Библеру — тождествен феномену «самодетерминации человеческого бытия» (с. 39). Здесь встреча — и здесь же невстреча.

Исходный пункт Библера — внутренний диалог одинокого мыслителя (в его интенции на насущное Ты): декартово *cogito* на поверку оказывается взаимопроникновением и взаимообоснованием начал в мышлении. Как отсюда «познающее бытие» логически (и историологически) переходит в «бытие в горизонте личности» и далее в «бытие в горизонте культуры» — этому посвящена вся книга «От наукоучения — к логике культуры».

Между тем Бахтин неоднократно подчеркивает (а Библер в «Диалогике познающего разума» это прямо отрицает<sup>9</sup>), что диалог с самим собой, собственно, невозможен. Либо это в действительности диалог с *чужим, преднаходимым* в мире словом и голосом (часто и воплощенным в другом — как «проникновенное слово»), либо — дурное, ущербное, самомонологизирующееся двойничество<sup>10</sup>. И понятно, что для мысли практической в своих основах только диалог с другим может иметь смысл. Бахтинская эстетика, как и очевидным образом воплощенная в ней бахтинская этика, — это вместе с тем и бахтинская онтология, но онтология *этико-эстетически обоснованная*. В таком мире «один» вообще не может существовать — для него нет места, нет внутренней территории, где одинокое «я» (субъект?) может найти себя, но все и везде — граница. Это так уже в «Авторе и герое...», где «я» могу *быть* либо как автор, либо как герой. В «Проблемах поэтики...» происходит лишь то, что (как очень тонко заметил Библер) «эстетическим демиургом» оказывается не зрение, но «*слух*» и, соответственно (наконец-то), — *речь*. И сразу все сместилось. Видеть себя я могу лишь, как Нарцисс, — в зеркале, маргинально — по отношению к основной миссии зрения. *Слышать себя* (свою речь) я могу (я должен) *всегда*, по сути дела, *по сути самой речи*» (с. 135). С этой поры сознание становится для Бахтина голосом, а бытие — диалогом («Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается»<sup>11</sup>). Жизнь, нравственность, познание и творчество *практически* сливаются в умение ответить другому и ожидать ответа себе, и это значит — быть личностью. Для Бахтина личность — альфа и омега, для Библера «омега», во всяком случае, будет скорее культура, чем личность.

И в связи с этим — разница (оттенки?) в понимании культуры. В мире, где культура — итоговая, в некотором смысле «высшая» форма особенного всеобщего, отдельные культуры в какой-то момент замыкаются в себе почти по-шпенглеровски: вот «сущность» античности, вот «присущность» средневековья, вот «сущность» Нового времени, вот «насущность» Современности<sup>12</sup> (разумеется, череда культур имеет и множество иных обличий). В некоторых привилегированных точках истории — и одной из таких «точек» является вся Современность с ее разумом — происходит «трансдукция» оснований культуры — превращение и взаимообоснование особенных всеобщих. Опять же, в Современности — «в рамках» Современности, хотя у нее нет рамок, трансдукция культуры происходит или должна происходить постоянно. Библер глубоко воспринял бахтинскую мысль, что «у культуры нет своей территории»... и все же она есть: не в конкретных смыслах (они — по-бахтински — рождаются в Большом времени), но в универсальном для данной культуры модусе осмысления (а Современность — универсум универсумов?). У Бахтина не только действительно *нет* этих замкнутых культур (никто так до сих пор и не понимает: книга «Франсуа Рабле...» написана про средневековье или про Возрождение?), но есть и конкретный *способ* постоянного общения культур: *жанр*. «Авторские формы и в особенности *тона* этих форм

существенно традиционны и уходят в глубокую древность. Они обновляются в новых ситуациях. *Выдумать* их нельзя (как нельзя выдумать язык)<sup>13</sup>. Но о бахтинской поэтике жанра сказано более, чем о чем-либо другом у Бахтина (кроме разве что иной ипостаси жанра — хронотопа), и я сейчас ограничусь лишь намеком на смысл этого понятия в бахтинском философском мире.

Теперь, обозначив основную, на мой взгляд, точку схождения и расхождения двух мыслителей — условие возможности диалога, я могу спокойно изложить партию Библера в этом диалоге, по возможности не поддаваясь соблазну вставлять реплики «за Бахтина», а собственные вопросы задавая без претензии немедленно получить на них ответ.

Итак, первая точка схождения уловлена Библером в самом «начале Бахтина», в момент кристаллизации Бахтина-мыслителя в Михаиле Михайловиче Бахтине: единство особенного всеобщего — самодетерминирующейся личности — произведения — культуры. И наметив эту точку, Библер сразу же уходит от Бахтина как бы в сторону — к «почти догматической» формулировке «тождества феномена культуры и феномена самодетерминации человеческого бытия» (с. 39), к обоснованию необходимости для XX в. переключения Разума «от наукоучения к логике культуры»: «*Трудное сближение бытовых и бытийных болевых точек человеческой жизни... Человек начала XX века выброшен из постоянных социальных луз, он меньше живет в своем доме или трудится на своем рабочем месте, чем гибнет в окопах, в концлагерях или на баррикадах, — а это совсем особый тип социального общения и социальной детерминации... Неизбежность жесткого столкновения (и обнаружение своего рода боровской «дополнительности») между взаимоисключающими и взаимопредполагающими определениями основных форм и граней феномена самодетерминации, — моралью и — искусством; наукой и — философией; разумом и — рассудком...*» (с. 42 — обрываю цитату). Это уже, понятно, не научная и не логическая революция: это коренное изменение статуса бытия, которое требует столь же коренных перемен в сознании — столь коренных, что еще долго они не могут найти для себя адекватной логической формы. «К середине века дух *ностальгии* по прошлым векам и «вечным ценностям» наконец *заслонил* неповторимые импульсы века XX. Заслонил? Напрочь? Да. Но без возвращения к этим импульсам без исходных «дополнительностей» 1910—1930 годов вряд ли человеку возможно пережить начало века XXI и выйти живым из перипетий конца нашего века» (с. 43—44).

Так возникает бахтинский голос для Библера — из магмы XX в. наиболее насыщенный и близкий ответ на «последние вопросы» этого столетия. Но, конечно, этот ответ требует еще множества переосмыслений и переформулировок. Вот первая из них (и финальная в этом фрагменте): генерализация идеи Большого времени, дающего возможность жить и мыслить во времени настоящего:

«В ключе этих проблем установка на самодетерминацию человеческого бытия приводила к тому, что понятие культуры (как объективированной «призмы» этой самодетерминации) переформулировалось как —

— *ответ на вопрос о той форме, в которой может существовать и развиваться (развивать себя) некая историческая эпоха (и острее — каждый человек в его мгновенных страстях и думах...) — после своей физической смерти... и после гибели данной «цивилизации», «формации» и т. д. и пр. и пр.*

Причем существовать не «в новом качестве» или на «новой ступени» развития, но во все более глубоком и неожиданном развертывании и фор-

мировании собственных смыслов, неповторимых и уникальных, — в диалоге, общении и взаимоотталкивании... с иной ... «культурой» (!). Вот здесь и обретает дополнительный смысл понятие культуры как общение культур» (с. 44).

Вот на какой вопрос отвечает Библеру Бахтин — и он действительно на него отвечает. Но чтобы перейти к осмыслению *сути мышления* Бахтина в ее (относительной) отдельности и определенности, младшему собеседнику предварительно требуется еще одна переформулировка, еще одна операция: «...оживить (или заново возбудить) в сознании современного читателя некий элементарный *первообраз*, что реально витал перед умственным взором Бахтина в 20-е годы» (с. 45). Образ этот Библер находит в поэзии Пастернака — «хронотоп (челнок) погружения души в изначальный хаос страсти, ее титанических сил, — восхождения в космос душевной гармонии, — вновь падения в хаос... образ *встречи двух временных стрел* — как образ культуры» (с. 57).

Это не собственная позиция Библиера, а его точка зрения на Бахтина, но «библиеровское» здесь легко уловимо. Идея особенного всеобщего теперь разворачивается *в жизнь*, но *в жизнь мыслящего человека*, еще точнее — *культурной личности*. Здесь обретается собственный смысл этой личности. Но насколько он «собственный» (этот вопрос, как мне кажется, не вполне прояснен и Бахтиным)? Ведь смысл возникает не *в* произведении (тексте, поступке) личности, но лишь там, где это произведение *пронизывают стрелы времени*: только при этом условии воплотившаяся в произведении личность сможет и остаться собой (особенным), и обрести всеобщность. К этой теме автор вернется гораздо позже. Логика собственной его мысли теперь велит ему свести логическую, историологическую и поэтикологическую «точки встречи» с Бахтиным в *общее представление о бахтинском мышлении*.

Я сказал «представление», чтобы не огрублять глубинную суть проблемы, но на поверхности текста перед автором встает — и обстоятельно решается — прямо *проблема дефиниции*: каким словом назвать предмет дальнейших размышлений? Но этот предмет, как мы видели, — *насущность* Бахтина для века и для философа, а *насущина* — необходимость мыслить по-новому: мыслить в горизонте культуры, *мыслить гуманитарно*. Такова и дефиниция: «Гуманитарное мышление М. М. Бахтина». Ее интереснейшее (диалогическое!) обоснование я вынужден опустить. Лишь несколько опорных точек здесь необходимо — новые грани, новые обоснования идеи «особенного всеобщего».

О Бахтине — исследователе литературы: «Его работа в тексте... ни на йоту не выходит за пределы этого текста, — втягивает в этот (один!) текст, в его внутреннее бытие все тексты мировой культуры... понимает этот текст как единственный смысл и исток мировой культуры... И одновременно вся эта работа идет на границе текстов, вся ориентирована на внетекстовый смысл, вся обращена к личности автора...» (с. 61).

Особенное всеобщее — текст, в котором и на границе которого работает Бахтин. И в то же время особенное всеобщее — текст Бахтина, рожденный в результате этой работы (вопрос: не так ли стремится работать и Библер?). Мыслимое, мышление и помышленное тождественны — но диалогически тождественны, сохраняя каждое свою особенность. Так работает гуманитарная мысль. Но возможно ли к слову «мысль» конкретное определение?

«Мысль — это такой «род», который *не терпит видового обособления*, не знает видовых отличий. Или мысль *всеобща*, или она *не* мысль. И все.

В таком толковании мысль гуманитария — форма возведения своего особенного «предмета» ... встатут *всеобщего*» (с. 65). Но возможно — рассуждает далее Библер — и *иное* толкование: «мыслить гуманитарно» — значит не «мыслить гуманитарный предмет», но «гуманитарно мыслить о предмете» — о *любом* предмете так, как если бы (излюбленное Библером кантовское «als ob». — Н. З.) он был произведением или личностью. «Возможно, что именно возведение «гуманитарности» во *всеобщее*, в *мысль*, — и объясняет основной смысл «вклада» Бахтина в науку или — говоря вслед за Аверинцевым и Бахтиным — в «инонаучное знание» XX века» (с. 66). Гуманитарное мышление — скажу то же своими словами — предстает как *образ* и *образец* особенного всеобщего, как «поворотный ключ» (с. 68) для осмысления мира.

«Но вот в *горизонте логики*, то есть... понятый в собственных философско-логических определениях этот «не-гносеологический» разум уже теряет свою непосредственную связь с идеей гуманитарности, он саму эту гуманитарность должен *обосновать*, понять ее в ее небытии, предбытии...

Но одно положение существенно для всего дальнейшего хода моих размышлений: бахтинское определение всеобщности нового (диалогического) мышления, как мышления *гуманитарного*, есть определение (понимание), развитое в *горизонте сознания*» (с. 68).

Яснее, пожалуй, не скажешь: «моя» мысль — в горизонте логики, мысль Бахтина — в горизонте сознания: «встреча—невстреча» осознана как факт. Но отчего это так? (об этом я, как умел, сказал) и что из этого следует? (это выяснится позже).

Движение в *окрестностях* бахтинской мысли кончилось и началось *прямое вслушивание* в речь Бахтина. В качестве пролегомен к нему — размышление на тему «В каком речевом жанре мыслит Бахтин?». Оказывается, во-первых, что способ гуманитарной работы Бахтина, соединяющей воедино философию, лингвистику текста, философскую антропологию, литературоведение, культурологию... (и притом не как «дисциплины», но именно как «жанры» — «формы высказывания»), *идентичен* библеровскому пониманию культуры (с. 39—40, 89—90)<sup>14</sup>. Во-вторых, — на этом я остановлюсь подробнее — именно при этом повороте осмысления некоторые бахтинские категории и идеи, ранее воспринимавшиеся скорее как некая данность, становятся проблемами мысли.

В связи с тем, что Бахтин определяет философский анализ как «не лингвистический, не филологический, не литературоведческий или какой-либо иной специальный анализ», но находящийся «на границах всех указанных дисциплин» (цит.: с. 69—70), актуализируется идея *границы*, проходящей, по Бахтину, везде и нигде: «... границы между дисциплинами, культурами, высказываниями... „своей территории не имеют“ ... хотя именно в этих „границах“, в этих стыках и пересечениях и заключен весь смысл каждого из феноменов человеческого *духа*, человеческой культуры» (с. 70). И эта абсолютизация границы прямо ведет к идее диалога (а абсолютизация границы, напомним, — нерв уже витебских работ): «... увидеть или угадать автора возможно лишь там, где его *нет*, где человек существует „на грани“, в своем обращении к „Ты“, к другому; в видении себя — глазами другого... в процессе *специального*, — текстологического, филологического, литературоведческого анализа» (с. 71). Граница — предпосылка диалога и одно из проявлений *парадоксальности* гуманитарного мышления (мышления особенным всеобщим). Пока — в этой связи — не более того.

Другой поворот бахтинской мысли: текст как *единственно возможное* свидетельство о человеке и мире. «Причем то, что „для гуманитария“

бытие человека представлено лишь в речи, в отстраненном тексте...— это отнюдь не „на худой конец“, „иначе не получается“, „что ж поделаться...“ и т. д. и т. п.» (с. 73). Бытие *есть* как бытие *высказанное*.

Трудность, однако, в том, чтобы в отдельном высказывании увидеть всеобщее высказывающего (человека), а это возможно лишь при одном условии: «Гуманитарий изучает только текст, даже — только данный, избранный им текст, как единственный, как втягивающий в себя и воспроизводящий в себе всю мировую культуру (весь спор мировых культур вокруг данного „последнего вопроса“)» (с. 75). Отсюда и становится понятным, почему граница универсальна, почему «между» субъектами не существует никакого смыслового пространства: говорящее лицо сплошь заполняет его словом (своим и «чужим») — освоенным в диалоге), а для молчащего «не-что» смыслового пространства нет вовсе. Текст есть только на границе своей с другими текстами, его собственный смысл — не что иное, как возможность изменения смысла (не «после текста», не «на его основе» — еще раз подчеркивает Библер — с. 76). Так заново определяется особенное всеобщее — как ненаходимость ни одного особенного у себя, а всегда на границе, но при этом всегда в своем собственном (вопрос, заданный мною выше, отчасти проясняется, но при том едва ли не обостряется) смысле. И одновременно — это новая грань этико-эстетического обоснования философии: «Все дело — в задаче *беседовать* с человеком (а не назойливо „исследовать“ его). Гуманитарное „инонаучное знание“, развиваемое Бахтиным, — это „антропология“...» (с. 74).

Все это, однако, пока еще не выходит за пределы диалога одинокого автора текста и одинокого «исследователя» (пусть уже и не «ученого»). Однако оба они (их тексты) — равно монадны, равно вбирают в себя все возможные тексты, отвечающие на данный вопрос: они, иными словами, вбирают в себя *социум* в его словесной выраженности. «Текст перестает быть текстом, выходит за свои пределы... и становится основанием уже не понятия „текст“, но — понятия „культура“» (с. 84). Таким образом — еще раз — в контексте мысли Бахтина полностью очерчен горизонт библеровского философского мира. Но это еще не конец „пролегомен“: в определении культуры еще попадают (пока лишь на уровне фиксации) идеи *смысла*, *Большого времени* и *над-бытия*. О Большом времени (правда, без самого термина) шла речь в первом очерке, анализ понятия „смысл“ состоится в очерке третьем и лишь о „над-бытии“ или, иначе говоря, об идее (проблеме) *свидетеля* и *судьи* речь подробнее идет именно здесь.

Эта идея возникает вследствие социального характера культуры. Индивид узнает себя — обретает свой смысл — в бесконечных отражениях в культуре. Эти отражения и создают «над-бытие», венаходимое по отношению к бытию, и оно (единство отражений?) выступает как судья и свидетель по отношению к бытию. Но, настаивает Библер, в универсальном диалоге это свидетель и судья есть *Я* и *Ты одновременно*; он цитирует Бахтина: «*Не-я* во мне есть бытие во мне, нечто большее меня во мне» (цит.: с. 87). Более того: «Там, где нет „малого меня“, там нет и его великолепного „над-бытия“» (с. 87).

Так звучат бахтинские идеи в изложении Библера — и так они достойно венчают восхождение «от логики к культуре» (в «Заметках впрок» на их основе выстроен непосредственно религиозно-философский фрагмент<sup>15</sup>). Но в логике этико-эстетического обоснования философии не занимает ли эта идея принципиально иного места? Я не только не хочу, но и не в состоянии сейчас ответить на этот вопрос — здесь нужны специальные разыскания, но укажу



еще раз на невозможность для Бахтина диалога с самим собой (поэтому цитированное Библером место может, как мне кажется, пониматься иначе, не столь абсолютно), а кроме того — на довольно загадочное, имеющее у Бахтина же свои контртексты, место в «Проблеме текста...» об особой позиции третьего в диалоге<sup>16</sup>. Возвращаюсь к логике библеровской книги.

Теперь, когда взаимосопряженность диалога и культуры установлена как суть и смысл бахтинской мысли, «чтобы этот смысл ...не обернулся бессмыслицей или не стал отмычкой, долженствующей открыть любые историко-культурные замки», необходимо эту взаимосопряженность раскрыть «во всей ее бахтинской многогранности, в цельной системе понятий, проблем, вопросов, поворотов целостного гуманитарного мышления М. Бахтина» (с. 95). Это — задача третьего очерка («Диалог и культура»), но мы видели, что основные идеи были зафиксированы уже в очерке втором. Смысл новых переформулировок — поставить их в контекст именно целостного гуманитарного мышления, а не речевых жанров в их отдельности (хотя и взаимоперетекании).

Идея диалога у Бахтина — наиболее всеобщая его идея. Не отступлю от принятой формы вопроса: нет ли и иных идей, способных выступить в качестве «наиболее всеобщих»? Например — идея *смысла*, *границы*, наконец — *любви* (одушевляющая «Автора и героя...»)? И тогда Бахтин, реконструируемый исходя из этих идей, будет иным «особенным всеобщим Бахтина»? Это почти тривиально с точки зрения гуманитарного мышления, просто здесь — место об этом сказать.

Библер исходит из идеи диалога. Она, по его мнению, имеет у Бахтина четвероякий исследовательский исток: «установка на диалогизм поэтики (романов) Достоевского» (с. 98), «установка на исходный и неисчерпаемый диалогизм текста вообще» (с. 99), «идеализация... диалога, как он выступает в романном слове» (с. 100), «непосредственно понимание культуры в ее Большом времени» (с. 104). Но все это дополняется и остраивается *практической необходимостью* в XX в. понимать *каждого* собеседника как суверенную культуру и, вследствие этого, осознать *поэтику* общения с ним (вообще и в каждом данном случае — с. 108—111). В качестве добавления повторю уже сказанное: и необходимость в философии (в самой философии) найти практические ответы на теоретические антиномии этого — некантовского и недескартова — мира.

И вот, наконец, бахтинское начало (сформулированное им в конце жизненного пути): «У мира есть *смысл*. „Образ мира, в слове явленный“ (Пастернак Б.). Каждое явление погружено в стихию *первоначал бытия*. В отличие от мифа здесь есть несовпадение со своим собственным смыслом...» (цит.: с. 112).

Далее следовало бы воспроизвести все великолепные бахтинские размышления о смысле: и те, что цитирует далее Библер, и некоторые другие. Смысл — результат диалога, и смыслом обладает всякий голос в диалоге (текст, становящийся произведением, по терминологии Бахтина — Библера), но лишь постольку, поскольку смысл (самовозрастающий!?) есть *в самом мире*, о котором ведет речь голос. Идея смысла — не производная от идеи диалога и, строго говоря, не первичная по отношению к нему, но скорее коррелятивная. Однако мне кажется, что именно идея смысла (который может быть любым — логическим, нравственным, поэтическим...) — та точка, от которой в пределах бахтинского строя мысли можно отправляться в *любую* сторону. Это и делает Библер, акцентируя *логическую* сторону

бахтинского смысла-диалога (и забегая, по собственному признанию, вперед):

«Конечно — о чем бы ни мыслил человек, он всегда строит свою мысль (формирует ее логику), к человеку обращаясь, отвечая на его (и свои) вопросы, диалогизируя. Но только в обосновании на ч а л бытия и мысли (... поскольку в наличной логике идти „дальше“, „изначальнее“ этих начал абсурдно) именно *диалог* — причем, диалог культур, диалог логик — есть единственно разумный, единственно осмысленный заход...» (с. 113).

Опять начальная точка мысли Библиера. Теперь еще более становится ясно, что логика всей книги — это *библиеровская логика в свете идей Бахтина*. Или, разумеется, наоборот — но обратное ясно и без лишних слов: слишком антисистемна мысль Бахтина, чтобы ее можно было изложить «как таковую». «Не существует смысла в себе» (Бахтин) — тем паче философского смысла «в себе». И далее не раз там, где Библиер будет говорить «для Бахтина», это будет означать сведение воедино (в одно тождество) всей *взаиморефлектированной бахтинско-библиеровской логики*.

*Смысл реализуется в тексте* (это уже принципиально иной порядок рассуждения, нежели во втором очерке, — там «смысл» лишь мерцал на периферии «текста», «человека», «культуры» как нечто лишь потенциально их объединяющее). «Погружение в диалог культур и в диалог сознаний начинается с *текста*. (Сразу же уточню, это пригодится в последующем: для Бахтина вхождение в диалог сознаний (индивидов) достигает сферы духа, только если этот диалог понимается как диалог... *культуры*. И, обращая определение: диалог культур может быть понят в его действительном смысле лишь тогда, когда мы его изначально осуществляем как диалог сознаний, диалог личностей)» (с. 114).

Вот как раз пример итогового тотального тождества, не зафиксированного у Бахтина нигде специально и уловимого лишь в определенной логической направленности: сознание = культура = дух; эта экстраполяция была уже объяснена ранее, но ведь она не обязательна.

Что же касается связи текста и смысла как идей, она раскрывается вот как. С одной стороны, только текст («голос» по Бахтину) может сообщить смысл безголосой реальности. С другой же стороны, текст — «не только (может быть, не столько) голос; это *слушание* чужой ответной речи. Поэтому понять смысл данного текста означает понять два (как минимум) текста, встречающихся на его границе» (с. 116). *Всеобщая пограничность — условие осмысленности текста*: сразу несколько коренных бахтинских категорий сошлись в этом определении. Но со-бытие на границе с текстом (тотально разграниченным) есть *диалог*, а осмысление — синоним *понимания*. *Понимание есть диалог* — одна из главных мыслей Бахтина, но она становится нетривиальной лишь как фокус других его идей (что и подчеркивает Библиер).

Начиная с этого момента, он расшифровывает столь сложные лабиринты бахтинской мысли, что пересказывать эти анализы детально совершенно невозможно, в общем же все сводится к основному, много раз уже в книге проходившему, библиеровскому схематизму «текст — личность — культура» с итоговым (начально-итоговым) замыканием во всеобщей логике диалога (культуры). Здесь я коснусь лишь нескольких вопросов.

Понимание для Бахтина — вполне справедливо утверждает Библиер — не познавательный процесс, но *процесс общения*: «Смысл понимания... в том, чтобы понять этот текст и его автора как нечто *вне-понятийное*, как некое *самостоятельное бытие*, которое никаким усилием мысли я не могу перенести в свой мозг, в свое сознание...» (с. 120).

Я обрываю этот анализ на интереснейшем месте (где откуда-то из глубины возникают — в связи с проблемой понимания! — аристотелевские «энтелихия» и «чтойность»), чтобы обратить внимание вот на что. Бахтинское (и библиеровское?) понимание — это *понимание несводимости к понятию*. Такой оксюморон вполне в духе Библиера, но все же — действительно ли это «понимание»? Не лучше ли оставить это слово за пониманием познающим (ср. синонимию «по(н)ять» и «познать» в сексуальном смысле)? «Понимается» мой смысл — «то, что я собственно мною» (Гуссерль), но лишь *угадывается* связь *этого* смысла со смыслопорождающей сердцевинной (которая вся вовне и на границе — здесь Бахтин солидарен с Гете и Гегелем!) и *уразумевается* (подразумевается) наличие смыслового остатка, неведимого в мое осмысление и в (мое) понятие-понимание — вернее, не остатка, а непоглощаемого мною живого смыслового тела. И вот именно в единстве понимания, угадывания и уразумения рождается осмысление предмета (текста) как единого, живого, незавершимого и насущного.

Приблизительно такая феноменологическая картинка рисуется мне при попытке ответить на вопрос «как возможно осмысление?». Библиер же отвечает на иной вопрос: «Как возможно начало логики?» (а первоначально — напомню — «диалектическая логика»). Если (поскольку так думает Библиер, и мысль эта глубока) оно возможно как *взаимопревращение логического и вне-логического*, то такое втягивание вне-логического в понятийную сферу вполне закономерно видится «с точки зрения логики» как понимание, хотя и «особое» понимание. Бахтин же ставит вопрос: «Как возможно мое бытие с другими?» И тогда — хотя *все* составные части моего наброска глубочайшим образом обдуманы Бахтиным — насущным для мыслителя становится самый простой, обыденный смысл «понимания»: «Ты меня понял? — Понял! — И я тебя понял — значит, нам есть о чем говорить».

Мой текст потихоньку поворачивает к своему началу — и действительно, заключительная «встреча — невстреча» Бахтина с Библиером воспроизводит начальную, как и должно быть в системной (не обязательно внешне систематизированной) философии.

Итак, еще раз: «Как я могу быть с другими?» — спрашивает Бахтин, и это значит: «Как я могу жить после Гуссерля, Когена, Флоренского, Ницше... (и других) — и, в горизонте *всех их*, после гражданской войны?» Ответ на это: «Я могу жить, общаясь с другими, осознав Другого как насущного мне собеседника», а в некоторых контекстах еще добавляется: «... как Судью и Свидетеля». Библиер, конечно же, прекрасно слышит этот ответ, анализирует возникающие здесь смысловые связи, многократно его переформулирует. Вот одна из этих переформулировок: «Личность может любить только другого и — может сомневаться только в своем бытии. Не может не сомневаться. Ведь я вижу свое бытие с высот Ты (судьи и свидетеля...), — то есть, как нечто могущее (именно в своей роковой завершенности) быть перерешенным. Сомнение (разум) и есть статус сознания по отношению к моему собственному бытию» (с. 133). Но его-то собственный «последний вопрос» скорее иной: «Какое (какого типа) мышление конгениально бытию XX века»? И в этой связи — в общей связи идей — «личность» оказывается *связующим звеном* «диалогики» и «культуры» — или почти «антитезисом», или, напротив, средоточием «системы», но таким, которое живет, лишь распавшись на полюса. «Разум человека культуры» есть — при всех оговорках — скорее «разум человека культуры» (с. 155), чем «разум человека культуры». Иными словами: логика книги о Бахтине (и, пожалуй, всех вообще книг Библиера) направлена *от*, фигурально выражаясь, «науко-

учения» к «логике культуры» (в ее основных философских интуициях: диалогике, трансдукции, особенно всеобщего...). И именно в сфере культуры «встреча—невстреча» двух мыслителей обретает адекватное выражение.

Личность — продолжает реконструировать Библер мысль Бахтина — обретает свою полноту в обращенности к «последним вопросам» бытия (и?) духа, которые она вечно ставит и никогда (вполне) не разрешает. Но тут:

«В нашем размышлении наступает решающий момент.

Вдумаемся, откуда может взяться духовная сила «перерешения судьбы», заключенная в *идее* сила преобразования бытия в целом, *вместе* с горизонтом сознания, вместе с данным спектром *смысла* жизни? „Снизу“ эта сила собирается эстетической доминантой сознания. Но, одновременно,— поскольку здесь *идея* как бы *отщепляется от своего генезиса* и обретает свою самостоятельность и отделенность,— сила идеи должна возникнуть из каких-то, вне моего собственного сознания (хотя — и в нем...) протекающих, процессов.

Вот тут-то и оказывается насущным бахтинское понимание культуры — как *диалога культур*» (с. 148).

Это так, однако не насущней ли такое понимание для Библера (где личность *находит себя* в одной из дискретных культур — типов Разума), чем у самого Бахтина, у которого всякая личность *есть* — та культура, которая ведет бесконечный диалог с другими мирами — культурами? Разница в акцентах (ведь Библер не «пропустил» ни одного из смыслов, которые я для себя считаю «бахтинскими»), но именно эта разница делает философские миры *разными*.

И Библер это осознает. Проведя бахтинскую идею идеи через идею культуры, он вновь выходит к идее границы, но теперь уже в ее максимально сильном выражении: «На этом уровне идея... выходит на *грань бытия и небытия*... Граница эта расположена где-то *вне* сознания и *вне* бытия, и есть, все же,— потенция, *основание бытия и сознания*» (с. 153).

На этой границе, по Библеру, находится *философская логика* (круг «системы» замыкается!). И это, говорит современный философ, «мое собственное утверждение, мое — достаточно серьезное — вмешательство в схематизм мысли М. М. Бахтина» (с. 153).

Нет, наверное, надобности объяснять, насколько основательна связь этого утверждения с бахтинским кругом идей — ведь именно философскую логику в конечном счете обосновывал Бахтин своими этико-эстетическими умозрениями начальной поры. Но этот-то «конечный счет» был Бахтину менее всего насущен.

«Здесь начинается наш диалог с умозрением Бахтина. Я предполагаю, что только раскрыв диалог в ячейке понятия, впервые возможно выскочить из дорожек “преднажденного диалога“ и обнаружить диалог там, где его нет, то есть — в его начале.

Бахтин твердо идет в горизонте сознания» (с. 160).

Одно особенное всеобщее (мысль Библера) осознал другое особенное всеобщее (мысль Бахтина) как ограниченное. Это, если нет самодовольной претензии на собственную «неограниченность» (а ее здесь нет), — условие и последний смысл всякого диалога.

«...Теперь скажу о том, что объясняет все, сформулированное выше. Бахтин шел от *особенного* (*гуманитарного мышления*) и стремился раскрыть его всеобщность. Стремился раскрыть всеобщность мышления индивида, всеобщность гуманитарного мышления, обращенного от человека к человеку, мышления, способного понять самое уникальное в человеке,

самую трудную его возможность,— *быть* личностью, обращаться к личности. Понять исходную, онтологическую—смысл бытия определяющую— *множественность общающихся личностей,— обладающих свободой перерешать уже состоящуюся судьбу...*» (с. 161).

Но это— почти то, что я пытался (причем честно не «заглядывая в ответ») сформулировать вначале. Разве что— так ли уж справедливо, что Бахтин «шел от особенного»? «У мира есть смысл... Культура вся на границе... Каждый текст есть монада...» Это— *всеобщие* положения и формально-логичский, и в том смысле, что они допускают неопределенное множество развертываний, сопряжений и переформулировок в Большом времени. Но это— *всеобщее личного бытия*, и учитывая это, можно сказать, что мое толкование «встречи—невстречи» двух мыслителей совпадает (коррелирует) с собственным библеровским ее толкованием.

Так получилось ли у нас «диалогическое согласие»? Судить не мне, и много еще вопросов, существенных, по крайней мере, для меня самого, осталось за пределами рецензии. Единственное, что я, собственно, хотел передать читателю: перед нами не «книга о» Бахтине, но подлинно «книга к» Бахтину— диалог двух равноправных философских сознаний.

<sup>1</sup> Библер В. С. От наукоучения— к логике культуры. М., 1991; *Он же*. Кант— Галилей— Кант: (Разум Нового времени в парадоксах самообоснования). М., 1991; *Он же*. Из «Заметок впрок»//Вопр. философии. 1991. № 6. С. 15—45.

<sup>2</sup> См.: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 3-е изд. С. 97—102.

<sup>3</sup> Библер В. С. От наукоучения... С. 51.

<sup>4</sup> Там же. С. 61.

<sup>5</sup> Там же. С. 23, 30, 56.

<sup>6</sup> Библер В. С. Кант— Галилей— Кант... С. 20—21.

<sup>7</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1990. С. 46.

<sup>8</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 135.

<sup>9</sup> Библер В. С. От наукоучения... С. 54.

<sup>10</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 416—417, 429—430, особ. с. 438—442 и 456—457.

<sup>11</sup> Там же. С. 434.

<sup>12</sup> Библер В. С. От наукоучения... С. 349.

<sup>13</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 358.

<sup>14</sup> Подробнее о том же: Библер В. С. От наукоучения... С. 305—319.

<sup>15</sup> Библер В. С. Из «Заметок впрок». С. 36—37 (ср. также с. 35, 39—40).

<sup>16</sup> Бахтин М. М. Эстетика... С. 305—306.

ПЕЧАТНЫЙ ТЕКСТ И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА:  
ИССЛЕДОВАНИЯ РОЖЕ ШАРТЬЕ \*

Имя Р. Шартье (род. в 1945 г. в Лионе) известно каждому, кто хотя бы косвенно занимался историей издательского дела во Франции,— основополагающий двухтомник «История французского книгоиздания» \*\* был выпущен под его (совместно с А.-Ж. Мартеном) руководством. В сборнике «Типы чтения и читатели во Франции в XVI—XVIII веках» представлены статьи Шартье, опубликованные в 1976—1986 гг., в том числе две — «Стратегические направления издательского дела и типы народного чтения, 1530—1660 гг.» и «От книги к чтению: городские способы восприятия печатного текста, 1660—1780 гг.» — из «Истории...»; они посвящены различным моделям чтения и, шире, восприятия и использования печатного слова в эпоху от позднего средневековья до Великой Французской революции. Второй сборник — или, как сказали бы у нас в стране, коллективная монография — сложился как итог двух семинаров, которые вел Шартье и его коллега из Национального центра научных исследований Кристиан Жуо в Высшей школе общественных наук; в этой книге — «Способы использования печатного текста» — Шартье заявил о себе не только как автор двух работ и редактор тома в целом, но и в полном смысле слова как глава школы, чьи идеи легли в основу всех исследований.

«После Гутенберга культуру всех западных обществ можно определить как культуру печатного слова», — пишет Шартье в предисловии к этому сборнику. Имеется в виду, конечно, не то, что с изобретением книгопечатания пространство культуры и пространство печатного текста стали полностью перекрывать. Продукция печатен рассматривается Шартье как мощный новый фактор, постепенно проникающий в традиционную культурную среду на разных уровнях, взаимодействующий с ней и модифицирующий ее. При этом ученого интересует в первую очередь — и отнюдь не случайно — роль печатного слова в рамках народной культуры.

Не случайно потому, что фактически все работы и Шартье, и его последователей ставят одну главную проблему: проблему *границ культуры*, внутренних и внешних, которые, смещаясь под действием книгопечатания, тем самым проступают ясней. Эксплицитно проблема эта ни в одном из сборников не сформулирована — Шартье вообще всячески подчеркивает свое стремление уйти от излишне широких теоретических обобщений и предпочтение, которое он отдает частным исследованиям (в предисловии

\* Chartier R. Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime. P., 1987; Les usages de l'imprimé/Sous la dir. de R. Chartier. P., 1987.

\*\* Histoire de l'édition française/Sous la dir. de R. Chartier et H.-J. Martin. P., 1982—1984. T. 1—2.

к «Способам использования печатного текста» это предпочтение заявлено как один из пунктов программы, объединяющей статьи сборника). Однако в обеих книгах анализируются прежде всего, так сказать, пограничные ситуации в бытовании печатной продукции. Уже на стадии выбора материала главный упор делается на не книжные формы — плакаты, афиши, листовки, эстампы и пр., — предполагающие и особые способы восприятия и использования. Отсюда же и внимание к народной культуре: проникновение печатного слова в сферу слова устного *par excellence*, способы рецепции, подчас весьма неожиданные, издательской продукции малограмотной или вовсе неграмотной средой, взаимодействие книги или иного текста как с традиционными коллективными ритуалами, так и с бытовыми поведенческими нормами простых горожан или крестьян, — все это позволяет проследить важнейшие культурные сдвиги, ускользающие при изучении книги в «естественной», «ученой» социокультурной среде.

Функциональный подход Шартье и его школы к печатным изданиям XVI — XVIII вв., не узко книговедческий, но культурологический их анализ интересен и плодотворен уже потому, что книга и чтение той или иной эпохи предстают в действительной исторической перспективе. Однако подход этот позволяет и пересмотреть ряд сложившихся исследовательских стереотипов, например представление о самой «народной культуре». Поиск «текстов, верований, жестов, позволяющих охарактеризовать народную культуру в том ее виде, в каком она существовала в обществе от средневековья до Революции» («Типы чтения...», с. 7), приводит Шартье к выводу о том, что такая культура никогда не представляла собой некоей самодостаточной и внутренне однородной системы, отдельной от культуры «ученой», с одной стороны, и католической культуры клира, с другой. Для Шартье — и это одна из центральных его идей — народная культура, взятая в аспекте ее соотношения с печатной продукцией, является в первую очередь способом функционирования и рецепции текстов и норм, которые с равным успехом могут распространяться и в «верхних слоях» культуры. Характер взаимодействия «официальной» и «низовой» культурных сфер Шартье описывает с помощью термина «присвоение» (*appropriation*) и полагает этот процесс непременной составляющей любого исторического периода, не соглашаясь с расхожим утверждением, что в начале XVII в. наступил конец свободному развитию народной культуры и началась эпоха ее притеснения и уничтожения.

Правда, если «присвоение» есть главная и определяющая черта взаимодействия двух типов культуры, то направление его, по логике, определяется однозначно — сверху вниз. В самом деле, таково естественное следствие взгляда на народную культуру сквозь призму печатного слова, т. е. явления, изначально *привносимого извне*, отчасти даже навязываемого просвещенными и власть имущими социальными группами простецам. В некоторых случаях такая концепция получает достаточно убедительное подтверждение.

В двух статьях, написанных с перерывом в 10 лет — «Нормы и типы поведения: искусства умирать, 1450 — 1600» (1976) и «Разграничение и приглашение: воспитанность и ее книги» (1986), — Шартье подробно анализирует механизм проникновения в низшие слои общества культурных моделей, католической в первом случае и светски-аристократической во втором. Происходило это посредством книг-«руководств», на которые столь щедры были издатели и печатники во Франции старого режима.

Забота о достойной смерти, как известно, во многом определяла бытие людей в эпоху осени средневековья: именно на этот исторический период

приходится первый пик общественного интереса к трактату «*Ars moriendi*», с середины XV в. активно распространяемому печатниками (к 30-м годам XVI в. «бестселлером») вместо него стало «Приготовление к смерти» Эразма, выдержавшее с 1534 по 1563 г. 59 изданий на латыни и народных языках); вторая волна публикаций, которая отличалась значительным разнообразием названий, началась в 1600-х годах и длилась вплоть до самого конца века. Любопытно, что Шартье видит именно в клире первоначального адресата подобной литературы, лишь несколько позже превратившейся в пособия для мирян, — дополнительный аргумент в пользу концепции «присвоения» и мысли о том, что специфической словесности, создаваемой для народа, никогда не существовало. Переориентация «искусств умирать» потребовала не только резкого увеличения доли иллюстративного материала, но и, считает Шартье, изрядного смыслового сдвига в самом понимании момента смерти. Драматизация кончины во времена, когда идеальной считалась смерть хорошо подготовленная, заранее известная и умирающему, и его близким и знакомым, и происходящая при большом стечении народа, т. е. смерть-зрелище, в книжных описаниях привела к отходу даже от Символа веры — борьба между силами неба и ада за человеческую душу разворачивалась в них не на Страшном суде и вообще не в загробной жизни, но в самый момент умирания.

То же «присвоение» поведенчески-речевого кодекса социальной элиты простолюдинами прослеживается Шартье и на примере понятия «воспитанности» (*civilité*), историю которого он возводит к трактату Эразма «О воспитанности нравов детских» (1530). Рассматривая эволюцию данного понятия на протяжении XVII—XVIII вв., Шартье отмечает, что эразмовский универсализм, основанный на центральной этической посылке — внешний вид всякого человека есть безусловное проявление, знак его сущности, — в начале XVII в. сужается: «воспитанность» предстает нормой поведения прежде всего королевского двора, а значит, одного сословия — дворянства. В дальнейшем понятие это оказывается в центре того напряженного несоответствия видимости и сути, которое характеризует собой барочное мировосприятие вообще и барочный этикет в частности. С одной стороны, «воспитанность» увязывается с главной христианской добродетелью, милосердием, становясь тем самым уже не столько социальной, сколько моральной категорией; с другой — в комедиях Мольера, например, она служит маской лицемера, за которой скрываются отнюдь не лучшие нравственные свойства. Подробно анализируя трактат Жана-Батиста де Ла Саля «Правила благонравия и воспитанности христианской, на две части поделенные, для христианских школ» (1703), Шартье еще раз подчеркивает эту оппозицию: у Ла Саля различается воспитанность светская, языческая, пекущаяся лишь о внешних приличиях, и воспитанность христианская, сочетающая в себе социально адекватное поведение с порядочностью и набожностью.

Важность трактата состоит в его «просветительской» функции: предназначенный для школ, иначе говоря, венчающий собой процесс обучения чтению, постоянно переиздаваемый, он выступал действенным инструментом внедрения в широкие слои общества элитарных культурных норм.

В начале XVIII в. социальная семантика понятия претерпела существенные изменения. Руководства по правилам поведения в обществе стали в большом количестве выпускать типографии Труа — те же, где печаталась знаменитая «Синяя библиотека». Обычно эти тексты публиковались вместе с трактатом по орфографии. Но по мере того как народ учился учтивости,



в глазах просвещенных слоев она обесценивалась, сведясь мало-помалу к светским приличиям. Аристократия избрала для себя иную поведенческую модель: теперь ценилась спонтанность, искренность, «естественность» в обращении, а не заученное по книгам искусство. Еще более остро несоответствие это проявилось во время и после Революции: новая, республиканская воспитанность означала ту благорасположенность людей по отношению друг к другу, какой заслуживал всякий человек, независимо от общественно-государственного статуса, тогда как посягая на нормы поведения, широко распространяемые в народе, были идентичны изданиям печатников из Труа. «В первые два десятилетия XIX века в обществе циркулирует всецело старинный материал, который, через школу и вне ее, тиражирует содержание этого понятия в самом классическом виде, на христианских основаниях и с почтением к неравенству в социальном устройстве» («Типы чтения...», с. 80).

Таким образом, продвижение «сверху вниз» посредством печатного слова, элитарных норм поведения сопровождалось временным зазором: народная культура, по мысли Шартье, «присваивала» идеи и поведенческие модели высших слоев, но только тогда, когда там они уже выходили из употребления. Интересно, что аналогичная концепция выстраивается ученым и применительно к печатным текстам иного рода — к «Синей библиотеке», в частности, к изданной в этой знаменитой дешевой серии художественной словесности. «Прекрасная Магелона», «Фортунат», «Хроники короля Гаргантюа» — все эти произведения в XV—XVI вв. публиковались отнюдь не специально для народного чтения. Тексты, издававшиеся в Труа под синей обложкой, писались, как правило, в иные эпохи, для иной цели — и для иного читателя.

Но теория «присвоения», с помощью которой удачно описывается целый ряд явлений, относящихся к функционированию печатных текстов в народной среде, по сути, переносится Шартье на всю сферу народной культуры. Недаром сборник его статей открывается работой, где собственно печатные тексты практически не рассматриваются, а издательские проблемы не ставятся вовсе — «Дисциплина и вымысел: празднество» (1980). Действительно, в исторической науке последних десятилетий празднество изучается как главный компонент и пространство бытования народной культуры от средних веков до эпохи Просвещения, — и Шартье отнюдь не полемизирует с этой сложившейся традицией. Однако определяя праздник как *пограничное* явление, в рамках которого находят примирение разнонаправленные тенденции в культуре и снимаются социальные оппозиции, Шартье делает упор опять-таки на воздействии «официальных» структур. Борьба церкви с фольклорными празднествами с помощью запретов (после целой их серии, начавшейся в XII в., к концу XVI столетия окончательно исчез праздник Дураков) и частичных модификаций — например, удаления каких-либо греховных элементов (прежде всего танцев); контроль городских властей над карнавалом, установившийся в XVII в. и превративший праздник в политическое оружие; унификация праздников в XVIII в. и превращение народного торжества, на котором могли присутствовать и аристократы, в забаву, устраиваемую властями *для* народа (фейерверк), — исследование этих процессов приводит ученого к интересным и доказательным выводам, однако народное празднество видится при этом как пассивный объект, подвергающийся стороннему влиянию, а не как пространство взаимодействия культурных норм.

Собственно, и с точки зрения печатной продукции, которая распространялась в народной среде, концепция «присвоения» далеко не всегда

оказывается достаточной. Сам Шартье демонстрирует это, анализируя «Синюю библиотеку» («Синие книги», 1984). Серия, по его справедливому замечанию, объединяет книги самого разного происхождения и содержания в рамках единой «издательской формулы, способной нести в себе тексты различной природы» («Типы чтения...», с. 111). Но само существование этой издательской формулы предполагает не только отбор произведений со стороны издателей, а и определенную обработку текста, ориентирующую его на простецов. Вмешательство печатника в текст происходило по трем основным направлениям. Во-первых, изменялась сама его подача — произведение разбивалось на максимальное количество коротеньких главков и параграфов, дабы облегчить его чтение людям малограмотным. Во-вторых, текст сокращался (хотя, как указывает Шартье, объем книги не входил в число признаков издательской формулы), упрощался, из него исключались устаревшие и тяжелые фразы и обороты. Наконец, в-третьих, произведение тщательно очищалось от грубых непростостей и всего, в чем можно было бы усмотреть богохульство: «Синяя библиотека» обладала значительным дидактическим потенциалом. Весьма любопытное подтверждение этим выводам содержится в статье К. Веле-Валантен «Зерцало сказок. Перро в изданиях Синей библиотеки»: рассматривая трансформации, происшедшие с текстами сказок Шарля Перро, которые были напечатаны в этих народных книгах, исследовательница заключает, что со второй половины XVII в. авторский текст перестал восприниматься как классический (а значит, не подлежащий исправлению) шедевр и потому утратил аутентичность. «Издатели Синей библиотеки... стали тогда свободно создавать новый способ прочтения «Сказок» с помощью всех имеющихся в их распоряжении технических средств — расположения текста на странице, семантических чисток, иллюстраций» («Способы использования печатного текста», с. 180).

Таким образом, возможно несколько уточнить понятие «присвоение», используемое Шартье: о специфической литературе для народа, на наш взгляд, говорить все же следует, но имея в виду, что творцами ее были не столько *авторы* произведений, сколько *печатники*, которые ориентировались на определенный горизонт читательского ожидания, с одной стороны, и преследовали просвещенческие и дидактические цели, с другой.

Здесь возникает второй круг проблем, поднимаемый Р. Шартье и его коллегами и чрезвычайно важный для выявления особенностей народного восприятия печатного слова и использования его, — проблемы различных социокультурных типов *чтения* во Франции от средневековья до Революции.

«Книжной революции предшествовала революция в области чтения», — утверждает Шартье в предисловии к «Способам использования печатного текста» (с. 9). Задолго до Гутенберга наряду с традиционным средневековым чтением вслух утверждался новый тип постижения текста — глазами, молча. Подробно и обстоятельно процесс этот применительно к чтению часослова в средние века и эпоху Ренессанса рассматривается в статье американского библиотекаря П. Сенгера «Молиться устами и молиться в сердце: часословы от рукописной формы к печатной». Связывая распространение молчаливого чтения с отделением друг от друга слов на письме в первой половине XI в., Сенгер устанавливает, что строгое разграничение молитвы вслух и молитвы «про себя» сложилось во Франции к середине XIV в. — именно тогда в часословах возникли рубрики, наставляющие читателя в том, как именно должна произноситься данная часть книги. До

XIV в. в Западной Европе любая молитва читалась вслух: даже так называемая молитва *in* (или *sub*) *silentio* на самом деле произносилась только вполголоса, чтобы слышал ее один священник,—по аналогии с молитвой Христа в Гефсиманском саду. Но у знаменитого богослова и проповедника Жана Жерсона на рубеже XIV—XV вв. молитва в душе уже выступает высшей формой обращения к Богу, тогда как молитва устная, телесная—низшей. При этом совершенство моления достигается лишь при наличии книги, а потому в обиход постепенно входят молитвенники небольшого формата, которые человек может всегда иметь при себе.

Однако молитва—достаточно специфический тип чтения: по причине своей сакральной функции он предполагает постоянное повторение одних и тех же текстов, и книга при этом остается в значительной степени ритуальным атрибутом. По-настоящему индивидуальное чтение, превращающееся в интимное удовольствие, утверждается в Западной Европе на протяжении XVIII в.: это показывает Шартье в работе «От книги к чтению», вошедшей, напомним, в двухтомник «История французского книгоиздания» и написанной в соавторстве с Д. Рошем. Представление о книге как спутнике уединения и источнике эмоциональных потрясений складывается в контексте все более широкого доступа к книге, по крайней мере для просвещенных слоев общества,—возникают первые публичные библиотеки, кабинеты для чтения, библиотеки литературных обществ и т. п. Книга и чтение окончательно оформляются в особый социокультурный институт, их роль в обществе становится предметом философского осмысления. В утопии Л.-С. Мерсье «2440 год» люди отбирают для хранения в библиотеках лишь истинные сокровища человеческого разума, а остальные книги сжигают. Напротив, в архитектурных проектах библиотек Э.-Л. Булле книга, по существу, берет на себя сакральную функцию, утраченную к концу XVIII в. религией,—книгохранилище как пространство должно заключать в себя всю сумму знаний человечества.

В XV—XVII вв. во Франции, однако, господствовали иные модели восприятия книги и печатного слова—особенно в народной среде. Больше того, излишне тесное и личное «общение» с книгой, как правило, выступало непрменной чертой некоей идеологической оппозиции официальной культуре, а то и знаком ереси. И Шартье, и ряд его последователей не раз отмечали, что чтение и книга играли весьма значительную роль в протестантской среде. П. Сенгер, изучая процесс «персонализации» молитвенников на закате средневековья—книги эти стали выпускаться специально для женщин и мужчин, для различных социальных слоев, в них оставались поля для владельческих записей и помет, и т. п.,—замечает и его оборотную сторону: тесная связь между молящимся и печатным текстом привела к возникновению жесткой церковной цензуры, контролирующей содержание и иллюстрации часословов. М.-Э. Дюкрё в работе с красноречивым названием «Читать до смерти: книги и читатели в Богемии в XVIII веке» показывает, какую роль играла книга в крестьянской среде в ситуации, когда после присоединения Чехии к Габсбургской империи на традиционно протестантскую (в широком смысле), гуситскую ментальность народа наложилась католическая обрядность: в 1627 г. католицизм здесь был провозглашен единственной государственной религией—вместо сосуществования конфессий, как в Германии, образовался некий религиозный симбиоз, во многом способствовавший обмирщению народного сознания. Если до XVIII в. чехи традиционно воспринимались официальной Веней как бунтовщики, то в эту эпоху в них стали видеть прежде всего сретиков. «В

стране, которая за век до Лютера осуществила первую в Европе Реформу» («Способы использования...», с. 260), книга со времен Гуса превратилась в один из важнейших факторов в духовной жизни крестьян и мелких ремесленников, и потому в глазах католического духовенства служила неопровержимым признаком и доказательством ереси. «Богохульник, не имеющий книг, так и остается богохульником, если же он читатель или владелец запрещенных книг, тот же самый проступок становится ересью» (там же, с. 264). С проповеднических кафедр постоянно повторялся запрет на чтение каких бы то ни было книг, кроме тех, что указаны кюре. Больше того: для священников прихожане, не знающие грамоты или знающие ее плохо, заведомо были привержены католичеству.

Трудно не связать этот факт с сакральным статусом книги, сложившимся еще в позднее средневековье. Если, согласно житиям, св. Колетта, известная преобразовательница францисканства, плакала, если на молитве огонь свечи случайно опался часослов — ибо без него моление ущербно; то в Богемии XVIII в. сама возможность для человека прочесть книгу как бы наделяла его «сакральностью наоборот», выделяла из общей массы печатью причастности к еретическому знанию.

Однако сакральность книги и печатного текста вообще подразумевает, что чтение отнюдь не является единственным способом ее использования; в принципе, оно и не обязательно для владельца книги, особенно религиозной — а именно часословы и составляли, по выкладкам Шартье, подавляющее большинство печатной продукции, хранящейся в домах тех, для кого зачастую это было первое и последнее в жизни книжное приобретение. Молитвенник в этом случае играет роль талисмана, «оберега», исполняя все те функции, что пародийно перечислены в прологе Рабле к своему «Пантагрюэлю». «В пояснениях рубрик (молитвенников. — И. С.) обещается также, что если ту или иную молитву возложить на женщину во время родов, это обеспечит ей счастливое разрешение от бремени», — пишет в своей статье П. Сенгер («Способы использования...», с. 212). Францисканские монахи активно использовали возможности печатен для того, чтобы окружить верующих магическими текстами — книгами, брошюрами, изображениями, ряд которых служил даже функциональной заменой Евхаристии: «проглоченная бумага, разжеванная бумага — письменный текст должен питать желудки ревностных христиан» (А. Буро. «Поклонение и поглощение у францисканцев: задачи и использование агиографических книг» — там же, с. 72). Житие св. Франциска излечивает верующих от болезни, т. е. принимает на себя роль святых мощей и т. п.

Подобный тип восприятия печатного текста в XVI—XVIII вв. отнюдь не был, так сказать, окказиональным. Среди книжных и — чаще — иных изданий существовали и такие, что специально были предназначены не столько для чтения, сколько для обслуживания иных культурных и социальных потребностей. И касается это не только массовой религиозной продукции — изображений святых, индульгенций, плакатов, выпускаемых к праздникам и др. Р. Шартье в одной из своих работ («От ритуала к частной жизни: брачные грамоты в Лионе XVII века») рассматривает один из видов подобных печатных объектов, несущих несколько иной тип сакральности, — брачные грамоты, которые появились в лионском городском обиходе во всяком случае в середине XV в. (первая известная нам грамота датирована 1453 г.) и просуществовали до первой половины XVIII в. Вошедшие в употребление у дворянства, к XVII в. они стали принадлежностью и свадебного ритуала низших сословий. В грамотах, по наблюдению Шартье, сочетается

прагматическая (юридическая) функция — до 1667 г. они служили доказательством законности брака — и функция магическая, проистекающая из христианской идеи этого таинства.

По-видимому, одним из следствий сакральности книги можно считать и важнейшую особенность бытования печатного текста в народной среде: стремление владельца текста, будь то требник или брачная грамота, по возможности индивидуализировать его, обозначить в той или иной форме его принадлежность конкретному человеку. На брачных грамотах ставились подписи (иногда просто кресты), от руки повторялся узор каймы, раскрашивались изображения костюмов и зданий и т. д.: «подобно изображению святого покровителя какого-либо братства или удостоверению в паломничестве, это один из тех предметов, которые тесно связаны с бытием того, кто им обладает, будучи свидетелем существенного выбора человека и подспорьем в повседневном благочестии» (там же, с. 230). Собственно *текст* данного печатного издания мог быть — и был — одним и тем же у большого числа людей; но превращенный в материальный объект, он обретал неповторимые черты владельца.

Здесь напрашивается одна параллель. Как сам Шартье, так и его коллеги уделяют значительное внимание той разновидности чтения, которая была распространена в рассматриваемую эпоху прежде всего среди простого люда, а именно чтению вслух, для определенной группы людей. К слову, Шартье при этом последовательно развенчивает устойчивый, сохраняющийся на протяжении нескольких веков культурный миф о таком чтении как обязательной составляющей деревенских посиделок: «Нет сомнения в том, что совместные посиделки действительно есть одна из форм практического приобщения к деревенскому социуму (хотя, быть может, во Франции не столь универсальная, нежели полагали раньше), но, наоборот, представляется весьма сомнительным, чтобы они были обычным местом чтения» («Чтение на посиделках. Реальность или миф?» — «Типы чтения...», с. 246). По Шартье, групповое чтение вслух, прежде всего религиозной литературы, практиковалось главным образом в городской и особенно протестантской среде. Если же в XVIII в. на полотнах Греза или у Ретифа де ла Бретонна встречается патриархальная сцена из крестьянской жизни — семейство под вечер слушает либо своего главу, либо кого-нибудь из детей, читающих Священное Писание, — то это, в рамках громадного культурного перелома, произошедшего на рубеже XVIII—XIX вв., отражает ностальгию городского жителя по утрачиваемому способу приобщения к книге, своего рода изнанка городского индивидуального чтения. Правда, миф этот получил очень широкое распространение: рассматривая корпус документов, присланных в 1790 г. приходскими священниками в ответ на вопросник депутата Национального собрания, кюре Эмберменья аббату Грегуару и содержащих, в частности, сведения о чтении крестьян, Шартье отмечает, что во многих отчетах крестьянское чтение представлено как чтение коллективное и семейное, но призывает к критическому отношению к подобным свидетельствам. Особенностью посиделок была совместная работа, но не слушание книг.

Возвращаясь к вопросу о культурной семантике подобного типа чтения, на наш взгляд, нельзя не обнаружить его связи со стремлением владельцев печатной продукции из низших слоев общества индивидуализировать ее. Дело не только в самом факте произнесения текста вслух конкретным человеком с его неповторимым голосом, жестах и интонациями: устный характер бытования ряда печатных типов текста сохраняется в городском

обиходе и в XIX в. (к нему прибегают, например, продавцы сборников песен, а отчасти, вплоть до нашего столетия, разносчики газет). Но коллективное чтение вслух предполагает и такие неперемennые особенности, как приверженность какой-либо одной книге (часто единственной, которая есть в доме) на протяжении многих лет, если не всей жизни, и освоение ее по небольшим фрагментам, обычно подвергаемым толкованию. В результате такого «интенсивного» чтения сакральный (и в узком, и в широком смысле) текст выучивается наизусть, становится как бы неотъемлемой частью данного человека и близкого ему сообщества, сливается со своим обладателем. Происходит полное его *присвоение* — здесь этот термин Шартье кажется нам гораздо более адекватным, нежели в применении к взаимодействию народной и «официальной» культурной традиции в целом, — преодолевающее изначальную отчужденность книги как материального объекта от ее создателя и потребителя.

Как нам представляется, такое «присвоение» на всех уровнях (от физического съедения до выучивания наизусть) печатного слова народной средой имеет ближайшие корни и параллели в фольклоре как народном типе творчества. Чтец воспроизводит *свою* книгу, как сказитель произносит *свои* сказки и песни, — повторяя строго определенный и устойчивый набор мотивов и формул и вместе с тем komponуя его по своему образцу и в собственных комбинациях (чтение, напомним, как правило, сопровождается комментарием). Сказание «раскрашивается» по установленному от века контуру, как раскрашивались рукой владельца картинки в своей дешевой книжке (и как, заметим, до сих пор раскрашиваются детьми не только специальные альбомы, но и любые книги, которые они считают своими). Еще более наглядная параллель с фольклорным бытованием текстов — на наш взгляд, нередкое в народной среде *переписывание* печатной книги от руки.

Вплоть до конца XVIII в. «несколько раз переписывать одну и ту же книгу по-прежнему остается актом, исполненным глубокого смысла. В-первых, выбор отрывков из нее составляет неизвестный прежде текст. Тем самым посредством письма человек без конца воссоздает на основе уже опубликованных материалов новые объекты. С другой стороны, произвести для самого себя книгу, затратив, скорее всего, для этого тяжелый труд, означает усилить ощущение своего обладания ею», — пишет М.-Э. Дюкрё («Способы использования...», с. 279). В конечном счете именно эту модель бытования печатного текста в народной среде — назовем ее условно фольклорной — взяли на вооружение и печатники из Труа, создатели «Синей серии», как бы узурпировав право на индивидуальную переработку авторского текста, традиционно принадлежавшее владельцу печатного издания, — и тем самым в исторической перспективе это право, фольклорное по происхождению и сути, уничтожив.

Две изначальные ипостаси любого печатного текста — собственно *текст*, будь то житие, роман, песенка или «листочка», описывающая какое-либо чудесное или устрашающее происшествие, и его типографское оформление, *материальная форма*, ипостаси, разведенные самим фактом изготовления книги или плаката как массового ремесленного изделия, в народном сознании воспринимаются в идеале нераздельными: таков общий вывод, который можно сделать на основании конкретных исследований Р. Шартье и его коллег. В их работах это положение предстает главным образом как фактор рецепции книги и печатного слова «непросвещенными» слоями общества во Франции между поздним

средневековьем и Революцией, и такой подход плодотворен и закономерен. «Народный», близкий к фольклорному, тип чтения снимает заложенное в книге противоречие материального, отчуждаемого и, условно говоря, словесного, текстового начала. Однако существует и другая сторона той же проблемы, которая в двух рецензируемых сборниках практически осталась незатронутой. Эта проблема — связь текста книги с ее формой, прослеживаемая не на уровне читательского восприятия, но на уровне сознательного или бессознательного замысла печатника или автора. Одна чрезвычайно показательная деталь: говоря о громадном читательском успехе трактата Эразма о воспитанности детей, Шартье упоминает, что издание его французского перевода, осуществленное печатником Робером Гранжоном, вышло напечатанным не использовавшимся прежде шрифтом — этот шрифт, имитирующий рукописный курсив, получил наименование «письмо воспитанности». Историческое соотношение типа шрифта и напечатанного им текста — вообще, как нам кажется, достаточно богатая культурная проблема, которая позволяет по-новому взглянуть на многие сложившиеся представления о литературе и книжном деле.

И еще одно соображение. Точно так же, как и книга, процесс чтения (в широком смысле) включает в себя две стороны: собственно восприятие печатного слова и сопутствующие ему исторически изменчивые *материальные* аксессуары. Шартье упоминает некоторые из этих аксессуаров, сопровождавших индивидуальное чтение в XVIII в., в статье «От книги к чтению» — к концу столетия по всей Европе распространяется английская мебель для библиотек, в частности, книжные шкафы на колесиках, которые позволяют владельцу перевозить нужные ему книги из одной комнаты в другую; уединенное чтение вызвало к жизни удобные кресла и шезлонги — и даже специальную женскую одежду, так называемую «читательницу», легкое и теплое домашнее платье, в котором удобно расположиться в комнате или гостиной.

Все эти моменты свидетельствуют об одном: в любую историческую эпоху книга и чтение представляют собой особый социокультурный институт, достаточно целостный и при этом, конечно, теснейшим образом связанный с распространенными в данное время культурными моделями, подвергающийся их влиянию и, в свою очередь, оказывающий на них мощное воздействие. Работы по культурологии книги Р. Шартье и его коллег и учеников делают важный шаг в изучении всего комплекса явлений, составляющих этот социокультурный институт.

*E. M. Meletinsky*

## TO THE READER

Our new journal called "Arbor Mundi" (The World Tree) is addressed to those who are interested in the theoretical problems of the history of culture and its present-day state. The title of the journal is, certainly, symbolic. The World Tree is a most important and universally spread mythological symbol, an archaic vegetative world pattern. The crown of the World Tree, where birds live, fades into the sky and draws nearer to the dwelling of gods. The roots stretch down into the earth, into the dark underworld of death, inhabited by demonic creatures, snakes, amphibious reptiles. The trunk, often surrounded by deer and goats, is correlated with the so-called "middle" world, where people live. The World Tree does not simply reproduce the static model of cosmos—its image embodies the regulated, organized world, rising above chaos and including not only "nature" but also "culture". The World Tree is the receptacle of life in its entirety with all its contradictions.

The aim of the journal is to give the global scope of questions concerning modern and past culture and the comparative investigation of different and usually interacting traditions. Our journal is intended to be international and for that reason is different from the majority of other initiatives of this kind in Russia. We shall publish our journal in English, thus making it available to foreign readers whom we should also like to see among our authors and members of our advisory board. We are going to organize creative discussions of various points of view and different modern scientific ideas in order to facilitate mutual understanding and the real progress of scientific thought.

Speaking about various tendencies in science we mean, for example, the interrelation of such methods as structuralism, deconstruction, hermeneutics, the heritage of the historical school of "Annals" etc. and also the parallel analysis of artistic post-modernism or the mythological traditions and other tendencies in art—literature, painting, music. All these subjects will be dealt with in our journal. No ideological restrictions (the universally humanistic orientation, obviously, goes without saying) will be superimposed upon our authors.

The objective scientific analysis of ideology in the proper sense of the word—especially within the frames of modern consciousness—mass, "élite", is one of the specific aims of our journal. The investigation on the mythological level, common to any ideology, as well as the study of all the possible myths of the XX century will also be carried out. Among these myths the national, or rather, the nationalistic mythology of our time in all its variants as opposed to the myths of the cosmopolitan level is to be investigated. The problems of the nature, place and function of religion treated from the point of view of history and also modern time, as well as the problems of mass culture are considered as very important for our journal.

We suppose that all these (and the like) problems are universally important, but we are aware of them being especially actual for the Russian and Soviet culture, where the dying dogmata of the pseudorational official ideology rivals the natural but overcoming all limits irrationalistic reaction, including the beliefs in astrologers, sorcerers, in the contacts with "snow men" and visitors from



other planets. In connection with what has been stated above we consider it necessary to deepen the sphere of social and historical psychology.

From the point of view of methodology we shall by all means welcome all the comparative, contrastive studies, both oriented historically (vertically) and geographically (horizontally).

In connection with the latter we shall direct our attention to the contrastive investigations of national and local cultures of the East and the West, including the problem of place occupied by the Russian culture and by the cultures of other nationalities of our country.

*Yu. I. Manin*

### THE EMPTY CITY ARCHETYPE

The present article is devoted to investigating the archetype of the Empty City. The city is the central ideologem of civilization as a form of social being, and it is analysed in the article from the point of view of analytical psychology (C. Jung), thus involving such notions as the collective unconscious and archetypes. Both subjects—the city and deep psychology are treated in the article as closely connected and influencing each other. As far as the theory of civilization is concerned the article shows the nature of mechanisms of self-destruction inherent to it. As for deep psychology the article searches for new evidence of the reality of collective unconscious in the manifestations of the designing conscience.

*G. S. Pomerantz*

### A BIRD'S EYE VIEW AND A GAZE IN THE FACE

There exists the so-called pendulum-swing from realistic (rationalistic) epochs to romantic (irrationalistic) ones:

the Renaissance—the Baroque

the Classicism—the Romanticism

the 19th century Realism—the Decadence

Starting with the archaic antiquity, a scheme of the interchange of large periods which resembles the change of European styles can be drawn:

the Classical Antiquity  
the Archaic Antiquity

the Middle Ages

the Modern Time

the coming Great Epoch

Our time is the time of moving from the domain of “to have” (possessing things and information-facts) to the domain of “to be” (the way it was interpreted by Gabriel Marcel and Erich Fromm), “*communitas*”. Western civilization created the global unity of transport and communication. The task of the future is to create global unity, the spiritual unity, resembling the early medieval unity of the Christian world, the Moslem world, the Hinduistic-Buddhistic world of the Southern Asia and the Confucianistic-Buddhistic world

of the Far East. The time of the Middle Ages was not the time of going back to antiquity; on the contrary, it completed the universalism of the classical antiquity, giving the universal religious nature to this new realm. So the future cannot be imagined as a step back to the Middle Ages. What is returned is only the accent on the social and spiritual integration, on the superiority of spiritual unity and spiritual hierarchy.

However, the greatest obstacle to global unity is the religious unity, achieved by the Early Middle Ages. What is meant is not the universal **spirit** of world religions, but their **letter**, the religious fundamentalism, the conviction of every great religion in the superiority of its dogmata. Centuries may pass before the spirit overcomes the letter. But there is no other way out. The form of European culture as the concert of equally and universally essential cultures may become the image of the global dialogue between culture-worlds.

In the article four great civilizations are singled out, the civilizations treating global problems from the points of view of philosophy and religion. These civilizations (Christian, Moslem, Indian and Far-Eastern) are called sub-oikumenai. The future is seen by the author as the dialogue of these sub-oikumenai.

The question about the fate of Russia and of the Russian culture is stated. Russia is the heir of Byzantium, a sub-oikumene-failure, which was destroyed by Moslem. A part of this heritage (the orthodox patristics, icons) became the basis of the Russian culture and cannot be neglected without spiritual suicide. However, the idea of the orthodox universal realm, the Third Rome, is utopian, constantly leading some of the Russian intelligentsia astray. A ghost of the third Rome, mixed with the ghost of socialist system, supports the existence of the red-black bloc and prevents Russia from getting rid of the imperial heritage and becoming a healthy European nation.

Russia's place is in Europe, in the bloc of northern countries with whom it is connected by the tradition of the 19—20th centuries, interrupted by the jump into Utopia. The task is to get rid of Russia's own empire and to overcome the crisis connected with the relations with the non-Russian republics. If Russia becomes a rich and a healthy northern nation, it will attract people, the way Europe attracts the Turks. However, the difference between Christian culture and the culture of Moslem is great. The soviet empire was newly knocked together under the banner of marxism. Now it has fallen down, what will substitute it?

The author of the article thinks that the banner might become the banner of the dialogue of confessions, the dialogue of cultures, based on the domination of spirit over letter, and the admission of the value-superiority of a person, directly oriented to God.

*O. B. Vainshtein*

#### DERRIDA AND PLATO: DECONSTRUCTION OF LOGOS

The paper contains a general introduction to the thinking of a famous French philosopher Jacques Derrida. The analysis is based on several works by Derrida concerning Plato: "Plato's pharmacy", "The double session", "The postcard". These texts serve as examples of deconstructive strategy in philosophy and

illustrate the approach of Derrida to the problems of language and reference, textual interpretations, relation of literature and philosophy.

Deconstructing Plato's crucial dialogue the "Phaedrus", Derrida concentrates on the double implication of writing as pharmakon, meaning both poison and cure. Writing as ambivalent pharmakon is systematically opposed to the privileged platonic concept of anamnesis — knowing memory. The platonic philosophy assigns the origin and power of speech to the paternal position. Writing as orphan presents a serious challenge to the traditional ways of wisdom and hierarchy of power through subversive metaphors. Playing with the images of Socrates and Plato, speech and writing Derrida investigates the tricky logic of supplement at work in the dialogue, supplement being a concept similar to "hymen", "différance", "dissemination".

The rich complexity of Plato's original texts, as Derrida shows, was largely suppressed by the western tradition of metaphysics, including translations and commentaries. The ambiguous play of language, subtle differences of meaning can be revealed and taken into account only within the frame of heterogeneous textuality, blurring the borders between philosophy and literature.

Plato's works assume a unique synthesis of literature and philosophy—the tradition which was lost in the history of metaphysics, although there were regular attempts to discuss the problem. Friedrich Schlegel, for instance, regarded a philosophical language as intellectual poetry, exploring etymological meanings and hidden metaphors. A truly artistic figurative style in philosophy was to be in his view an ironical way of dialectic reasoning. But for deconstructionists both literature and philosophy are above all texts or rhetorical constructs sharing all the problems arising from the use of language. Thus the idea of marrying literature and philosophy is developed by Derrida on a negative basis, without optimistic romantic universalism.

Deconstruction of Plato's texts demonstrates the basic approach of Derrida and his followers to textual analysis. Texts are regarded as highly complicated and often contradictory structures, tacitly involved in contesting its own meaning. They are supposed to be self-negating from a thematic point of view, betraying a semiotic anxiety about a clear "message" and stylistic unity. The final result of deconstructive analysis may be the sensation of undecidability or an active affirmation of a specific philosophy of language, that of *différance* and not of Logos. It is also a kind of therapeutic estrangement, refreshing a dogmatic perception, removing slippery automatic mental habits.

It is important to realize the principal difference between deconstruction and structuralism. A deconstructionist is normally inclined to mark in the process of reading all "exotic", odd and strange aspects of a text. A structuralist analysis, on the contrary, tends to point out regular patterns, the general "laws" which govern the textual problems. A deconstructive approach seems to be softer: a critic spares the mystery of a text, granting it the right to resist a crude interpretation, to save an indissoluble remainder, which could be perhaps the voice of future interpretations.

The deconstructive concept of heterogeneous text and language as *différance* is often compared to Mikhail Bakhtin's notion of polyphony. Bakhtin affirms that in a novel an author does not possess the final truth and the text appears to be a struggle of different voices. But the fundamental distinction here consists in the ideological loading of each voice. For Bakhtin the voice means a specific

person and a specific world outlook, while for deconstructionists it is a Language alienated from men that speaks in different voices. Bakhtin, beginning with his early works on formalism and up to his latest writings on speech-genres and philosophy of human behaviour was interested above all in human soul, in questions of communication and hence his theory of culture as dialogue. Dehumanized aesthetics was absolutely unthinkable for him. And though Bakhtin's theory, as well as deconstruction, is rooted in phenomenology and hermeneutics, the conclusions are different. A general starting point for both Bakhtin and deconstructionists is that a text is not equal to itself. But for Bakhtin this heterogeneity originates in the dialogical imagination and historically in the gradual unfolding of meaning in time. Thus he works within a logocentric system of "presence", to use the term of Derrida. And Bakhtin would have hardly accepted an impersonal approach to culture, manifested in post-structuralist poetics by Roland Barthes and Michel Foucault, who introduced the concept "death of an author".

Derrida's deconstruction, criticising impersonal ideological prejudices, reveals hidden habits of logocentric thinking. His works on Plato reflect a current intellectual situation, when a new idea may arise only at the intersection of already known thoughts and philosophical systems, in the process of intensive differentiation.

*S. P. Batrakova*

### THE IMAGE OF THE WORLD IN THE XX CENTURY PAINTING

The universal picture (image) of the world is in its way a conventional matrix of the integral and as far as possible non-contradictory conception of the universe as an order attended by cosmos, nature and historical reality in the mind of the man belonging to a certain cultural epoch. The universal picture (image) of the world is constituted by a number of specific pictures (images) of the world—scientific and artistic (mythical-poetical), philosophic and social, national etc. The scientific and artistic picture of the world embraces certain varieties dependent on the individual branches of science and scientific trends, diverse arts, styles, creative individualities.

The picture (or better—image) of the world in art is made up by the unity of sense-images, which reflect the general conception of the man of a certain epoch (nation, country) concerning the universe as well as himself. The image of the world in art differs from the scientific picture of the world in the same way as a metaphor differs from a theorem.

The XX century art on the whole (and painting in particular) is characterized by the loss of cosmic context together with mythology and by the simultaneous active creation of new artistic "cosmogonies". Quantum physics, which has overthrown the absolutes of Euclid and Newton, and modern art, exploding the classic tradition of the obligatory logic of the plot, character, subject, the artist's intention and, generally, common sense, are the two main stages, where the XX century drama of destroying the old and creating the new image of the world is performed.

The image of the world in modern painting, its main features and peculiarities are analyzed with the help of describing the paintings of the four greatest artists — Picasso, Shagal, Dalí, Kandinsky. In doing this the author often draws parallels between painting and literature. The image of the world in the XX century painting (art in general) is defined as contradictory, playful and paradoxical. That is non-classical in the broad sense of the word.

The historical essay, concluding the article, compares two ages — the XVII and the XX centuries, the beginning and the end of the modern time — the period of the final destruction of the harmonious cosmogonies of ancient times and the creation of the non-classical image (images) of the world.

“The time arrow” made anachronistic the ancient idea of the rotation of times and together with it — the conception of the world, predetermined by the unshakable authorities of myth, custom, tradition. Modern and contemporary art played a specific part in the making of the open attitude of the man to the universe — be it the boundless immensity of the universe or the familiar mode of life. The serial, variant, incomplete and problematic imagery of the XX century followed the traditions of Vermeer the Delphian, Velázquez, Rembrandt but also tried to overcome them. In the same way as the cartesian “I think (doubt)” at our time is inseparable from doubts in the cartesian logic itself.

The XVII century is the age of “great realists” in science, philosophy, art, who dared to say “I think (doubt)” having overthrown all the authorities, canons, the existing systems of the universe.

On the contrary, the XX century is the age of “mad ideas” in physics (science, in general) and in art when the artistic language is attracted by irreality, surreality, hyperreality etc. Analysing the working method of a modern artist, the author introduces the notion of “bricolageness” (from the French verb “bricoler” — “to play by breaking off, to create things out of improvised materials”). The “bricolaging” means of representing the world and the man enables to manage without the traditional logic of the plot, the image, the character and to come nearer the essence of the matter, as if playing, taking the part of a child, a savage, a jester or a madman.

The XVII century is the age of great demarcation, the appearance of separate branches of science, spheres of knowledge, artistic genres etc. Culture and history, history and myth, science and art, art and myth are set more and more apart.

The XX century, on the contrary, is the age of great assembling, joining various cultures, languages, traditions. The gap between art and myth, science and creative art is being bridged. The borders between various kinds of art, genres, styles, and more than that, the limits of art in general become relative and unstable.

A modern physicist searches for a means of synthesizing the quantum theory and the theory of relativity. A modern artist, consciously or unconsciously, tries to create the new synthetic image of the world, uniting what has recently been mutually opposed — the real and the fabulous, the high and the banal, the beautiful and the ugly, the created and the live, the aesthetic and the non-aesthetic.

The peculiar characteristics of the non-classical image of the world in the XX century painting (as well as in art in general) indicate that from now on the world for the man can neither be one-dimensional, nor simplified, nor hierarchical.

*T. V. Cherednichenko.*

## OUR MYTH

The myth, underlying the foundations of the soviet mass-culture, is represented in "serious"—ideological—texts (official and unofficial, legal and illegal) and in "un-serious" texts: legal unofficial, like variety songs, and illegal unofficial, like political anecdotes. The main mythological concepts are "social" and "private" (in ideology: "socialism" and "capitalism" or "people" and "maphia" or "democrats" and "partocrats"; in songs: "party", "motherland", "people", "Lenin" and "You", "Spring", "heart", "love"; in anecdotes: "Stalin", "Breshnev", "Chapaev", "militiaman", "mother-in-law"). In each of the representations of myth and in the correlation of the very representations the key opposition is multiplied and converted. The pair "socialism/capitalism" by means of the mediator "class-struggle" is broken into two pairs: "their struggle"—"proletarian" (that is "our" pattern) and "revisionistic" (that is "their" struggle); "our struggle"—with "spies, saboteurs" (that is "their" representatives) and with "individual shortcomings" (that is "our" manifestations). Each of the new pairs is either the direct or the converted equivalent of the initial opposition. A myth with such structure can be built from any of the opposite notions. The content of mythemes is less essential than the reproduction of the key opposition which, however, is of imaginary, twin-like nature. The super-idea of the myth is the "struggle" of the bifurcated one with itself. This is the reason for its universality. The structural units can be occupied either by Pavlik Morozov (the "social") or by "kulak" (the "personal"), or by "the sovereignty" and "the center"; the structure of the consciousness remains the same. Our myth provides the conservation of the soviet mentality in post-soviet conditions.

*Международная Ассоциация театральных деятелей и театров-студий «Милосердие и сцена» («МиС») организована в апреле 1992 г. в Москве по инициативе ведущих режиссеров, актеров и деятелей искусств России.*

*Задачи Ассоциации — благотворительность, возрождение русской национальной культуры, театральной школы, социальная и правовая защита интересов творческой интеллигенции, проведение выставок, театральных гастролей за рубежом.*

*Готовы рассмотреть интересные коммерческие предложения, участвовать в оригинальных творческих проектах.*

**НАШ АДРЕС:** 127254, Москва, Боровский проезд, 36—6  
тел.: 976-81-26, 229-39-77, 241-36-66  
факс (095)976 81 15

---

**МИРОВОЕ ДРЕВО, 1/92**  
**THE WORLD TREE**

Подписано в печать 00.00.92. Формат 60×90<sup>1</sup>/16.  
Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Печ. л. 12,0. Тираж 4000 экз.

Адрес редакции: 125267, Москва, Миусская пл., 6  
Институт высших гуманитарных исследований  
РГГУ  
Журнал «Мировое древо»

## **В СЛЕДУЮЩЕМ НОМЕРЕ:**

### **СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ**

*Е. М. Мелетинский*

О происхождении литературно-мифологических  
сюжетных архетипов

### **РЕЛИГИЯ И КУЛЬТУРА**

*Ганс Кюнг*

Религия на переломе времен  
(Тринадцать тезисов)

### **СТРУКТУРАЛИЗМ И ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ**

Ролан Барт — нарушитель границ

*Ролан Барт. Семиология как приключение.*

«Писать» — непереходный глагол?

### **ИСКУССТВО XX ВЕКА**

*В. Б. Мириманов*

Европейский авангард и традиционное искусство  
(Проблема конвергенции)

*А. К. Якимович*

Магические игры на горизонтальной плоскости.  
Картина мира в конце XX в.

### **ИЗ АРХИВА**

*Л. П. Карсавин*

Духовная культура империи  
(Из «Истории европейской культуры»)

### **ИНТЕРВЬЮ, ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ**

Интервью с Жаком Ле Гоффом

*А. Я. Гуревич*

Загадка Школы «Анналов»

*Е. И. Лебедева*

Как узнать, что думает город: Париж сквозь  
народный бунт середины XVIII в.



# IN THE NEXT ISSUE OF OUR JOURNAL:

## ARTICLES, RESEARCH

### ARCHETYPAL PLOTS

*E. M. Meletinsky*

On the origin of literary-mythological  
plot-archetypes

### RELIGION AND CULTURE

*Hans Küng*

Religion in the years of the great change  
(13 theses)

### STRUCTURALISM AND POSTSTRUCTURALISM

*Roland Barthes*

L'aventure semiologique.  
"Ecrire", verbe intransitif?

### THE XX CENTURY ART

*V. B. Mirimanov*

European vanguard and primitive art  
(the problem of convergence)

*A. K. Jakimovich*

Magic games on horizontal surface  
Reality and mentality at the end of the XX century

### FROM ARCHIVES

*L. P. Karsavin*

The spiritual culture of the Empire  
(From "The history of European culture")

### INTERVIEWS, REVIEWS, SURVEYS

The interview with J. Le Goff

*A. J. Gurevitch*

Enigma of "Annales" School

*E. I. Lebedeva*

The review of "Logiques de la foule. L'affaire des  
enlevements d'enfants, Paris 1750" by A. Farge and J. Revel

