
**ПРИОРИТЕТНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ
ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ**

**ИДЕИ М. М. БАХТИНА И СОВРЕМЕННАЯ
КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИТУАЦИЯ.**

**ВЗГЛЯД Н. А. БЕРДЯЕВА НА ИСТОРИЮ
КУЛЬТУРЫ.**

СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ РОССИИ.

СУГГЕСТИВНАЯ СИЛА ИСКУССТВА.

ОБРАЗЫ РОССИИ И ЕВРОПЫ.

ОТКРОВЕНИЯ ИММАНУИЛА СВЕДЕНБОРГА.

**МАГИЯ КАК ФЕНОМЕН ИНДИВИДУАЛЬНОГО
И МАССОВОГО СОЗНАНИЯ.**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

**ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ**

**АЛЬФА И ОМЕГА
КУЛЬТУРЫ**

Москва 1998

Серия: КУЛЬТУРОЛОГИЯ XX ВЕКА

**ЦЕНТР ГУМАНИТАРНЫХ НАУЧНО-
ИНФОРМАЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

**Издание подготовлено в Отделе культурологии
ИНИОН РАН**

Редсовет серии:

СКВОРЦОВ Л.В. д.ф.н. — председатель;
ГАЛИНСКАЯ И.Л. д.фил.н. — зам. председателя,
главный редактор; **ГАПОЧКА М.П.** к.ф.н.;
ЛЕВИТ С.Я. к.ф.н.;
МАЛИНОВСКИЙ П.В. к.ф.н.

Заместитель главного редактора - ЖУК Э.Н.
Ответственный за выпуск - МАТВЕЕВА Т.В.
Научно-технический редактор - НИКИТИНА Т.В.

© ИНИОН РАН. 1998 г. Данная публикация не может быть переиздана или воспроизведена любым другим способом без письменного разрешения ИНИОН РАН.

ISBN 5-248-00071-8

СОДЕРЖАНИЕ

I. АЛЬФА И ОМЕГА КУЛЬТУРЫ

Идеи М.М.Бахтина и современная культурно-художественная ситуация.....	9
О межцивилизационном взаимодействии. Механизмы культурообразования в Латинской Америке.....	15

II. ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Устинова И.В. Взгляд Н.А.Бердяева на историю и культуру.....	31
Шохин В.К. Гностицизм, гносис, теософия: проблемы религиоведческой компаративистики.....	44

III. КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

С.А.Токарев — этнолог.....	51
«Знающие» на Руси — вчера и сегодня.....	58
Линдстром Л., Уайт Д.М. Новые заботы антропологов: Взгляд в будущее.....	62

IV. ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

Виды и способы баллотировки.....	66
Исмаль К. Политические партии и их роль.....	72
Ионин Л. От моностилистической к полистилистической культуре. Современное развитие России.....	75
Орлов А. Люди игры (О некоторых стилевых особенностях современной интеллигенции).....	79

V. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Галинская И.Л. Суггестивная сила искусства.....	84
Богомолова Н.А. Латиноамериканский роман 80-х годов и массовая культура.....	89

Мэгеннис Х. Подходы к измене и предательству в англосаксонских текстах.....	97
Брикер Б. Наказание в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» Типология мотива.....	99
Сёке К. К вопросу об орнаментализме ранней прозы А.Белого: («Серебряный голубь»).....	103

VI. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Захарова О.И. Риторическое decoratio и музыка XVII - первой половины XVIII в.....	106
Ойвин В. Современная музыкальная культура и христианство.....	111

VII. КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Лицом к лицу: Религиозный диалог.....	119
Григорьев С. «Бог» и степени самостоятельности «избранного человека».....	129
Игумен Андроник (Трубачев). Предисловие к публикации статей священника Павла Флоренского.....	134
Вудурт К. Отрицание ада.....	138

VIII. ПУТИ РОССИИ

Гальцева Р. Образы России и Европы. Процесс философского взаимопонимания.....	142
---	-----

IX. КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Жанровая живопись XV-XVII веков как один из источников по истории культуры.....	158
---	-----

X. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Элиаде М. Священное и мирское.....	175
Махов А.Е. «Печать недвижных дум».....	178
Космический прообраз греческого храма.....	183
Виноградова Н.А. Космогоническая символика Храма Неба в Пекине.....	184
Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал. Миф и эстетика в “Люйши Чуньцю”.....	188

XI. ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Семенцова Э.Л. Мегалитическая культура времен Стоунхенджа и Микен.....	194
Градостроительная тайна Кампанеллы.....	198

Откровения Эммануила Сведенборга.....	199
Лобсанг Рампа Т. Спектр вибрации. Типы людей. Музыка.....	201
О светлячках и табаке.....	206
Эффект Ури Геллера.....	207
Маззатента О.Л. Обломки классических скульптур подняты со дна моря.....	208

XII. МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Чередниченко Т.В. Типология советской массовой культуры: между «Брежневым» и «Пугачевой».....	209
Кривин Ж.П. Астрология разлагает систему народного просвещения.....	227
Брудный А.А. Магия как феномен индивидуального и массового сознания.....	229

XIII. МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Халиф В.А. А.А.Бахрушин и первые русские театральные выставки.....	233
--	-----

XIV. НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Конференция «Русская культура и мир» (Нижний Новгород).....	241
---	-----

І. АЛЬФА И ОМЕГА КУЛЬТУРЫ

ИДЕИ М.М. БАХТИНА И СОВРЕМЕННАЯ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИТУАЦИЯ

Волна «нового искусства», захлестнувшая все пространство бывшего Советского Союза, застала врасплох не только зрителя. «Немало вопросов поставила она перед исследователями, определяющими новый период как период постмодернизма», утверждают Е. Богатырева и Е. Волкова (2, с.240).

«Попытки теоретического осмысления современной художественной культуры включают в себя тенденции двоякого рода. С одной стороны, это полные оптимизма описания, многообразие стилей, форм и направлений. А с другой, констатация кризиса, о котором независимо друг от друга говорят искусствоведы, театроведы, музыкальные критики» (2, с.242).

Потребность разобраться в сложившейся ситуации вызывает к жизни и новые эстетико-теоретические и искусствоведческие концепции. Одна из них, уже вошедшая в культурный обиход, определяет современную культурную ситуацию», ...как этап «иронического переосмысления» прошлого. По утверждению Умберто Эко «...постмодернизм не фиксированное хронологическое явление, а новое духовное состояние, новый подход к работе. В этом смысле у любой эпохи есть собственный постмодернизм ...каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса... когда прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард хочет откреститься от прошлого, разрушает, деформирует его. Постмодернизм - это ответ модернизму: раз прошлое невозможно уничтожить... его нужно переосмыслить. И переосмыслить иронично, без наивности» (3, с.89).

По мнению У.Эко, эпитет «иронический» давно стал «атрибутом» практически каждого рассуждения о современном искусстве. Будь то рассуждения «о новой волне» в живописи, поэзии, музыке, театре или кинематографе - везде можно найти определение «иронический», «балаганный», «пародийный», «карнавальный» и т.д. (3, 102).

В связи с этим уместно вспомнить о влиянии идей философа, лингвиста и литературоведа М.М.Бахтина на создание новых концепций художественной культуры. «Идет ли речь о противопоставлении официальной и неофициальной культур, об «ироническом переосмыслении» или «карнавализации» - во всех этих случаях мы сталкиваемся с распространением взглядов Бахтина на современную художественную ситуацию» (2, с.242).

Чем же привлекает нас сегодня ситуация, смоделированная Бахтиным в его известной книге о Рабле (1). Почему напрашивается ее сопоставление с современной художественной культурой? По-видимому, это связано с тем, что Бахтин, не претендуя на описание вневременной сущности искусства, рассматривал вполне определенный период в истории культуры: период «смены парадигм». Ситуацию, которая сложилась на рубеже эпох, на рубеже культур. И не случайно интерес к ней возник именно в настоящее время.

Бахтин - автор теории «смеховой культуры», в которой сформулировал идею, согласно которой карнавальному началу принадлежит значительная роль в культурном развитии; оно призвано противостоять догматизму и канонизации. В результате такого противостояния осуществляется переход к новой культуре, к новому представлению о художественной картине мира. Становлению новой художественной картины мира предшествует ситуация, названная Бахтиным «карнавализация сознания» - период, когда происходит распространение и освоение новых представлений и новых смыслов» (1, с.235).

Возможно взглянуть на современную художественную ситуацию сквозь призму идей Бахтина: выбор такой точки зрения мог бы прояснить и некоторые происходящие в ней процессы. Явления карнавальной культуры Бахтин рассмотрел на материале эпохи Средневековья и Ренессанса, точнее, на рубеже этих эпох, т.е. при переходе от средневековой картины мира к возрожденческой. Вряд ли стоит пересказывать здесь его столь популярную концепцию карнавальной культуры. Напомним лишь ее основные положения. На фоне официальной серьезной и монологической культуры средневековья суще-

ствовал целый мир обрядово-зрелищных форм, основанных на начале смеха. В отличие от «официальной серьезности» они давали «смеховой» аспект действительности.

Смеховая культура: праздники карнавального типа, словесные произведения и формы фамильярно-площадной речи - составляли как бы диалогизирующий фон, в контексте которого официальный язык выглядел ограниченным и односторонним в своих претензиях на единственно верное и полное отражение действительности. «Переводя в «зону фамильярного контакта» явления недостижимые в карнавальной жизни, смеховая культура лишала их того пафоса, на который они претендовали в обыденной жизни. Снижая таким образом официальные запреты и нормы, они подвергали сомнению их претензии на абсолютную значимость, тем самым раскрепощая и освобождая сознание человека «для новых возможностей» (2, с.244).

Чтобы быть услышанным, голос автора должен вступить в диалог со своей эпохой. Текст автора всегда должен противостоять претензии на абсолютную истину официальной культуры.

«Карнавальная культура», по мысли Бахтина, является олицетворением совершенно иной системы ценностей, провозглашенных в официальной культуре. Наступает период, когда истина может быть восстановлена только одним путем - «путем доведения лжи до абсурда». Роль восстановления истины берет на себя смеховая культура, используя традиционный арсенал средств: гротеск, прием отстранения, маску шута или дурака и пр.

«На определенных этапах развития культуры патетика, прямое слово исчерпывают себя, становятся неубедительными» (2, с.245).

Какие следствия вытекают отсюда для нашей сегодняшней ситуации, в которой то, что раньше называлось «неофициальной культурой», вышло из подполья, когда сфера культуры значительно расширилась, включив в себя разнообразные художественные течения и когда главным стилем эпохи стала полистилистика?

«Полистилистика -

это когда средневековый рыцарь

в шортах

штурмует винный отдел гастронома N13

и куртуазно ругаясь,

роняет на мраморный пол

«квантовую механику» Ландау и Лифшица» (2,с.246).

Применительно к современной художественной ситуации идея «иронического переосмысления» оказалась плодотворной. Что стоит за этим представлением?

По-видимому, ситуация, названная Бахтиным «карнавалризацией сознания», означает период, когда старая художественная картина мира оказалась уже пройденной, а новая еще не сформировалась. Такая ситуация не просто подготавливает почву, но и обладает самостоятельной ценностью. Ведь уже в ее пределах осуществляется выход за рамки прежних представлений и привычных стереотипов, освоение новых смыслов и новых именовании. Другими словами, наступает период переоценки - этап «иронического переосмысления» прошлого, предшествующий становлению новой художественной картины мира.

Признаки новой ситуации: прежде всего сосуществование множества различных творческих направлений, ориентирующихся не на однородную публику, а на различные группы и прослойки внутри нее.

Так, театральный бум 70-х годов вылился в «разукрупнение театра, в создание многочисленных студий, имеющих своего зрителя и формирующих свою эстетическую программу».

Выставка молодых художников летом 1988 г. в Москве во Дворце молодежи стала почти легендой. Она показала, что современное изобразительное искусство включает в себя целый ряд направлений. Исходя из этого принципа и была построена экспозиция выставки «Лабиринт». Она продемонстрировала существование альтернативных художественных инвариантов, обладающих значительным художественным потенциалом, а значит они могут быть приняты обществом и одновременно актуализированы.

«Культура становится сферой разомкнутых границ, пространство которой включает в себя целый спектр разнообразных возможностей, ни одна из которых не застыла в действительности в уже готовую, устоявшуюся художественную картину мира. Попросту, такой сформировавшейся, ставшей законченной картины мира у нас сейчас и нет» (2, с.248).

Обращение к карнавализации, к «смеховому эффекту» стало наиболее распространенным признаком современной ситуации. Продолжается преодоление устоявшихся представлений о культурных ценностях и штампах.

Можно утверждать, что сейчас речь идет о выработке новых смысловых понятий, о становлении нового языка. Нагляднее всего данный процесс выражен в кинематографе и на телеэкране, но он же охватывает в большой мере литературу - все области словесного творчества.

В карнавале Бахтин увидел ситуацию, которая раскрепощает сознание человека и создает оптимистические возможности для творчества, когда каждый человек - участник действия - может оказаться в роли художника, творца.

Параллель с современной художественной ситуацией просматривается достаточно четко. Уже подмечено, что те, кто пишет о сегодняшнем молодежном искусстве, рассказывают прежде всего об экстравагантности образа жизни представителей «новой волны», об их попытках моделирования особой параллельной реальности, построенной на принципах игры. Стремление к объединению различных видов искусства в театрализованные действия, тяготеющие к стиранию граней между искусством и действительностью, получает большое распространение.

В качестве примера такого синтеза может быть приведена известная теперь уже во всем мире, а в недавнем прошлом - достояние только молодой неформальной культуры, группа «Поп-Механика» под руководством Курёхина. По сути дела, это оркестр-театр, объединяющий в себе и классику, и джаз, и рок, и целый калейдоскоп всевозможных жанров молодого искусства. Но и не только молодого. В концертах «Поп-Механики» принимают участие оперные певцы и эстрадные исполнители. Во время выступления по сцене могут разгуливать настоящие живые гуси... и одновременно молодой поэт будет читать свои стихи, а художники новой волны - творить свои картины. Для оценки этого взаимодействия сегодняшнего развития музыки «с новым психологическим миром», обещающим новый более основательный диалог в музыке между роком и классикой, сошлемся на авторитетное мнение А.Шнитке.

«Возможен более основательный диалог между роком и классикой. Элементы взаимодействия самых различных музыкальных пластов ... в работах Сергея Курёхина - это нечто, где контактируют музыка и совершенно иной уровень сознания ... здесь можно ждать много неожиданного и интересного» (2, с.252).

Перечисленные тенденции свидетельствуют прежде всего об изменении самого способа функционирования искусства в контексте

культуры, в контексте социальной жизни. Визуальная культура выходит на первый план, что, очевидно, и является особенностью переходной картины мира.

Режиссер и теоретик молодой культуры Б.Юхананов высказывает оптимистические прогнозы на будущее. Свои надежды он связывает прежде всего с театром, потому что именно театр располагается на территории слова.

«Но слова-то как раз пока и не видно. Есть поиски новых языков, но об их семантике, как нам представляется, говорить пока рано. Мы находимся в преддверии новой художественной картины мира (а, может быть нового типа культуры?), черты которой только намечаются...» (2, с.254).

Список литературы

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1965. - 527 с.
2. Богатырева Е., Волкова Е. Идеи М.М.Бахтина и современная культурно-художественная ситуация// Искусство советского времени: В поисках нового понимания. - М., 1993. - С. 237-248.
3. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы»// Иностранная литература. - М.,1988. - №10. - С.89-104.

И.В.Случевская

О МЕЖЦИВИЛИЗАЦИОННОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ. МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРООБРАЗОВАНИЯ В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

Историческим итогом встречи европейской цивилизации и доколумбовых обществ стало, как известно, появление на карте мира Латинской Америки. Казалось бы, сам факт существования этой новой и очень сложной общности, качественно отличной от обоих первоначальных участников этой встречи, представляет собой исчерпывающий аргумент для того, чтобы раз и навсегда, перед лицом очевидной реальности, покончить со спорами о том, имел ли место в регионе синтез культур или нет. Но почему-то подобные споры продолжают до сих пор. Причем в последнее время, в связи с недавним празднованием пятисотлетия открытия Америки, они приобрели особую остроту.

Каков механизм формирования Латинской Америки как субъекта всемирной истории? Чем отличается ее культура от европейской, в чем ее специфика? Эти и многие другие вопросы встают перед всяким исследователем реальности и латиноамериканского региона, если он действительно стремится постичь истинную сущность его народов, их культур как явлений исторического бытия, а не ищет ставшие уже традиционными латиноамериканские «экзотизмы».

Несмотря на то что возникновение латиноамериканских обществ в виде государственных образований, формирование их культуры происходило под непосредственным влиянием европейских идей, «Латинская Америка сегодня, в ее сущностных этнокультурных характеристиках, - это не европейское, а оригинальное и самостоятельное региональное человеческое сообщество» (1, с.54).

Если попробовать сформулировать наиболее острую проблему культурологической латиноамериканской мысли, которая во многом является таковой и для культурологии в целом, то очевидно, что «...это проблема коммуникативных и генеративных возможностей межцивилизационных контактов или возможности/невозможности межцивилизационного культуропорождающего взаимодействия, способов такого взаимодействия и их пределов», - указывает В.Б.Земсков, один из составителей и авторов сборника, статьи из которого положены в основу настоящего обзора (3, с.10).

В подавляющем большинстве европейские культурологи (Данилевский, Шпенглер, Тойнби, Вебер, П.Сорокин и др.), исходя из разных посылок, как правило, давали отрицательные ответы на вопрос о возможности межцивилизационного взаимодействия.

В отечественной латиноамериканской мысли такое негативистское направление не имеет широкого распространения, однако оно должно быть упомянуто для полноты картины, считает В.Б.Земсков. В связи с этим приводится мнение грузинского философа М.Мамардашвили, выдвинувшего тезис «о творческой бесплодности, пустоте от встречи рас и цивилизаций в Новом Свете» (3, с.6).

«Складывается парадоксальная ситуация, - продолжает Земсков, - весь мир читает выдающийся латиноамериканский «новый» роман, восхищается великой живописью, архитектурой, дающими особую картину видения мира, а теоретически эта культура полагается как бы несуществующей. Ведь для того, чтобы признать ее существование, надо допустить тот простой и крайне сложный факт, что она родилась именно в результате межцивилизационного взаимодействия» (3, с.7).

Нелишне задаться вопросом, не является ли подобное негативистское отношение к возможностям межцивилизационного взаимодействия в значительной мере «порождением некоей аберрации европоцентристского сознания, привыкшего мыслить в масштабах тысячелетий. Теоретизируя, оно как бы воспринимает все существующие цивилизации как некие «чистые», «самопорождающиеся» системы» (3, с.8).

Но ведь любая культура не что иное, как результат цепи предшествующих взаимодействий и метаморфоз. Поэтому столь важно не только культурологически интерпретировать «умопостигаемые единицы» отдельных «готовых» цивилизаций (выражение Тойнби), но и осваивать зоны контактов, полосы взаимодействия и динамики их

расширения (на что указывала Ф.Бродель), уделяя особое внимание пограничным культурам, т.е. тем, через которые цивилизации открывают свои границы и осуществляют свое расширение (например, для Европы - это культуры иберийские и славянские).

На этих культурах выясняются коммуникативные возможности цивилизации. Возникает диалог или, напротив, господствует глухота. Могут возникнуть культуры, способные (или неспособные) стать источником нового цивилизационно-культурного типа.

«Если традиционная культурология ограничивается изучением «девственно чистых», «правильных» культур, то, возможно, новое слово может быть сказано направлением, изучающим стадии и формы соединения, смешения культур, т.е. ставящим в центр внимания цивилизационно-культурную динамику, которая соединяет в себе историко-стадиальный и культурный подходы» (3, с.9).

В таком общем контексте процесс культурообразования в Латинской Америке предстает как открытая для чтения история межцивилизационного взаимодействия. Некоторые из крупнейших проблем, которые она выдвигает, можно определить так: изучение условий и характера латиноамериканского варианта межцивилизационного взаимодействия; изучение конкретных механизмов этого взаимодействия на разных этапах и в целом; возникновение нового цивилизационного космоса, его структуры и его логоса, идеологии, типа цивилизационного самосознания и т.д. При этом, подчеркивает В.Б.Земсков, важнейшим моментом, должно быть ясное сознание того, что «специфичность и уникальность латиноамериканского цивилизационного типа связаны как с характером исходных компонентов, так и с особым временем их соединения» (3, с.10).

То, что принято называть латиноамериканской культурой, - результат сложнейшего взаимодействия разнородных цивилизационных пластов. Разнообразные типы межцивилизационного взаимодействия сыграли и продолжают играть различную роль в процессах культурогенеза в Латинской Америке.

Как известно, первое соприкосновение встретившихся пятьсот лет назад в западном полушарии человеческих миров превратилось в жестокое столкновение, которое вылилось впоследствии в длительное противостояние доколумбовых культур и европейской цивилизации. Подобное противостояние стало исторически первым типом их устойчивого контакта (8,с.11).

Эту разновидность взаимодействия, основанного на полном отторжении инородной реальности, можно проследить на целом ряде примеров. Известно, что в эпоху конкисты многие испанские военные и духовные деятели воспринимали индейский мир как некое порождение сатаны, заслуживающее безусловного и полного искоренения, и стремились сделать из Америки простое продолжение Европы, полностью стерев с лица земли автохтонные культуры.

Первоначальным стремлением коренного населения многих стран Латинской Америки было желание отгородиться от завоевателей, замкнувшись в своих общинах. В XVI-XVIII вв. лидеры антииспанских движений коренного населения уже ставили в качестве программной цели полное искоренение всего, что принесли на земли Нового Света европейцы.

В XIX, начале XX в. правящие элиты ряда стран региона стремились восстановить Тауантийскую империю инков, заново выстроить здание своей культуры в соответствии с общинным архетипом, отринув все западные наслоения, наложившиеся в течение веков на автохтонный цивилизационный пласт.

Вплоть до наших дней в некоторых регионах, особенно в Перу, «мир белых» и «мир индейцев» противостоят друг другу как две враждебные реальности. «Господствующее в этом случае абсолютное, тотальное отрицание иных, непохожих на свои собственные формы жизни и духовный опыт, в конечном счете, как показывает история, чревато разрушением культуры и общества» (8, с.12).

Реакция, причем с обеих сторон, и с индейской и с иберийской, на подобного рода отрицание инородной человеческой реальности вызвала к жизни более сложные, чем противостояние, типы межкультурного взаимодействия. Уже в эпоху конкисты возник и вскоре получил широкое распространение такой вид связи различных культур, как симбиоз. В рамках симбиоза каждая из взаимодействующих сторон остается самой собой, и нового культурного качества не возникает.

Однако вошедшие в соприкосновение человеческие реальности уже связаны нерасторжимой системной связью. Присутствие инкультурных реальностей воспринимается участниками межкультурного контакта как нечто естественное. Противоречивость такого сочетания обычно не осознается.

Для этого типа межцивилизационного взаимодействия характерно противоречивое сочетание тенденций взаимопритяжения и взаимоотталкивания.

Сила взаимного тяготения разнородных человеческих реалий в симбиозе достаточна для создания системной связи между участниками контакта. Однако при этом каждый из участников взаимодействия воспринимает другого как нечто чуждое. Мера отторжения «чужака» в симбиозе достаточно велика, чтобы поставить определенные жесткие пределы сближению разнородных культурных элементов, что не позволяет им слиться воедино и трансформироваться в нечто качественно новое, отличное от первоначально вступивших в контакт человеческих миров.

Соотношение между находящимися в симбиозе этнокультурными элементами может быть самым различным: от ситуации, характеризующейся преобладанием автохтонного начала (элементы европейской культуры существуют при этом на периферии сознания), до положения, при котором осью мировоззрения становится уже европейско-христианская система ценностей.

Примером симбиоза с автохтонной доминантой могут служить майяские литературные памятники XVI в., книги «Чилам-Балам», для которых характерно наличие в пределах одного и того же текста предания майя доколумбового периода и своеобразно интернированных элементов европейской культурной традиции.

Как пример симбиоза с европейско-христианской доминантой можно привести сочинения Тесосомока - одного из наиболее ярких представителей народа науа, видного деятеля культуры XVI в., в сочинениях которого приверженность к католической религии совмещается с искренней верой в реальность языческих божеств его народа.

Симбиотический тип взаимодействия автохтонных и европейской культур, возникший в эпоху конкисты, продолжал существовать все последующие века вплоть до нашего времени. Примером такого культурного симбиоза является сосуществование европейско-христианских и индейских элементов в традициях сельского населения Бразилии. Наиболее яркое отражение это явление нашло в культуре проживающих на северо-востоке страны народов кабокло и сертанежо.

Однако возможен и другой вариант развития событий, когда силы взаимного отталкивания культур, не будучи в состоянии разорвать внутреннюю связь между ними, в то же время блокируют и пер-

спективу их дальнейшего сближения. В результате симбиотические связи как бы окостеневают, участники междивизиационного контакта оказываются неспособными к глубинной трансформации и переходу на более высокий уровень взаимодействия. В этом случае импульсы, питающие процесс образования метисной культуры, затухают.

Примером могут служить многочисленные случаи длительного сосуществования не смешивающихся друг с другом испанских и индейских этнокультурных элементов, которые наблюдаются прежде всего в Андском регионе (главным образом в Перу), а также в некоторых районах Центральной Америки.

Образование новой культурной реальности возможно лишь в том случае, если в зоне контакта цивилизаций возникает нечто качественно новое, отличное от первоначально вступивших в соприкосновение друг с другом человеческих миров. Иными словами, если происходит культурный синтез.

«Необходимой стороной синтеза (понимаемого как процесс порождения нового качества), является особый тип междивизиационного взаимодействия, который может быть охарактеризован как «порождающее взаимодействие» (8, с.14).

Многие дискуссии, ведущиеся вокруг этой проблемы, вернее, вокруг данного понятия, связаны с их различным смысловым наполнением у разных авторов. У одних - это общая характеристика протяженного во времени историко-культурного процесса, развивающегося в результате межкультурного взаимодействия, в ходе которого создается некая новая культурная система; у других под культурным синтезом понимаются конкретные механизмы межкультурного взаимодействия и возникновение новых культурных форм.

В каком случае может возникнуть нечто качественно новое в зоне взаимодействия различных цивилизаций?

По убеждению Шемякина Я.Г., созидание новой культурной реальности в процессе синтеза в любом случае требует колоссальных творческих усилий одного человека или человеческой общности. «Но ведь на подобное усилие способен только тот, кто, перерабатывая чужой опыт, опирается на прочный внутренний стержень в собственной душе. Без этого никакое творчество немыслимо» (8, с.15).

Следовательно, культурный синтез возможен лишь как результат взаимодействия целостностей. Между тем, в Новом Свете в эпоху конкисты имело место взаимодействие иберийских метрополий, со-

хранявших свою целостность, с элементами автохтонных культур, целостность которых была нарушена.

«Выходит, синтез культур в Новом Свете был в принципе невозможен, и правы те, кто утверждает, что подобный синтез - не более чем иллюзия» (8, с.15).

Существуют влиятельные течения латиноамериканской мысли самых различных направлений, которые рассматривают Латинскую Америку не как родившийся в ходе межцивилизационного взаимодействия новый мир, а как поле продолжающейся уже в течение более пятисот лет борьбы непримиримо враждебных друг другу миров.

Эти течения опираются на мощную традицию историко-философского осмысления реалий «мира людей», связанную с именами целого ряда корифеев европейского духа в XX в.

Первым следует назвать О.Шпенглера, оказавшего немалое воздействие на мыслителей Латинской Америки. Как известно, немецкий философ исходил из того, что никакое органическое соединение элементов различных культур невозможно уже потому, что каждая из них представляет собой неповторимую целостность.

Другой крупнейший мыслитель, М.Вебер, считал, что отличия между мировоззрениями людей, исповедующих разные религии и принадлежащих к различным культурным регионам, столь велики, что исключают возможность глубинного взаимопонимания между ними.

Ясперс, «предпринявший грандиозную попытку найти общие духовные основания жизни человечества», пришел к выводу, что эти основания были заложены в эпоху, которую он называл «осевым временем»: VIII-II вв. до н.э., когда в наиболее значительных центрах Евразии - в Индии, Китае, древней Элладе, Палестине, Иране - были заложены основы всех религий и философских течений, определивших главные параметры современного типа человека.

«Логическим следствием из этой концепции стало четкое разделение «осевых» (т.е. родившихся в результате великого духовного порыва I тыс. до н.э.) и «доосевых» культур, которые характеризовались безраздельным господством мифологического типа мышления. К их числу относятся первобытные общества и ранние, наиболее древние цивилизации. По мнению Ясперса, подлинный контакт между «осевыми» и «доосевыми» культурами невозможен» (8, с.17).

Мысль о принципиальной невозможности синтеза «осевых» и «доосевых», в том числе европейско-христианской и автохтонных

индейских культур, выразил цитировавшийся выше М.К.Мамардашвили, при этом он апеллировал к концепции К.Ясперса. По определению М.К.Мамардашвили, Латинская Америка - «это нечто содержащее в себе пустоту...» (3, с.6). Пустота трактуется им «как отсутствие контакта между качественно различными сосуществующими способами бытия, между прошлым и настоящим, как взаимное непонимание между людьми» (цит. по: 8, с.27).

Принимая «как весьма серьезные» аргументы, приводимые противниками концепции культурного синтеза, Я.Г.Шемякин вместе с тем утверждает, что «считать латиноамериканский культурный синтез иллюзией - значит отрицать существование множества явлений, воплотивших в себе опыт культурного контакта, которые, собственно, и формируют неповторимый облик Латинской Америки» (8, с.19).

Множество примеров подчеркивают ее самобытность: от древних книг (Гарсиласо) до произведений современных авторов, от культуры Девы Гваделупской до «праздника мертвых» на улицах мексиканских городов и бразильского карнавала.

Во всех этих разнородных явлениях, относящихся к самым различным сферам жизни, воплотился именно латиноамериканский (не индейский, не европейский и не африканский) дух. Понять парадокс латиноамериканского культурного синтеза можно лишь рассматривая культуру как диалектику целого и части. В такой сложной системе, как культура, целое в разной степени «отпечатывается» в элементах различного типа. В наибольшей мере «лик целостности» культурной системы проявляется в духовных феноменах.

Даже в период конкисты и разгрома автохтонных цивилизаций сохранившиеся элементы индейских культур так или иначе несли в себе отпечаток разрушенной целостности. Там, где сохранилось индейское население, имело место стирание его культуры до матрицы. Но сама матрица, законсервированная в образе жизни и традициях индейских общин, сохранилась. «В силу этих обстоятельств в ходе взаимодействия культуры завоевателей с сохранившимися элементами автохтонных культур имело место косвенное взаимодействие целостностей. Именно поэтому, собственно, и оказался возможен синтез культур» (8, с.20).

Абсолютизация противопоставления «осевых» культур неправомерна, считает Я.Г.Шемякин, прежде всего потому, что «любая из цивилизаций, рожденных до н.э., представляет собой противоречивое и вместе с тем неразрывное единство мифологического и постмифо-

логического типов ментальности, «осевого» и «доосевого» пластов... цивилизационной системы» (8, с.21).

К моменту встречи миров в Новом Свете наряду с «осевой» христианской доминантой она включала в себя и мифологическую подпочву, и ряд символов, в том числе и обнаруживающих прямые параллели с центральными образами индейской мифологии.

Так, главный символ - символ креста - выполняет аналогичную функциональную роль как в христианской (фигура распятого Христа), так и в доколумбовых религиях (образ Мирового Древа). При всей разнице в содержании, вкладываемом в этот символ в том и другом случае, в духовном космосе как европейцев, так и индейцев крест обозначал сакральный центр мира, его ось, организующую всю структуру мироздания.

Прослеживается несомненная линия исторической преемственности и между мифологическими образами Богини-Матери, Матери-Земли и Богоматери в христианстве. Хорошо известно, какое значение имел культ Солнца в религиозных системах доколумбовой Америки. Но ведь следы солярного культа сохранились и в христианстве: ориентация храмов и молящихся на восток, празднование Рождества Христова в день зимнего солнцестояния, 25 декабря. Сохранились и другие параллели между следами обрядов в ходе встречи двух миров полтысячелетия назад.

Результаты взаимодействия с культурой метрополии у разных цивилизаций доколумбовой Америки оказались далеко не одинаковыми. Так, очевидны крайне незначительное развитие тенденций к синтезу у народов майя и у инков и, напротив, довольно существенное продвижение к созданию новой метисной культуры в Мексике, прежде всего у народа науа. Причины - в особенностях тех или иных индейских цивилизаций.

К настоящему времени соотношение трех типов межцивилизационного взаимодействия (противостояние, симбиоз и синтез), существующих в латиноамериканской жизни в течение пяти веков, кардинальным образом изменилось по сравнению с эпохой конкисты.

«Если в первый период истории континента преобладало открытое противостояние, а затем главенствующую роль начал играть симбиоз, «...то сегодня в масштабах региона в целом доминантным видом культурного контакта стало порождающее взаимодействие в рамках синтеза. Если бы дело обстояло по-другому, мы имели бы се-

годня на карте мира не современную Латинскую Америку, а что-то совсем иное» (8, с.28).

Категории гармонии и дисгармонии могут быть отнесены к ключевым в латиноамериканском культурном процессе, ибо охватывают всю совокупность формирования латиноамериканской культуры - от первичного, расово-этнического, до высшей духовной сферы. В сжатом, опосредованном виде их оппозиция воссоздает реальный и основной конфликт, определяющий сущность и динамику культурного процесса от истоков до современности.

Сопряженные вместе взгляды крупнейших мыслителей Латинской Америки: Марти, Родо, Дарио, Эухенио Мария Остоса, Педро Энрикеса, Уреньи и др. образуют единую общеконтинентальную философию ее культуры. Общее для них - это состояние поиска культурной индивидуальности латиноамериканского человека. А путь к ее достижению - и это фундаментальная идея, являющаяся квинтэссенцией культуuroобразования в Америке - синтезирование форм. Категория синтеза ключевая и для Марти («Подлинное - это синтетическое»), и для Дарио, и для Родо. «Принципиальное значение имеет именно динамическое, а не статистическое понимание категории синтеза в испаноамериканской культурно-философской концепции, где синтез - не итог, а становление нового качества, в котором и должна определиться латиноамериканская сущность» (4, с.36-37).

У многих исследователей возникает вопрос: какого типа культура дает больше оснований для сопоставлений с латиноамериканской? По мнению В.Б.Земскова, очевидно, такая, которая возникает, «с одной стороны, в результате культурной экспансии нового времени, порождающей проблемы взаимодействия разнородных традиций, с другой - такая, в которой важное место занимает перспективизм, о котором говорилось выше» (4, с.33).

Естественно было бы провести сопоставление в таком аспекте с российской культурой, развивающейся из этнической русской культуры со времен становления Московского царства.

И латиноамериканская, и российская культуры возникли в результате культурно-религиозных экспансий двух этнических исходных культур, с двух периферий европейского культурного ареала - на Запад и на Восток, и с одного и того же исторического рубежа - с конца XV в. В XVI в. - конкиста в Латинской Америке, и одновременно происходит присоединение к Московскому царству Вятской, Югор-

ской земель, Перми Великой, Казанского, Астраханского ханств, проникновение на Урал и в Сибирь.

Обе экспансии начинаются после таких важнейших для судеб европейского мира событий, как, с одной стороны, победа над маврами в Испании, и с другой - окончательное освобождение Руси от монгольского ига. Обе победы имели историческое значение для сохранения ядра европейской цивилизации: испанская защита Запада от арабской экспансии, а со стороны Востока - русская защита - от монгольской. Обе победы делают возможным возникновение в Испании и на Руси самодержавий, которые обретают сущность имперских государств (Карл V и Филипп II, Иван III и Иван Грозный, начинающих экспансию на Запад и на Восток). Обе державы несут единую цивилизационную идеологию на новые земли: католичество и православие с их пафосом всемирности. С одной стороны, концепция «всемирной католической монархии», с другой - концепция «Москва-Третий Рим». В результате их экспансий и через них европейский мир расширяет свои границы, но не путем простого распространения своего типа культуры (в западном и восточном вариантах), но путем образования новой - европоидной - культурной периферии, складывающейся в результате многообразных типов цивилизационно-культурного взаимодействия.

При всех глубоких различиях и испанская, и российская культуры возникают в результате имперских культурно-религиозных экспансий. Принципиальное сходство обусловлено тем, что всякая классическая имперская культура, экспансионистская по сути, развивается путем распыления своей культуры по «варварской» периферии и имеет в качестве державшей идеологической опоры тот или иной вариант универсалистской и мессианской идеологии.

Иными словами, для таких культур с неизбежностью характерны, с одной стороны, активное межкультурное взаимодействие (фактор гетерогенности, дисгармонии), и с другой - стремление к перестройке; вживлению «варварских» культур, с которыми они вступают в противоборство и сотрудничество, в свою систему на основе мессианской культурно-духовной концепции (4, с.35-42).

По мнению Ю.Н.Гирина «специфика механизма культурообразования в Латинской Америке заключается не в синтезе, «не в специфическом способе сопряжения, интеграции и переработки ценностей универсального тезауэра. Вряд ли правомерно говорить о каком-то великом латиноамериканском синтезе, - утверждает автор. Синтез

существует как реальность определенных культурных форм, но не как общий принцип, определяющий процесс культурообразования в Латинской Америке» (2, с.46).

Правда, принцип культурного синтеза постулируется и самой латиноамериканской культурологией. Но особенность латиноамериканской ментальности, как считает Ю.Н.Гирин, состоит в стремлении осознать свое полноценное «Я», постоянно прибегая к европейским критериям. «В этом фатальном несовпадении с самим собой и состоит проблема проблем латиноамериканского мира... Латиноамериканская культура - это культура становящегося типа, которая строит себя, вырабатывая альтернативные модели, призванные возместить дефицит цивилизационной самости» (2, с.47).

Латиноамериканская культура не знала традиционных мифологем, исторически встроенных в общественное бытие европейского типа. Поэтому Новый Свет принимается творить собственные мифосимволы, в которых кристаллизуется структура его мирообраза.

«Моделетворчество, проективность, комбинаторность - таковы отличительные черты латиноамериканской художественно-философской мысли, не случайно тяготеющей к синкретическим формам и жанрам» (2, с.48).

Тенденция эта с предельной отчетливостью проявляется в современной литературе Латинской Америки. «При всем различии стран, дат и художественных индивидуальностей у таких писателей первой величины, как Х.Л.Борхес, Х.Лесама Лима, К.Фуэнтес, Г.Гарсия Маркес, Ф.дель Пасо явственно просматривается характерная общая черта: в высшей степени головная, рассудочная выстроенность художественного мира и сознательное образно-стилевое парафразирование» (2, с.49).

Игровое, т.е. самостроительное начало, стало проявляться в латиноамериканской культуре достаточно наглядно с момента образования наций, но первоначальная заданность этого принципа относится к событиям пятисотлетней давности, когда европейский «самоцельный» человек вышел за пределы своего мира и устремился к горизонту Неведомого. В формировании духовно-психологического склада «человека латиноамериканского» особое значение имел факт пересечения опасной зоны в виде «моря внешнего», «моря мрака»; как отмечал А.Тойнби, именно заморские миграции обладают чрезвычайно мощным культурообразующим импульсом.

Итак, становление культурного мира постколумбовой Америки оказывается изначально связанным с мифологемой корабля. Глубинное содержание этой мифологемы, по представлению Ю.Н.Гирина, не только составляет «определенный коррелят латиноамериканской ментальности, но и пластически реализуется в таком специфическом проявлении этой культуры, как карнавал» (2, с.50).

Ведь латиноамериканский карнавал, по мнению Гирина, в сущности, есть полная противоположность карнавалу европейскому. Если в Европе карнавал в своем изначальном значении реализует модель мира, построенную на принципах цикличности, центроустремленности, то в Латинской Америке карнавал воплощает модель мира децентрированную, сверхпредельную. В основе европейского карнавала лежит идея солнцеворота, коловращения жизни, его модель - карусель (качели), хоровод, колесо; латиноамериканский же карнавал движется не вокруг внутреннего центра, а к внешнему центру, к хронотипу чудесности. Его модель - корабль-колесница (2, с.51).

В европейском карнавале заложена идея незыблемости традиций и существующего порядка в мире, в латиноамериканском, напротив, - утверждение идеальной модели собственного мира посредством «переиначивания данности».

Наиболее полно все глубинные механизмы латиноамериканского сознания выступают в такой выдающейся вещи, как повесть «Концерт барокко» А.Карпентьера, когда в грандиозный концерт европейской классики вторгается кубинский негр Филомено со своей батареей кухонной утвари. В рамках европейской концепции мироздания все эти вертелы, горшки, шпиговки выступают как карнавальнo-кухонные реквизиты, «репрезентируя идею кухни как сниженный образ мира». Но автор повести «Концерт барокко» - латиноамериканец, кубинец. В кубинском же национально-культурном контексте кухня - это средоточие и символ национальной жизни, и ее образ содержит в литературе «серьезный», а не пародийно сниженный смысл, в отличие от европейской иерархии высокого и низкого.

То же и с образом негра. В европейском контексте он выступает эквивалентом карнавального шута, ряженного, «изнанки» белого человека. В своем же краю он - субъект концерта культур, задающий ему ритм и строй кухонным инструментом, который в данном случае обретает сакрально-литуургическое значение.

Таким образом, в латиноамериканском контексте европейский аномативный концепт выступает нормой, в которой «кристаллизуется суть национального бытия» (2, с.50).

Для Латинской Америки, считает Гирин, специфично не собственно карнавальное, а эвристически иное отношение к мировым культурам и свободный поиск духовно-исторических моделей с последующим их перекодированием в соответствии с собственной цивилизационной парадигмой. Сам же карнавал в Латинской Америке превратился из европейского масленичного ритуала в культурно разомкнутый праздник Утопии, смыслоносной фигурой которого является не календарное божество, но символический образ корабля (2, с.51).

Принцип травестийного парафразирования вообще составляет основу взаимоотношений латиноамериканской традиции с европейскими и неевропейскими источниками, утверждает В.Б.Земсков. С наибольшей полнотой это обнаруживается в творчестве самых выдающихся и типичных писателей Латинской Америки - Карпентьера, Астуриаса, Борхеса, Гарсиа Маркеса, Варгаса Льосы и др.

Так, поэтика романа Гарсиа Маркеса «Любовь во время холеры» - это подлинный карнавал масок-образов европейской любовной культуры различных исторических и эстетических эпох, а травестирование их направляется стремлением найти «норму» и «меру» подлинного латиноамериканского человека, т.е. построить свою собственную цивилизационную «вертикаль» (5, с.85).

Если взглянуть на наиболее общие культурные процессы, протекающие в Испанской Америке с момента ее завоевания, вырисовывается примерно следующая картина. В результате сложных, противоречивых многовековых процессов ассимиляционного взаимодействия на континенте сформировалась цивилизация, которая по праву может быть названа испаноамериканской. Базой для нее послужила собственно испанская цивилизация, перенесенная из метрополии, а затем, принявшая от нее эстафету, креольская.

Вторым по важности компонентом стала маргинализованная часть индейских цивилизаций, возникавшая в буферных зонах междоцивилизационного контакта по мере осуществления испанской культурной экспансии и - в меньшей степени - встречного движения с индейской стороны. Неспособная к участию в синтезе часть пиренейского культурного наследия отмерла сама либо была ликвидирована (6, с.74).

Параллельно этому сохранилось устойчивое русло индейской цивилизации, не претерпевшее практически никаких изменений, поскольку значительная часть аборигенов на протяжении пяти столетий неизменно уклонялась от попыток навязать им неравноправный культурный контакт. «Таким образом, конфликтное существование двух абсолютно различных цивилизаций остается фундаментальной этнокультурной проблемой, определяющей темпы и характер общекультурных процессов, происходящих в значительной части латиноамериканского культурного ареала» (6, с.75).

Являясь результатом встречи различных этносов нашей планеты, латиноамериканская культура синтетична по своему существу и форме; исследование ее представляет чрезвычайные сложности для ученых, поскольку она формируется «в результате и в условиях активных и многокомпонентных расово-этнических процессов и взаимодействия различных цивилизационных систем, крайне далеко отстоящих одна от другой в генетическом и стадийно-формационном отношении...» (1, с. 55).

«Из этого и следует исходить при выявлении механизмов формирования философско-мировоззренческой культуры в Латинской Америке. Вследствие же этого и выявление механизмов возникновения ее мировоззренческих форм является необычайно сложной проблемой, особенно если учитывать «незавершенность этих форм, несформированность алгоритмов внутренней логики развития народов Латинской Америки» (1, с.66).

«Понятие «встреча миров» не может сводиться лишь к факту открытия Х.Колумбом незнакомой европейцам земли. На самом деле событие заключается во взаимном обогащении двух встретившихся миров, дотоле развивавшихся самостоятельно. Эта встреча привела к пониманию не только родового единства, целостности человечества, но и его многообразия и в пространстве, и во времени. Таким образом, «встреча миров» отражает многовековой процесс формирования вселенской культуры, превращение Человека в космический субъект» (7, с.29; с.32).

Познавший прошлое, да познает будущее. Особенно важно это осознать сегодня, когда процесс интеграции относительно локальных и самостоятельных человеческих сообществ в органическую социальную целостность делает все более актуальным формирование всемирной культуры человечества как планетарного субъекта.

Список литературы

1. Аладьин В.Г. О механизме формирования философско-мировоззренческой культуры в Латинской Америке// *Iberica Americans: Механизмы культурообразования в Лат. Америке.* - М., 1994. - С.54-67.
2. Гирин Ю.Н. К вопросу о самоидентификационных моделях латиноамериканской культуры// Там же. - С.42-54.
3. Земсков В.Б. Введение: О межцивилизационном взаимодействии // Там же. - С.5-10.
4. Земсков В.Б. Категории гармонии и дисгармонии в латиноамериканском культурном процессе// Там же. - С.33-42.
5. Земсков В.Б. К построению модели латиноамериканской культуры// Там же. С.76-88.
6. Подгуренко А.В. О системно-культурологическом изучении латиноамериканской литературы// Там же. - С.67-76.
7. Семенов С.И. Пограничная культура во «Встрече миров»// Там же. - С.29-33.
8. Шемякин Я.Г. Межцивилизационное взаимодействие и процесс культурогенеза в Латинской Америке// Там же. - С.11-29.

И.В.Случевская

II. ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

УСТИНОВА И.В. ВЗГЛЯД Н.А. БЕРДЯЕВА НА ИСТОРИЮ И КУЛЬТУРУ

Читать Бердяева сложно. Не написано, а выплеснуто, противоречиво, страстно, без оглядки. Но писал человек идеально честный, и писал то, что для самого него не вызывало сомнений. Сама манера письма - словно доказательство «от противного» той теоремы, которая самому автору была ясна, раз и навсегда интуитивно понята и выстрадана. Может быть, отсюда - такая множественность антиномий, такой широчайший охват совершенно несовместимых концепций «учителей» Бердяева (такowymi он называл Якоба Беме и Канта, Маркса и Ницше).

Убежденный в том, что человеку и миру онтологически присуще зло, Бердяев становится рыцарем добра, божественных начал человека и мира. Вот откуда это страстное напряжение, этот деспотизм по отношению к читателю, которому не доказывают, а диктуют, не давая опомниться. Добро, свобода, творчество у Бердяева аристократичны, неотделимы от понятия божественной иерархии, принадлежат «избранным» среди «званных». Человек свободен спастись от наступающего зла положительным творчеством, иначе он погибнет. Свободное творчество у Бердяева - категория духовная, это религиозная задача человечества. Так проблему еще никто до него не ставил. Мы привыкли считать религиозными добродетелями праведность, любовь к ближнему, но никак не свободную игру творческих сил. У Бердяева верховный миропорядок обусловлен творческой свободой человека. Мир вступил в эпоху, когда человек перенимает от Бога дело творчества на себя во имя спасения мира. Бердяев верит, что Бог, который

сотворил мир, отрекся от своего всемогущества ради свободы твари - даже если свобода эта оказывается губительной. Рыцарственная мысль Бердяева чужда затаенной обиды, страха, ненависти, поражает его приятие неудач и катастроф, поскольку неудачи культуры и катастрофы истории вписываются в целостную картину развертывания истории как трагедии. Но приятие это не в смысле «чем хуже, тем лучше», а призыв к претерпеванию того, что неизбежно должно было произойти (революции, например) в силу недостаточности положительных творческих сил, способных повести историю более гуманным путем. Коль скоро свершилось непоправимое, нельзя пытаться исправить его контрреволюционными мерами, а нужно унести светильники в катакомбы и претерпевать несчастья, способствуя всеми силами тем молекулярным процессам, которые ведут к выздоровлению общества. Бердяев открыто дуалистичен. Развязывание узлов истории влечет за собой всякий раз выбор: либо скатывание в бездну служения антихристу, либо божественное просветление. Этот волевой выбор остается за человечеством, наделенным свободой положительного творчества, и ход истории, судьбы культуры зависят целиком от него. Часто отмечалось, что Бердяев как бы никогда не договаривает до конца, хотя постоянно ходит вокруг своей сокровенной мысли об эсхатологическом конце истории. Не объясняется ли это тем, что в его представлении в каждый новый исторический момент вновь и вновь возникает эта двойственность выбора перед творчески свободным человеком, т.е. в каждый конкретный момент ход истории может вернуться либо в ту, либо в другую сторону? Диалектическое развитие не прямолинейно, и Бердяев как бы боится предсказывать до конца. С одной стороны, судьба человечества трагична, конец неизбежен, но с другой - она в его же собственных руках. И рыцарю всегда свойственно верить в лучшее.

Загадка популярности Н.А.Бердяева на Западе, может быть, частично объясняется тем, что он по-кантовски онтологически верующ и исключительно целостен. Он, как и Кант, полагает, что находясь в мире явлений, можно узнать о мире *«вещей-в-себе»* только через веру.

Целостность же Бердяева как человека русского заключена в том, что он охватывает всемирную историю и культуру в их совокупности, совершенно конкретно указывая место России, хотя и не замалчивая ее особой миссии и особого пути. Со своей способностью мыслить понятиями западного человека Бердяев не стоит перед Рос-

сией в полном недоумении, как западный мыслитель, и в то же время, как русский философ, не поглощен лишь проблемами собственной страны, понося «загнивающий» Запад¹.

Принято считать, что Бердяев враждебен всяческой систематике. Мне кажется, что если не система, то внутренняя стройность его концепции истории и культуры вполне прослеживается.

Бердяев утверждает, что русское национальное самосознание формировалось на построении философии истории (тема задана еще Чаадаевым и славянофилами). «Ибо загадка России и ее исторической судьбы была загадкой философии истории» (2, с.3). Мировая война и революция способствовали этому формированию, так как, по мысли Бердяева, исторические катастрофы всегда располагали к размышлениям в области философии истории, т.е. к попыткам построения концепции истории.

Так, крушение античного мира и падение Рима вызвало к жизни философскую систему Блаженного Августина. Книга пророка Даниила связана с трагедией в судьбе еврейского народа, эпоха после Наполеоновских войн, довершивших дело Великой французской революции, была осмыслена в философии истории Ж.де Местра. В России начала XX в. происходило нечто подобное.

В развитии культур всех времен и народов имеется определенная цикличность, есть свой ритм. Такое сходство культурных процессов свидетельствует о том, что культуры развиваются подобно живым организмам. Особое внимание Бердяев обращает на так называемый

¹ Есть еще один момент, чисто лингвистический, и он легко бросается в глаза. Отмечалось, что из-за деспотизма бердяевских фраз-предписаний в его сочинениях все повелительно и однообразно. И никакого словесного словообразования. Таких писателей легко переводить, их тексты выходят хорошими на иностранных языках.

К сожалению, самобытность русского языка действительно трудно передаваема в переводах. Парадоксально, но великолепный пушкинский стих в переводах проигрывает лермонтовскому, гаснет, притупляется. Зато на первый план выходят неотвязные, сокровенные мысли Лермонтова, быть может, не до конца понятые им самим, а потому мучительно прорывающиеся на протяжении всего его творчества. В поздних стихах поэта порой целые периоды переносятся из ранних набросков, а порой одно и то же двестише повторяется как рефрен. Стиль Лермонтова почему-то напоминает мне бердяевский стиль, декретирующий уже изложенное в его первых настоящих книгах «Философия «Свободы» (1911), «Смысл творчества» (1916). К тому же, существуют национальные нюансы в толковании иноязычного текста. Так, Бердяев, враг индивидуализма, называет свою философию философией персонализма - немецким словом, хорошо прижившимся во Франции, но вызывающем сложности в переводе на английский язык. - Здесь и далее прим. автора.

«просветительский» период, который довелось пережить каждой из культур. Например, в греческой культуре это был период софистов, очень похожий на эпоху XVIII в., но со специфическими эллинскими чертами. Эпоха Просвещения, по мысли Бердяева, разрушает священное в историческом. Это эпоха, когда ограниченный и самонадеянный человеческий разум ставит себя выше тайн бытия, вне их, становится «судьей» над тайнами мироздания. Карой за эту самонадеянность является то, что человек выпадает из непосредственного пребывания в «историческом». И только следующая за эпохой Просвещения реакция, т.е. эпоха романтизма, вновь делает для человека возможным познание исторического процесса. То есть, существует свой органический разум истории, а «просветительный» разум пытается поставить себя выше него, забывая о своих ограниченных первоосновах, о верном первоощущении бытия, которое глубинно видоизменяясь, тем не менее, остается единым и единственно верным на протяжении всего исторического пути человечества. Он постигает внутренний свет последующих эпох, а просветительский разум слеп.

Культурология и историография в понимании Бердяева относятся к областям духовным. Он считает, что существует не только церковное священное предание, но подобным же образом существует и священное предание истории, и священное предание культуры. Если разум не порывает с этими священными внутренними традициями, он обращается к существу истории и культуры. Если же порывает, то внутренний свет истории оказывается для него недоступным, пока он не пройдет до конца путь самоотрицания, как это было, по мнению Бердяева, с марксизмом. Марксизм довел до последнего результата процесс разоблачения исторических святынь, который начался в эпоху Просвещения, но не дошел до конца. Дальше идти некуда. На этом пути обнаружена неспособность постигнуть судьбу человечества, она просто отрицается как проблема. Основное противоречие марксизма, которое сам марксизм осмыслить не может, ибо не может возвыситься над ним, но которое бросается в глаза философу, состоит в том, что если человеческое сознание есть лишь надстройка над экономическими отношениями, то откуда же берется разум самих марксов и энгельсов? В этом Бердяев видит стремление сочетать притязания «просветительского» разума с мессианскими притязаниями, подобными притязаниям древнего Израиля, притязаниями на единственное несущее свет сознание, изобличающее тайну исторического процесса. Изобличает же оно не тайну, а зияющую пустоту. Снова

обращает на себя внимание удивительная способность Бердяева положительно оценивать отрицательный опыт истории и человечества, в том числе и марксизма.

Итак, для того чтобы проникнуть в тайну «исторического», познающий разум должен осмыслить историю как до глубины **свою** собственную историю и судьбу. В глубине человеческого духа тайна раскроется ему сама как некая историческая судьба. Орудие познания в данном случае - историческая память человечества. Объект познания - историческое предание. Бердяев утверждает, что подобно тому, как есть загробный мир для индивидуального существа, точно так же, когда мы обращаемся к историческому прошлому, мы обращаемся к потустороннему миру. «История не есть объективная эмпирическая данность, история есть миф, который есть реальность, но иного порядка» (2, с.18). Познающее сознание наделяет историю элементами мифотворчества, оно как бы неспособно понять просто объективной истории. Потому существуют мифы о Великой французской революции, о Ренессансе, о Реформации, о Средневековье.

Бердяев понимает историю как драму, имеющую свое начало, внутреннее развитие, катарсис и свой конец. Такое понимание истории, по его мнению, было чуждо эллинскому миру, где все шло по кругу, - оно в духе древнего Израиля. Основную миссию еврейского народа Бердяев видит в том, что он внес в историю человеческого духа сознание исторического свершения, где идея истории приурочена к тому, что в грядущем будет какое-то событие, разрешающее историю (книга пророка Даниила). Вместе с этой идеей возникает понятие творческой свободы, которое было чуждо античному миру, где форма преобладала над содержанием, а содержание было связано с иррациональным началом человеческой жизни. Позднее христианство раскрыло это понятие свободы, и прежде всего свободы зла, без которой не было бы истории, так как без онтологически присущей миру свободы зла мир начался бы с Царства Божия, т.е., не с начала, а с конца.

В этой связи сознание индусского народа Бердяев считает самым антиисторическим, так как для индусов божество раскрывается в глубине индивидуальной судьбы каким-то особым образом, не связанным с судьбой исторической. Индусы противопоставляют историческое и метафизическое, для них отказ от исторической действительности есть гарантия чистоты сознания.

Христианство вносит в историю учение эсхатологизма, хотя и в дохристианскую эпоху среди арийцев были эсхатологичные народы,

например, персы, у которых борьба Ормузда и Аримана разрешается катастрофой, после которой кончается история и начинается уже нечто иное.

В противовес циклическому сознанию эллинов христианство внесло динамизм, который обязан своим появлением идее однократности, уникальности всего происходящего. Мировой исторический процесс обретает целостность, и в центре его стоит единственный исторический и одновременно метафизический факт - явление Христа. Теперь судьба христианских народов оказывается связанной со всеми крупными событиями истории в отличие от судьбы нехристианских народов.

Верный своему дуализму, Бердяев утверждает, что судьба античного мира до появления христианства должна была закончиться двояко. Во-первых, это объединение всего античного мира во вселенское целое. Распадение мира на Восток и Запад, на целый ряд древних культур и народов, образование множества религий, - все в конце концов было объединено под властью Александра Македонского и образовалась Римская империя, которая мыслится Бердяевым как новое человечество, готовое к принятию христианства, и где-то на окраине этого мира - точка в Вифлееме. Второе утверждение - древний мир должен пасть, как только достигнуто состояние вселенскости. Падение это обусловлено внутренней болезнью человечества.

Народы Востока, таким образом, выпали из общего хода истории на заре христианства. Однако Н.А.Бердяев склонен полагать, что они войдут еще вновь в поток истории и могут сыграть в нем мировую роль. Этому будет способствовать мировая война (Бердяев имел в виду здесь первую мировую войну - И.У.), которая может еще раз привести ко всемирному объединению Востока и Запада, но уже за пределами европейской культуры, и мир переживет нечто аналогичное «эллинистической» культуре. Бердяев пророчески упоминает в этой связи возвышение, с одной стороны, Японии, а с другой - не принадлежащую ни западному миру, ни западной культуре - Америку.

Христианство утверждает, что человеческая природа изначально независима от стихийных процессов, оно осознает высшее достоинство человеческой личности. Бердяев подчеркивает, что выковывание человеческой личности происходило в эпоху Средневековья, это сейчас всеми признано, но тогда еще с гуманистической точки зрения этот период считался неблагоприятным для человечества. Средневековье укреплялось опять-таки двояко: монашеством и рыцарством, -

это образы многоценной человеческой личности, закованной в латы как физически, так и духовно. Эпоха сконцентрировала внутренние силы человека, сделала процесс его самосовершенствования независимым от внешних стихийных процессов, разрывающих человека в клочья. Не допускалась растрата внутренних сил, хотя не всегда допускалось творчество. Этим объясняется величайший и неожиданный результат Средневековья - внешний творческий расцвет, когда силы отпущены на свободу. В этом Бердяев видит существенную противоположность между средними веками и новой историей, из которой человек выходит творчески опустошенным.

Крах Средневековья Бердяев объясняет тем, что теократия не осуществилась и не могла осуществиться принудительно. Вообще, обычно результатом исторического движения становится совсем не то, к чему сознательно стремятся его творцы. Так, величайшим результатом образования Римской империи Бердяев считает совсем не тот факт, что она образовалась. Она быстро пала и разложилась, но результатом разложения стало образование единого человечества, которое послужило основой появления христианской церкви. Результатом же Средневековья явился Ренессанс, в котором западноевропейская культура достигла высочайшей точки своего развития¹. Диалектика Бердяева утверждает, что и не может эпоха добиться того, к чему стремятся ее творцы. Это означало бы завершение драмы истории, ее преждевременный конец.

Период Новой истории у Бердяева не совпадает с общепринятыми о нем представлениями. Он начинается сразу после раннего Ренессанса мистической Италии и длится до настоящего времени, т.е. до того периода, когда человечество вступает в эпоху нового средневековья. Опыт Новой истории - опыт свободного раскрытия творческих сил человечества. Последствия Ренессанса продолжают до XIX в. В

¹ Под Ренессансом Бердяев подразумевает только начальный его период - Ренессанс мистической Италии: святость Франциска Ассизского, гениальность Данте, живопись Джотто, - тот творческий опыт, после которого выяснилось, что человечество не может идти тем путем, который продиктовало ему средневековое сознание. Особое внимание Бердяев обращает на то, что именно в Италии не было прямого восстания против христианства. Папы покровительствовали Ренессансу, отчего само католичество также обогащалось. Этим, по мнению Бердяева, отличается темперамент романских народов от северного темперамента германских народов, который привел к протестантскому восстанию. В Ренессансе Бердяев видит столкновение двух начал - языческого и христианского.

противовес централизующему, всеподчиняющему единому центру средневековья, ренессансный период новой истории характеризуется духовной децентрализацией и дифференциацией всех сфер общественной и культурной жизни. Все области человеческой культуры становятся секуляризацией человеческой культуры, в том числе и религии. Это до некоторой степени был поворот от Божьего к человеческому, от сосредоточенности внутри - во внешнее проявление, но все дальше и дальше от духовного центра т.е. вносится разорванность между земным и небесным, которая непреодолима в пределах земной культуры. Этого не знали, вернее, об этом не задумывались эллины. Христианство создает тип культуры, в котором все достижения символичны и всегда несовершенны, а являются знаком существования чего-то совершенного за пределами данного существования¹. Таким образом, христианская культура по самой своей природе не может быть завершена. По Бердяеву, Ренессанс, весь гуманизм и царство гуманности аристократичны, как аристократична и сама творческая свобода. С приходом демократизации «срединно-аристократическое» человеческое царство становится невозможным.

Разложение гуманизма происходит во всех областях. Начинается рефлексия в познании и находит свое гениальное выражение в философии Канта, который осознал границы познания и потребность в его юридическом оправдании. В государстве происходит движение к империализму - к сверхчеловеку и коллективизму - от стиля гуманитарного самоутверждения, каковым Бердяев считает стиль абсолютной монархии Людовика XIV («Государство - это я») и всех монархий XVII и XVIII вв., родственных ей. Ибо гуманистическое царство возможно лишь в некоей середине, в более поверхностных пластах культуры, когда в человеческом сознании еще не ставится вопрос о последней судьбе культуры, и весь склад культуры еще удерживает меру и не срывается на полюсы. Тогда возможен и расцвет культуры. Когда человечество начинает задаваться конечными проблемами, культура переходит за пределы человеческие и происходит ее срыв из человеческого царства в полярно противоположные начала. Ницше и Маркс

¹ Эта недостижимость совершенства формы очень чувствуется в центральный период Ренессанса - Кваттроченто, - период внешних исканий, несовершенства форм, говорящем о неземном совершенстве. Искусство не создает совершенства, а говорит о тоске по совершенству. Символическое отображение этой тоски - архитектура готических храмов.

потому и кончают гуманизм, что ставят последнюю, предельную проблему. И если в эпоху Ренессанса человек вышел со свободным избытком творческих сил, то в социализм, следующий за эпохой капитализма, он приходит полностью опустошенным и одиноким, что явилось результатом предельного индивидуализма и растраты творческих сил в предыдущую эпоху. И если в основании христианской культуры лежат начала юдаистические и эллинские, то в социализме начинается процесс закрепощения человечества, подобный тому, который происходил в эпоху императора Диоклетиана. Бердяев отмечает эту тягу к социализму, характерную не только для России, но и для всей Европы и предполагает, что там, может быть, в иной форме, чем у нас, но тоже будут происходить процессы социализации, и рассматривать их следует как реакцию против освободительных процессов новой истории, когда человек был оторван от церкви и предоставлен самому себе.

По мнению Бердяева, конец Ренессанса обозначился в импрессионизме и окончательно выразился в футуризме - с его расчленяющим аналитизмом. Аналогичные процессы усматриваются и в теософии и в оккультных течениях. Если у Парацельса была «творчески-избыточная радость» в постижении тайн природы, то у Рудольфа Штейнера - указание на тяжкий путь человеческой муштровки, в конце которого человек раскрывает свою зависимость от комических иерархий.

Бердяев характеризует современный ему кризис творчества как небывалую до сих пор жажду творчества, сопряженную с творческим бессилием, немощью и завистью к более целостным эпохам культуры. И подобно тому, как в конце древнего мира философия стала окрашиваться в мистические тона, так и сейчас внутреннее бессилие философии толкает ее на этот же путь.

Бердяев отмечает основной, по его мнению, парадокс средневековья: его идея царства Божьего есть идея отрешенности от мира, которая привела к господству над миром, к созданию великой средневековой культуры. Бердяев еще раз подчеркивает, что все неудачи истории имеют свой внутренний смысл, если понимать историю как трагедию, разрешение которой невозможно имманентно внутри самой истории, а лишь за ее пределами. И смысл истории не в том, чтобы осуществить задачи, которые человечество ставит себе в тот или иной ее период, а в том, чтобы раскрылись до конца все духовные силы истории, ее противоречия, чтобы имелось внутреннее движение

трагедии истории, а всеразрешающая истина должна быть явлена в конце.

Исключительное место в этом процессе завершения Ренессанса Бердяев отводит России, где конец Ренессанса переживается тем острее, что собственно самого его и не было. У русских нет настоящего пафоса гуманизма, они не знают радости игры переизбытка творческих сил. Была только одна вспышка - Пушкин и культурная эпоха Александра I, которая не определила судьбы русского духа, не имела последствий. Русские творят от горя и страдания, в основе великой русской литературы - великая скорбь Толстого и Достоевского. А потому именно в России высказывается особенно острая мысль о конечных исторических судьбах, ибо и на вершинах русской религиозной философии мысль всегда была обращена к Апокалипсису.

Подходя к рассмотрению социализма, Бердяев прежде останавливается на так называемом «учении о прогрессе». Он считает, что в основе этого учения лежит мессианская хилиастическая идея, которая в эпоху гуманизма секуляризируется, как и все, оторванное от своего центра. Она теряет свой религиозный характер, приобретая характер мирской, а порой и антирелигиозный, при этом сама становясь как бы религией. Бердяев говорит, что существовала религия прогресса, которую исповедовали люди XIX в., так как человек не может быть целью самого себя, чтобы развиваться, он должен верить во что-то высшее. И когда у него нет истинной религии, он заменяет ее другими религиями.

Основным противоречием учения о прогрессе Бердяев считает его ложное отношение к проблеме времени - ложное обоготворение будущего за счет настоящего и прошлого. Само по себе учение о прогрессе есть религиозное исповедание еще и потому, что его нельзя обосновать. Обосновать можно теорию эволюции, а на прогресс можно только уповать. «Это «обличие невидимой вещи» - грядущего - есть «извещение уповающих» (2, с.146). Эта антигуманная вера в счастливое поколение, пожидающее плоды всех предыдущих несовершенных поколений и процветающее на их истлевших костях, глубоко противоположна христианскому упованию на всеобщее воскресение всех поколений для вечной жизни как исход исторической трагедии. В истории вообще нет по прямой линии совершающегося прогресса добра, а лишь трагическое, все более и более всеобъемлющее раскрытие внутренних начал бытия, причем как светлых, так и темных, и

если можно утверждать какой-либо прогресс в истории человеческого сознания, то это обострение сознания.

Социалистическая революция подобна всем революциям, которые всегда кончались реакцией, и именно в реакции раскрывалось что-то новое для осмысливания пережитого опыта, несмотря на все отрицательные явления, которыми реакция сопровождалась. И в этой связи Бердяева особенно волнует проблема культуры. Здесь он создает антиномию: культура - цивилизация. Проблема культуры есть проблема судьбы человечества¹. Идея Шпенглера о том, что цивилизация есть рок всякой культуры, а сама она кончается смертью, особенно была близка русской культуре, которая связала эту тему со взаимоотношениями России и Европы. Русское славянофильство было проникнуто враждой не к европейской культуре, а к европейской цивилизации. Тезис «Запад гниет» означал что умирает европейская культура и торжествует европейская цивилизация. Борьба России и Европы представлялась славянофилам борьбой духа с бездушием. Они хотели верить, что религиозно-культурная Россия не пойдет путем цивилизации, что у нее будет своя судьба. Бердяев показывает, что эта тема не чужда западному сознанию. Не только Шпенглер, но и Ницше с его тоской по трагической, дионисийской культуре подошел к ней, да и все романтики Запада были людьми ранеными торжествующей цивилизацией. Карлейль, Леон Блуа, все французские католики-символисты и романтики бежали в средневековье.

Культура не развивается бесконечно, она несет в себе семя смерти, заключенное в ней онтологически, и влекущее ее к цивилизации. Мы видим, что во всякой культуре после расцвета, усложнения и утончения, начинается иссякание творческих сил, убыль духа, и меняется все направление культуры. Она направляется к практическому осуществлению могущества, к практической организации жизни с тенденцией все большего расширения жизни по поверхности земли. Достижения истинной культуры (процветание наук и искусств, углубленность и утонченность мысли, взлеты художественного творчества) перестают ощущаться как подлинная жизнь. В противовес ей рождается воля к практике «жизни», к могуществу, к наслаждению и господству над «жизнью», в эпоху культурного заката люди слишком

¹ Именно этим объясняет Бердяев исключительный успех книги Шпенглера о закате Европы, где автор остро поставил перед культурным человечеством вопрос о его судьбе.

хотят «жить». Напротив, эпоха культурного расцвета предполагает ограничение воли к «жизни», это жертвенное преодоление жажды «жизни». Но культура сама по себе не есть осуществление новой жизни, нового бытия. Она осуществляет новые ценности. Культура не может осуществить истину, добро, красоту, могущество жизни, она осуществляет лишь истину в познании, философии и науке, божественное - лишь в культе и символике. Бердяев декларирует: «Культура всегда была великой неудачей жизни» (1, с.165).

Культура у Бердяева, как было уже отмечено, есть категория духовная, она связана с религиозным культом, из которого она развивается, в результате его дифференциации (как это было в древнем Египте), а потому культура полна священной символики, которая есть знак и подобие иной, духовной действительности. Всякая культура есть культура духа, т.е. продукт творческой работы духа над природными стихиями. Всякая культура, как было уже сказано, проходит через процесс «просвещения», который порывает с изначальными религиозными истинами культуры. На известной стадии своего развития культуре, таким образом, свойственно как бы сомневаться в своих основах и разлагать их. В этом, по мнению Бердяева, заключается роковая диалектика культуры. Причина в том, что духовные иллюзии культуры поражены неорганизованностью жизни, слабостью ее техники. Культура переходит в цивилизацию. Переход культуры в цивилизацию и вообще все социальные перемены в судьбе человечества связаны с переменой отношения человека к природе. Бердяев говорит, что этот момент очень хорошо был подмечен марксизмом в форме, доступной сознанию цивилизации. Здесь романтическое отрицание машины бессильно, простая реставрация культуры невозможна в ее классическом стиле. Поэтому все лучшие люди культуры XIX в. были, по мнению Бердяева, романтиками, т.е. обращались к былым, религиозно-органическим эпохам. И реальный путь возврата к культуре один - путь религиозного преображения.

Вслед за новым временем наступает эпоха нового средневековья, ночная эпоха, но в ночи ярко светят звезды, в ночи бывают откровения, которых не знает день. Бердяев утверждает ритмическую смену эпох, и переход к так называемому новому средневековью мыслился им как переход от рационализма новой истории к иррационализму и сверхрационализму средневекового типа. Смысл коммунизма Бердяев видел в том, что он покончил с ложной секуляризацией религии и культуры в новой истории, ошибочной с точки зрения развития

исторической драмы. Коммунизм требует «сакральной» культуры, подчинения всех сторон жизни религии дьявола-антихриста. И показательно, что это произошло в России, где не было индивидуализма, характерного для европейской истории. Хомяков и славянофилы, Вл.Соловьев, Достоевский, народные социалисты, религиозно-общественные течения XX в., Н.Федоров, В.Розанов, В.Иванов, А.Белый, П.Флоренский - все против индивидуалистической культуры, все ищут культуры «соборной», хотя и по-разному понимаемой. И осуществилось лишь обратное подобие этой «соборности» в русском коммунизме, который уничтожил всякую свободу творчества и создал культуру социального заказа, подчинив все организованному извне механическому коллективу.

Список литературы

1. Бердяев Н.А. Воля к жизни и воля к культуре// Бердяев Н.А. Смысл истории. - М., 1990. - С.162-174.
2. Бердяев Н.А. Смысл истории. - М.,1990. - 176 с.

ШОХИН В.К.
ГНОСТИЦИЗМ, ГНОСИС, ТЕОСОФИЯ:
ПРОБЛЕМЫ РЕЛИГИОВЕДЧЕСКОЙ
КОМПАРАТИВИСТИКИ

1. Когда американский культуролог В.Хаас, работавший в 1950-е годы - в эпоху расцвета широких сопоставлений западной и восточной философских ментальностей, получивших серьезный импульс с организацией регулярных компаративистских конференций в г. Голулу, - пытался найти ключевое слово для обозначения восточного интуитивистического мистицизма, как антипода западному аналитическому рационализму, он предпочел ввести свой неологизм - «филоусия» (в качестве антонима западной «философии»). Потребность во введении нового термина - на сей раз для обозначения собственного, а не инокультурного мировоззрения - ощутил примерно за двадцать лет до Хааса и знаменитый русский философ Н.А.Бердяев, который решил назвать свои богословско-философские искания в духе распространявшегося в его время экзистенциализма «новым христианством». При всем несходстве исходных задач американского культуролога (известного сравнительно немногим) и русского философа (известного практически всем) их словотворчество носило важные черты сходства. Во-первых, оно выражало не желание включить себя в какую-то солидную наличную традицию или подключить себя к ней (что имело место, к примеру, в связи с буддистскими «самообозначениями» Р.Вагнера - специалисты пытаются выявить и конкретные буддийские мотивы в творчестве создателя «Тристана и Изольды» и «Парсифаля»). Выражало оно стремление открыть нечто новое в перспективе древнего, даже временем освященного, но, недо-

ступное большинству (хотя и не совсем неизвестное), к чему оба автора оказывались, говоря современным философским языком, «причастными через понимание». Во-вторых, в обоих случаях за неологизмами стояла и достаточно серьезная рефлексия: Хаас был, бесспорно, совершенно прав, не желая обозначать то, что не соответствует философии, как философию (в отличие от подавляющего большинства его коллег-компаративистов, реальную философию на Востоке не знавших, но смело называвших то восточное, что не представлено родовыми признаками философии, также философией, хотя и совсем особой), тогда как Бердяев при всем желании считать свое мировоззрение христианским также не мог не заметить, что с христианством в реальном смысле слова оно соприкасается лишь весьма отчасти, что и нашло выражение в его термине. Единственное, что можно было бы поставить обоим авторам в упрек, так это нарушение известной рекомендации Оккама относительно нежелательности без крайней нужды умножать сущности.

2. В самом деле, и «филоусия» и «новое христианство» можно рассматривать как частные случаи одной и той же культурно-религиозной универсалии. Эту универсалию составляет феномен эзотеризма. Данное понятие, как известно, также является определенным неологизмом в сравнении с исходным для него греческим прилагательным «эзотерический» («направленный внутрь», ср. «внутренняя земля»), означаящему прежде всего определенную сумму знаний, предназначенную только для избранных как специалистов и понятную только им, но не «общей публике» (антонимом является прилагательное «эксотерический» - «направленный вовне», ср. «внешняя земля»). Потому само по себе это прилагательное не содержит в себе чего-то мистического: кружок физиков или математиков, посвященный в специальные формулы и формализованный язык, будет вполне эзотерическим по отношению к неспециалистам, которые попали бы в их аудиторию. Однако производный от него «эзотеризм» содержит в себе гораздо больше того, что следует из его этимологии: оно означает достаточно глубокие духовные реалии, прежде всего самосознание, идентификацию и статус некоторых более узких групп в рамках более широкой религиозной общности, круг «специалистов» в религиозном ведении, посвященных в то, что недоступно большинству представителей этой общности как «внешней земли». Иными словами, эзотеризм означает наличие религии в религии - подобно государству в государстве, при том что «большое государство» той же религиозной

общности признает все права и привилегии этого «малого полиса». Другим важным моментом следует признать то, что эзотеричность того или иного духовного клана зависит от определенной точки отсчета: признающие себя таковыми, видятся, как правило, совсем иными глазами представителей другого клана: они являются по отношению к нему группой экзотерической, выразителями той же «внешней земли».

3. Хотя эзотеризм как бы уже по определению предполагает узость, избранность, сокровенность, он оказывается универсалией чрезвычайно объемной - перекрывающей множество религиозных традиций на очень широком пространственно-временном разбросе. Практически он может быть «ограничен» только той «религиозной государственностью», которая не признает статус-кво за «внутренним полисом» и, соответственно, претензий представляющих его духовных кланов. Единственным из таких «религиозных государств», - которое, таким образом, может претендовать на «избранность» в гораздо большей мере, чем претендующие на нее безосновательно эзотерические группы, - в течение уже двух тысячелетий отражающих вторжение принимающего все новые обличия «эзотерического полиса», оказался тот «Град Божий», о котором писал бл.Августин, - ортодоксальное христианство. Несовместимость этого Града с эзотерическими полисами состоит уже в том, что сама Церковь (вне которой христианства нет, но может быть только «новое христианство») является «царским священством, родом избранных» (I Пет. 2, 9), - но избранных не благодаря самоизбранию, но по избранию Бога, по благодати, как мистическое Тело Христово, за пределами коего всякая человеческая избранность оказывается избранностью лишь «по стихиям мира сего».

Оппозиция ортодоксального христианства эзотеризму первоначально важна как религиозное пространство для осмысления последнего (ни один феномен не может быть познан вне его несходства с чем-то иным). Эта оппозиция позволяет определить «локус классикус» эзотеризма в тех эзотерических группах, которые обозначались (с претензией добыть любыми средствами то, что Церковь получает как дар) уже в век апостольский и пережили свое акмэ в эпоху в эпоху II-III вв. Речь идет об историческом гностицизме. Последний может быть достаточно формально распределен на собственно гностические группы - те, что засвидетельствованы в критико-апологетических свидетельствах Отцов Церкви, трактатах типа

«Пистис София» III в. и текстах из собрания рукописей Наг-Хаммади и очень близкие к ним представленные свидетельства герметического корпуса и раннеманихейской традиции. Среди гностических групп можно различать течения, разрабатывающие спекулятивную космогонию в виде эманаций эонов из Первоначального - «глубины» (школа Валентина, а также отпочковавшиеся от нее группы Секунда, Марка, Птолемея и др.), антропологические и космологические модели (школа Василида и др.), а также общее наследие в виде особой экзегезы библейских текстов (преимущественно посредством поиска «ключа» к их сокровенному смыслу в виде эонов и всего, что недоступно «обычным верующим»), особые вторичные мифы и недоступные для «обычных людей» ритуалы. С культурологической точки зрения менталитет гностиков глубоко амбивалентен и может анализироваться и через густой слой чувственной мифологии и магии. Поведенческий идеал гностика варьирует в зависимости от сектантских идеалов - от наистрожайшего аскетизма (энкратиты) до полного либертинизма (николаиты) - в любом случае он имеет мироотрицающий характер (в оппозиции Творцу, твари и «обычным верующим»).

4. Самые первые исследователи гностицизма рассматривали его только в контексте раннехристианских ересей. Но уже со второй половины XIX в. практически для всех изучающих этот феномен религиозного сознания стали очевидны его типологические сходства с дохристианскими эзотерическими традициями. Так уже В.Анц отметил прямые параллели «основного гностического мифа» в вавилонской мистерии «восхождения души». Представители же одной только немецкой школы изучения религии выписали целую систему гностических параллелей в учениях египетских, иранских, брахманистских, античных. Особый вклад в изучение типологии гностицизма был сделан буддологами. Уже в 1828 г. И.Я.Шмидт, немецкий буддолог живший в России, выпустил книгу «О родстве гностическо-теософских учений с религиозными системами Востока, преимущественно с буддизмом». А примерно сто сорок лет спустя Э.Кнозе, немецкий буддолог, живший в Англии, в специальной и очень систематической публикации выявил основные параллели гностической и буддийской ментальности: осмысление «освобождения» через особый тип знания «для посвященного» - gnosis и jnana различие людей по природным склонностям к «освобождающему» знанию (ср. различие «духовных», «душевных» и «плотских» в обеих традициях); параллельные персонификации Премудрости в виде женской ипостаси бо-

жества - Sophia и Projna (paramita) докетическая интерпретация личности основателя религии; выраженный нравственный релятивизм; различие в Божестве «спокойного» безличного Абсолюта и вторичного, активного демиурга; употребление недоступного для «обычных людей» особого «тайнописного» языка (особое внимание среди буддийских направлений исследователь уделяет в связи с параллелями гностицизму в махаяне и вадраяне - буддийском тантризме. Подобные параллели - их число можно было бы весьма значительно умножить - и привели специалистов по гностицизму, собравшихся на специальном коллоквиуме в г. Мессине (Сицилия, 1966), к разграничению категорий гностицизм и гносис: вторая из этих категорий обобщала «познание божественных тайн, предназначенных для элиты» (любого региона и эпохи), тогда как первая - лишь особую историческую редакцию гносиса в раннехристианском мире II-III вв.

Само разграничение гносиса и гностицизма ни малейших сомнений не вызывает, ибо они действительно находятся в соотношении рода и вида. Возникает потребность только в уточнении, конкретизации феномена **гносис**. Предложенные нами в ряде других работ параллели в связи с некоторыми закономерностями самой композиции некоторых текстов гностицизма и санкхья-йоги привели нас к заключению относительно того, что данные памятники моделируют сам учебный процесс в школах индийского и ближневосточного эзотеризма через посвящение адепта в мистерию «тайной доктрины» (космогонического и антропогонического содержания и «пути восхождения») и выражают средства перестройки сознания этого адепта, который по достижении «истинного» сознания становится дальнейшим транслятором «традиции избранных». Строгих определений гносиса, как, впрочем, и других важнейших универсалий культуры, быть не может (возможны лишь «мягкие» определения-характеристики по типу «семейных сходств»). Но для различения разновидностей эзотеризма вполне достаточны такие его признаки, как необходимая связь с инициацией в «тайное общество», в коем разрабатывается не только теософия - спекулятивное начало эзотерической религиозности, но и теургия - ее практический аспект. Исходя из этих признаков к гносису можно отнести помимо уже названных и такие традиции, как «филоусию» (вспомним Хааса) Упанишад, пифагореизм, китайский даосизм, арабский суфизм, а также последователей Иоахима Флорского, Амори Бенского, Сведенборга, «вольных каменщиков» и многие другие течения вплоть до теософского или антропософского обществ.

5. Если гносис как единство теософии и теургии в мистерии посвящения в «орден избранных» можно рассматривать как полную модель эзотерической религиозности, то тессофские течения как результат деятельности более или менее спекулятивно ограниченных мыслителей составляют ее сравнительно «усеченную» модель. Основатели тессофских школ - преимущественно мэтры философизирующих (не философских в реальном смысле слова) кружков, а не методисты прямой перестройки сознания членов тайных конгрегаций. Однако и эта историческая линия религии в религии восходит к солидной древности (вспомним хотя бы о теософии Ксенофана), хотя ее реализация относится преимущественно к сравнительно поздним эпохам. Типичные фигуры этого типа - Иоанн Скот Эриугена с его «делениями» божественной природы, Майстер Экхарт с его фантазиями на тему саморазвития божества, неоплатоник Марсилио Фичино с идеей внеконфессиональной «всеобщей религии», Яков Беме с рассуждениями о божественной «бездне», написавший «Теософические вопросы», Ангелус Силезиус с идеей Божества как «вечного молчания» или искания вечно женственной божественной ипостаси у русских софиологов Соловьева и Булгакова, рассуждения о Божестве и душе Франка или уже названное в самом начале этого сообщения «новое христианство» Бердяева.

6. При всех различиях в «редакциях» эзотеризма обнаруживается общность в их глубинных мировоззренческих интенциях. Как бы эзотерики ни разнились в понимании Божества, оно неизменно оказывается у них в конечном счете бытийной «подкладкой» пантеистически мыслимого мира, но не Личностным абсолютom в единстве сугубо личностной уникальности, благодати и свободы. Сколь бы ни были разнообразны их представления о мироздании, оно никак не может мыслиться ими в терминах реального творения, но скорее в рамках эманаций несвободного, субстантивированного Первоначала. Наконец, что бы они не мыслили о человеке, он оказывается в конечном счете единсущным Божеству и не более чем микрокосмом мирового всеединства, а его конечной целью - осознание отсутствия своей «отдельности». Эти родовые признаки эзотерического мировоззрения оказываются столь сильны, что преодолевают даже конфессиональные барьеры, благодаря чему представители «нового христианства» благополучно возвращаются к основам дохристианского менталитета.

7. Само собой разумеется, что представленная типологизация эзотеризма и выявление основного «генофонда» эзотерического мировоззрения не претендуют на то, чтобы быть чем-то большим, нежели самыми «пунктирными» линиями в прорисовке проблемы. Автор настоящего сообщения отдает себе полный отчет в возможности все-сторонней конкретизации предложенных им схем.

III. КУЛЬТУРНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

С.А. ТОКАРЕВ — ЭТНОЛОГ

Сборник, подготовленный в Институте этнологии и антропологии им. Н.Н.Миклухо-Маклая, посвящен памяти Сергея Александровича Токарева (1899-1985), выдающегося русского ученого - этнографа, этнолога, историка первобытного общества, религиоведа. Он был ученым широкого профиля: блестящий этнолог, один из лучших специалистов страны по изучению народов Австралии и Океании, Алтая и Сибири, Северной Америки и Европы, автор наиболее авторитетных исследований по истории этнологической науки в России и за рубежом, написавший прославившие его по всему миру работы религиоведческого цикла («Религиозные верования восточнославянских народов XIX - начала XX в.», «Ранние формы религии и их развитие»; «Религия и истории народов мира», а впоследствии еще три улучшенных издания, с переводом на ряд европейских языков), авторитетный специалист по мифологии, блестящий педагог, многие годы заведовавший кафедрой этнографии в МГУ и воспитавший не одно поколение советских этнографов, создатель учебных пособий.

Научное наследие С.А.Токарева обширно (свыше 200 публикаций) и весьма разнохарактерно. Данный сборник - лишь первая попытка оценить вклад ученого в развитие этнологической науки, а такая оценка, по единодушному мнению авторов книги, действительно актуальна, поскольку система воззрений ученого, не признававшаяся официальной советской наукой, в настоящее время утверждается повсеместно.

Н.А.Бутинов анализирует этнологическую концепцию Токарева на примере его работ по Австралии и Океании (1). Этот регион привлекает внимание исследователей первобытного общества, поскольку здесь в наиболее неизменном виде сохранились ранние формы общественной организации. Токарев начал работать в этой облас-

ти во второй половине 20-х годов, когда господствующей точкой зрения на все проблемы социальной организации первобытного общества стала повсеместно в СССР утверждаться уже порядочно устаревшая концепция Л.Г. Моргана в интерпретации Ф.Энгельса. В статьях 1928-1933гг., написанных на материале Австралии и Океании, Токарев выступил с весьма убедительной критикой взглядов Моргана на эволюцию ранних брачно-семейных отношений, что, однако, не помешало догматической концепции Моргана-Энгельса еще более укрепить свои позиции и на многие десятилетия оставаться единственно возможной точкой зрения на первобытное общество.

Между тем, С.А. Токарев в своих ранних статьях, посвященных родовому строю в Меланезии, высказал общетеоретические соображения, в чем-то определившие развитие мировой этнологической науки. Так, например, уже в те годы он считал неправомерным применение термина «первобытный человек» по отношению к культурно отсталым народам. Н.А. Бутинов отмечает, что отказ от этого термина в этнологии начался лишь в 60-е годы.

В таких работах, как «О системах родства австралийцев», «Общественный строй меланезийцев», «Родовой строй в Меланезии»¹ С.А.Токарев на примере народов Австралии и Меланезии решает проблему о сущности и происхождении общинно-родового строя, об основных фазах его развития. На Новой Гвинее и других островах Меланезии он находит три основные фазы в развитии родового строя, отмечает сложное соотношение в каждой из этих фаз общины, семьи и рода. Фазы развития общинно-родового строя выделены ученым на основе характерных черт, взятых из сферы материальной культуры, хозяйственной, социальной и духовной жизни - т.е. по комплексу признаков. Ряд племен Новой Гвинее и племя байнинг на Новой Британии выделены им как представители ранней фазы. Тробриандцы представляют более развитую ступень. Еще более высокий уровень представлен племенами Южной Меланезии. Н.А.Бутинов подчеркивает, что эта классификация была проделана, когда наука еще не подзревала о наличии горных племен на Новой Гвинее, а многие папуасские и меланезийские племена были еще не описаны. Тем не

¹ Токарев С.А. О системах родства австралийцев// Этнография. - М.,1929. - N1. - С.23-53; Общественный строй меланезийцев// Там же. - М., 1929. - N2. - С.3-46; Родовой строй в Меланезии// Сов. этнография. - М.,1933. - N2. - С.39-74.; N3-4. - С.28-87; N5-6. - С.14-48.

менше три основные ступени в развитии общинно-родового строя и их конкретные представители были намечены Токаревым правильно. «Новые материалы еще более подтвердили и конкретизировали эти три различных состояния. Ныне они общепризнанны в мировой этнографической науке» (1, с.126).

Основной социальной ячейкой на раннем уровне развития является хозяйственный коллектив - община. Некоторые называют ее «кланом», но это не род. Каждая такая ячейка состоит из малых семей. Родство играет большую роль в общине, и в межобщинных отношениях. Родство ведется по обеим линиям, по мужской и по женской, но принадлежность к роду - только по одной из них. Но рода как социальной группы, не совпадающей с территориальной единицей, на ранней фазе развития еще нет. «На материале племен, представляющих ранний уровень, С.А.Токарев приходит к трем чрезвычайно важным выводам: 1) хозяйственный коллектив, община, возникает раньше, чем род; 2) род не совпадает с общиной; 3) уже на раннем уровне существует малая семья. Пройдет после этого немного времени, и «единственно правильная» теория отвергнет эти «реакционные» положения. Род будет объявлен изначальным, совпадающим с общиной, вместо малой семьи на раннем уровне окажется групповой брак» (1, с.127).

В теоретическом отношении особого внимания заслуживают взгляды Токарева на семью. С самого раннего периода своей научной деятельности он был убежден в том, что малая семья существовала в человеческом обществе уже на самом первом этапе развития. Кроме того, он всегда настаивал на том, что семья не сводится к брачным отношениям, как утверждал Морган и как впоследствии было признано в официальной советской науке. Главное в семье, как признают многие зарубежные исследователи, в частности М.Мид, - отношения между родителями и детьми. Именно забота о пропитании женщин и детей выделяет малую семью как раннюю ячейку общества. Таким образом, семья изначально имеет хозяйственную функцию. Но она не в состоянии выполнить эту функцию в изоляции от других семей. Совместный труд представителей нескольких семей лежит в основе зарождения особого хозяйственного коллектива - общины, малая семья в общине становится обособленной, тоже хозяйственной, частью. Тесные родственные отношения еще больше обособляют семью от общины.

Чтобы обособление не зашло слишком далеко, добавляет от себя Н.А.Бутинов, возникли такие институты, как экзогамия, раздельное проживание супругов, их раздельная собственность и т.д., цель которых - укрепление общинных связей за счет ослабления внутрисемейных. Согласно концепции Токарева, на базе экзогамии постепенно возникают экзогамные группы - фратрии и роды. Муж и жена должны быть членами разных родов, а принадлежность детей к роду может определяться по материнской либо по отцовской линиям. Вопреки догматической концепции советской этнографии, восходящей к идеям Моргана, Токарев указывал, что «и отцовская, и материнская филиации могут самостоятельно развиваться из некоего первоначального «аморфного» состояния (цит. по:1, с.130). Таким образом, он решительно выступил против тезиса о первичности и универсальности материнского рода.

В качестве одного из наиболее ярких примеров общества, находящегося на следующей ступени развития, когда род в полном расцвете, Токарев приводит тробриандцев. У этого племени материнский род сочетается с далеко зашедшим имущественным и социальным расслоением. Б.Малиновский, изучавший тробриандцев, отождествлял род с локальной общиной, занимавшей часть деревни. Не соглашаясь с выводами Малиновского, Токарев указывал, что часть деревни состоит из семейных хижин, и в каждой хижине проживают муж и жена, которые всегда принадлежат к разным родам (род экзогамен). То есть локальная община состоит из представителей разных родов.

Высказанные в те годы достаточно «криминальные» идеи молодого ученого к счастью для него остались незамеченными и благополучно были забыты. Не склонный пересматривать свою точку зрения, С.А.Токарев старался впоследствии прямо не касаться проблематики семьи, рода, общественно-родового строя. Подводя итоги этого направления научного творчества Токарева, Н.А.Бутинов еще раз напоминает, что хотя эти идеи «раннего» Токарева были на многие годы забыты, они выдержали проверку временем и, более того, намного опередили свое время. Появившиеся за прошедшие с тех пор десятилетия новые данные подтвердили правильность занятой им общетеоретической позиции.

Постоянным на протяжении всей его научной деятельности был интерес С.А.Токарева к проблематике общественного сознания и мировосприятия традиционных обществ и к религии. Т.Н.Дмитриева

останавливается на токаревских идеях относительно комплекса проблем, связанных с первобытной мифологией. Первая большая работа, посвященная этим проблемам, была им написана в 1962 г.¹, но до сих пор она остается основной по этой тематике; изложенные в ней мысли получили дальнейшее развитие в его работе над энциклопедическим двухтомником «Мифы народов мира» (1980). В этой работе С.А.Токарев подошел к постановке вопроса о сущности и происхождении мифологии. Определяя специфику мифологии, С.А.Токарев сравнивает ее с отчасти сходными явлениями, такими как легенды, сказки, религиозные верования. Больше всего внимания он уделяет сопоставлению мифа и религии с точки зрения их сущности, функции и происхождения. Начальной причиной возникновения мифотворчества ученый считает «потребность искать причины и давать какие-то объяснения окружающим... явлениям» (цит. по: 2, с.136). А возникновение этой любознательности он связывает с ростом производительных сил. Логика мифологического объяснения, как правило, идет от противного: сначала показывается как было прежде, а потом - как все изменилось. Олицетворение, антропоморфизм, в целом роднит миф и сказку, но между ними есть и существенные различия: 1) в миф верят, в сказку - нет; 2) миф объясняет какую-то черту действительности, сказка же служит просто для развлечения; 3) в мифе существует понятие «мифологического времени» - это стародавние времена, отделенные значительным промежутком времени от современности.

Касаясь вопроса об отличии мифологии от религиозных представлений, С.А.Токарев апеллирует не к содержательной их стороне, а к функциональной: «миф...становится религиозным не в силу своего содержания, а в силу своей связи с религиозными обрядами и представлениями» (цит. по: 2, с.138). Касаясь разработанного в литературе вопроса о соотношении культового мифа и обряда, ученый считает, что первичен обряд. Содержание мифа само по себе нерелигиозно, пишет он, но когда миф объясняет, осмысливает, обосновывает религиозный обряд, то он сам становится религиозным. Помимо «культового мифа» к области религии С.А.Токарев относит и эзотерические мифы, сочиненные специально для запугивания людей непосвященных - женщин и подростков. Ученый относит их к религии,

¹ Токарев С.А. Что такое мифология// Вопр. истории религии и атеизма. - М., 1962. - Вып. 10. - С.338-375.

поскольку они выполняют «одну из важнейших исторических функций религии» - запугивания, застрашивания непосвященных.

Т.Н.Дмитриева считает концепцию С.А.Токарева о природе и сущности мифологии интересной и глубокой, но не лишенной противоречий, которые во многом объясняются противоречивостью самого явления.

Разработке религиоведческих проблем С.А.Токарев уделял особое внимание. В дневнике ученого, публикация которого занимает более половины объема данного сборника, неоднократно упоминается, что подготовка монографий по религии - главное дело его жизни. В литературе существуют несколько принципиально различных подходов к проблеме сущности религии. В нашей стране достаточно распространена концепция, восходящая к оценке Марксом и Энгельсом, но не отражающая в полной мере их подход к этой проблеме. Главным признаком религии такая концепция считает веру в сверхъестественное, которая основана на фантастическом отражении в сознании человека сил природы. На этой концепции в целом стоял и С.А.Токарев, когда в 50-е годы писал «Религиозные верования восточнославянских народов XIX - начала XX в.». Такая точка зрения целиком относит религию к сфере общественного сознания, полностью абстрагируется от ее социальных функций. Иными словами, этот подход абсолютизирует гносеологический аспект религии, не видит в ней системного явления, в котором гносеологическое, социальное, психологическое существует в нерасчлененном виде.

В 60-70-е годы С.А.Токарев высказал новые идеи. В работе «Ранние формы религии», вышедшей в 1964г., в статье «О религии как социальном явлении»¹ он отходит от устоявшегося в советской общественной науке взгляда и высказывает идею, что религия - «...не столько отношение человека к богу (богам), сколько отношение людей друг к другу - по поводу представлений о боге (богах)» (цит. по: 3, с.143). Главным и определяющим в религии он теперь считает не содержание верований, а определенную форму взаимоотношения людей, которая укрепляет связи между единоверцами (интеграция) и ослабляет социальные связи между иноверцами (сегрегация). Токаревская концепция вызвала дискуссию, прошедшую на страницах журнала «Советская этнография» в 1979-1981гг. Ученого обвинили в

¹ Советская этнография. - М.,1979. - N3. - С.87-105.

отступлении от марксизма, в недооценке гносеологической функции религии. Из опубликованных в этом же сборнике дневников ученого видно, как много и серьезно размышлял он над всеми этими вопросами. В своем ответе оппонентам С.А.Токарев предложил определение религии, взаимоувязывающее социальную и гносеологическую функции религии: «Религия есть отношение людей друг к другу по поводу веры в сверхъестественное» (цит. по: 3, с.144).

Однако, по мнению автора статьи, это определение не лишено слабых мест; оно не содержит структурной характеристики религии. Выделенные С.А.Токаревым интеграция/сегрегация как неотъемлемые свойства существования культуры могут быть обозначены как ее коммуникативная, а в более широком смысле, регулирующая функция. Исследование коммуникаций требует адекватного языка, в котором не обойтись без структурно-семиотической интерпретации и системного анализа. Токарев же возражал против истолкования первобытных верований как системных явлений, тем не менее интерес к коммуникативной функции первобытной религии, по мнению В.Ю.Лещенко, неизбежно предполагает существование такого общества, в котором сакральное и профанное еще не расчленены. Дихотомия сакральное/профанное более подходит для анализа культуры ранних обществ, нежели категория «сверхъестественного», содержательная сторона которой «размыта» и несет следы идеологизации. Дальнейшее развитие проблематики первобытной религии и мифологии В.Ю.Лещенко мыслит как конструктивное развитие этих идей исследователями структурно-семиотического направления.

Список литературы

1. Бутионов Н.А. С.А. Токарев - австраловед и океанист// Благодарим судьбу за встречу с ним: «О Сергее Александровиче Токареве - ученом и человеке». - М., 1995. - С. 118-133.
2. Дмитриева Т.Н. С.А. Токарев о первобытной мифологии// Там же. - С.134-139.
3. Лещенко В.Ю. О функциях религии в первобытном обществе: (С.А.Токарев - религиовед)// Там же. - С.140-150.
4. Пименов В.В. Труд ради науки // Там же. - С.70-82.

Е.М. Лазарева

«ЗНАЮЩИЕ» НА РУСИ - ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Русский знахарь («знающий») и колдун постоянно привлекали внимание исследователей. Одним из наиболее интересных и малоизученных является вопрос о силе «знающих». Она определяется владением тайным знанием и связана с понятием «жизненная сила человека». Н.Е.Мазалова исследует это понятие на материале северорусского фольклора. По северорусским представлениям жизненной силой наделены живая и неживая природа - люди, животные, растения, огонь, вода и т.д. Люди наделены жизненной силой в неодинаковой мере, и, кроме того, различно ее содержание в разных частях тела человека. Больше всего ее содержится в костях, которые дольше всего сохраняются после смерти человека, в том, что быстро и зримо меняется (в зубах, волосах, ногтях) и в таких важных органах, как сердце, глаза. Кроме того, как и в других этнических традициях, здесь бытовало представление, что в каждой части тела содержится частичная жизненная сила и сумма этих сил составляет совокупную жизненную силу человека.

Колдуном мог стать не каждый человек, и определить его часто можно с рождения; так, например, им мог стать «двоезубый» - ребенок, родившийся с двумя прорезавшимися зубами или с двумя рядами зубов. Однако ни ребенок, ни подросток не могли быть колдунами - для этого надо было пройти посвящение и получить помощников, с которыми связана магическая сила. Колдуном или знахарем становится молодой или уже зрелый человек в полном расцвете сил. У русских Карелии существовало представление о том, что передавать тайное знание можно только здоровым людям с хорошими волосами и зубами. Лечение знахарки, считают здесь, может быть действительно лишь в том случае, если у нее целы зубы: «Если зубов нет, то не

пристает» (1, с.26). Волосы и зубы играли здесь важную роль в магии: зубами «знающая» «загрызает» болезнь (покусывает больное место), волосы (распускание волос, опаживание волосами) очень важны в магии плодородия. Длинные ногти и волосы свидетельствуют об особой силе колдуна, водяного.

Важнейшим показателем силы считалась кровь. Фольклорные ге-рои наделялись всегда горячей или кипучей кровью. На русском Севере бытовало противопоставление *черная/темная и белая* кровь. Белая кровь - у светловолосых людей со светлыми глазами и белой кожей, черная - у смуглых темноволосых и черноглазых людей. Считалось, что «черные» люди наделяются большей жизненной силой, чем «белые», им приписывалась способность сглаза, «белые» же, наоборот, легко поддаются сглазу и порче. Здесь верят, что лечение заговором будет успешным, если у больного и у знахаря одинаковая кровь. До сих пор здесь самыми сильными считаются «черные» колдуны. На р.Вашка еще помнят умершего в 30-е годы колдуна Ваньку Сибиряка, который был физически сильным, огромным, смуглым, черноволосым человеком.

Утрата какой-либо части тела, волос, зубов ведет к уменьшению жизненной силы. Беззубый колдун считается неопасным; обезвредить колдуна можно, сбрав ему бороду или избив до появления крови. В старости, когда выпадают зубы, «знающие» теряют силу, их лечение перестает помогать. В конце жизни знахари стремились передать свои знания и магическую силу, в противном случае их ждала тяжелая смерть.

В северных и северо-западных районах России до сих пор много «знающих» и в русских, и в карельских и в вепских деревнях. О.М.Фишман рисует собирательный портрет современного «знающего»: «это наиболее интеллектуально одаренные личности, выступающие, в зависимости от индивидуальных качеств, в роли знатоков и хранителей местной истории, обрядов, устного и музыкального фольклора» (2, с.24). Спектр широко практикуемой магии достаточно широк - это профилактическая, лечебная, любовная, аграрная, промысловая магия. Некоторые знахарки имеют свою специализацию, могут, например, лечить грыжу, останавливать кровь, «пускать килу», искать людей и скот, которых лес «водит». Другие умеют все: снимают сглаз, привораживают, лечат детские болезни, знают средства от змеиных укусов и пр. В числе особых навыков - умение наде-

лять силой продукты и напитки и использовать жизненную силу природных материалов, стихий, а также костей, волос, крови, слюны и пр.

Социокультурный статус людей, владеющих эзотерическим знанием, высок и основан на осознании ими себя как личности сакральной, а своей деятельности - как полезной и в миру, и перед Богом. Отсюда уверенность в том, что их знания и способности дарованы им Господом. На вопрос, снимают ли они крест во время лечения или хождения на «кресты» (перекрестки дорог) для отыскания потерявшихся людей, все однозначно отвечают, что нет. Одна знахарка объяснила, что приступает к лечению благословясь. Знахарки нравственны и смиренны и никогда не берут денег за лечение. Тайное знание часто передают по наследству (но не среднему ребенку в семье) и большинство ныне практикующих «знающих» потомственные. Но некоторые становятся «знающими» в силу определенных склонностей, отмеченности. Многие знающие осознают себя как посредников между людьми и «всем, что портит или вредит. Греховность, боязнь наказания, страх, сопутствующие таким опасным приемам, как хождение на кладбище («относ») или на перекресток в полночь, компенсируются душевной стойкостью, твердостью и убежденностью в благогодности совершаемого» (2, с.24).

Основной источник знания и средство общения со сверхъестественными силами - заговоры («стишки»). Тексты заговоров передаются изустно или письменно. Язык заговоров не всегда понятен современным знахаркам, в их текстах содержатся обращения к нечистой силе, а также к Господу и к Божьей Матери. Вот, например, записанный за одной из «знающих» автором статьи заговор грыжи: «Не грызи, грыжа, не грызи, провальня. Грызи белую березу, осину проклятую, горячий камень. Как печка-матка сохнет, так и ты засохни. Не пивши, не евши, натошак съем. Нутряную, костяную, верховую, не щемми, не боли. Во веки веков, аминь» (2, с.25).

В северо-западных районах России до сих пор бытует представление о болезни как духе, который либо сам посещает человека, либо может быть послан кем-то (порча, сглаз), либо может быть нечаянно призван самим человеком («подсумка»). Отсюда и способы лечения, которые включают в себя словесные обращения, заклятия, а также манипуляции отсекаания, пересекания, изгнания духа болезни.

Объем знаний у каждой «знающей» различен и неповторим, хотя, конечно, встречается много соответствий в заговорах, манипуля-

циях и пр. Практикующие знахарки пользуются большим авторитетом. Те же, кто отошел от практики (утратил «силу» или передал свои знания), сохраняют к себе уважительное отношение, а после смерти долгую память.

Список литературы

1. Мазалова Н.Е. Жизненная сила северорусского «знающего»// Живая старина: журн. О русском фольклоре и традиционной культуре. - М.,1994. - N4. - С.26-28.
2. Фишман О.М. Социокультурный статус и ритуальное поведение «знающих» в Тихвинском крае (из полевых наблюдений)// Живая старина: журн. О русском фольклоре и традиционной культуре. - М.,1994. - N4. - С. 24-25.

Е.М. Лазарева

ЛИНДСТРОМ Л., УАЙТ Д.М.¹
НОВЫЕ ЗАБОТЫ АНТРОПОЛОГОВ:
ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

Проблема искусственного воссоздания культуры уже «пустила свои корни» в антропологической литературе. Более десяти лет тому назад Р. Кисинг и Р. Тонкинсон привлекли внимание антропологов к попыткам воссоздания национальной культуры на островах Меланезии, освободившихся от колониальной зависимости. Речь шла о том, что дискуссии о национальной культуре, часто поощряемые новой политической элитой этих стран, нацелены на то, чтобы противопоставить образ новой культурной идентичности освобожденного от колониализма народа тем представлениям о его национальной культуре, которые уже сложились в западной науке и политике. В культурной антропологии принято считать возникающий в результате таких дискуссий образ национальной культуры бледным и романтизированным отображением реально сложившихся культурных систем. Заинтересовавшись этой темой, антропологи в 1980-х годах подняли вопрос о возможности целенаправленного конструирования культурной традиции. Поднятые в ходе обсуждения вопросы способствовали дальнейшему развитию концепции культурного плюрализма.

Лэмонт Линдстром и Джоффри М. Уайт в 1990-е годы вновь заинтересовались этой проблемой. В 1993г. ими был подготовлен материал для специального выпуска журнала «Антропологический форум» (*Anthropological forum*. - Nedlands, 1993. - N 4.). В 1995г. они вновь

¹ Lindstrom L., White G.M. Anthropology's new cargo: Future horizons// *Ethnology*. - Pittsburgh, 1995. - Vol. 34, N3. - P.201-209.

вернулись к этой проблеме. На этот раз они попытались связать ее с другим широко обсуждаемым в современной литературе вопросом о специфике антропологического подхода к изучению культуры другого народа. Точнее, речь идет о том, как антропологи должны относиться к современной политике воссоздания культурной традиции на островах Тихого океана.

Включение культуры в повестку дня актуальной политики политическими режимами освободившихся от колониальной зависимости стран дезорганизовало нормальную работу культурантропологов. Перед ними возникли две новые задачи: понять, каким образом культура становится объектом политической борьбы и средством политического контроля, и, исходя из этого, переосмыслить роль антрополога как эксперта в области культуры. В те времена, когда политические соперники оперировали понятиями «класс», «статусная группа», «партия», культура отдавалась на откуп антропологам. Теперь же все знают, что обладают культурой, и на этом основании легитимизируют свои притязания на идентичность, политическую автономию, и в то же время переструктурируют рынок, на котором появляются новые футболки, новые рестораны, новые киносюжеты, новые сорта пива и т.д. В обсуждение вопросов культуры сегодня включены политические эксперты, биологи и представители многих других наук, так что антропологам важно обозначить область своего профессионального интереса, разграничить собственно культуру и ее современные политические фикции.

Не так давно произошло несколько казусов, когда сугубо академические антропологические статьи становились объектом политических дискуссий с участием политиков с островов Тихого океана. Последние обвиняли антропологов в попытках обосновать политическое господство с помощью спекуляций на понятии «культура». Действительно, изучая местные традиции и обычаи, западные антропологи подчас невольно противопоставляют их европейскому знанию и власти. «Само его (антрополога - Е.Л.) присутствие обозначает оппозицию традиции и современности, исследователя и исследуемого» (с.204). Сегодня исследователя часто считают врагом, информанты пытаются защитить свою культуру от антропологов. С другой стороны, правящие элиты ищут способы манипуляции этнографической информацией, чтобы утвердить выгодное им представление о генеалогии и статусе. Отсюда возникают лозунги, утверждающие, будто только представители коренного населения могут описывать свою

культуру. В этой ситуации и сами антропологи уже не столь уютно себя чувствуют: сегодня «культура - это война, и мы знаем, что никто не может выйти из борьбы»(с.205).

Так сложилось, что все поднятые вопросы особенно актуальны, когда речь идет об островах Океании. В этом регионе культура и традиция особенно политизированы отчасти из-за внутренних особенностей местной культуры, отчасти из-за политической истории Океании в постколониальный период. Здесь на сравнительно незначительной территории обитают множество племен, разительным образом отличающихся друг от друга, и внешние отличия - язык, костюм, этикет, материальные предметы - подчас играют важнейшую роль в культурной идентификации.

С точки зрения политической организации этот регион тоже весьма разнообразен: здесь новые демократические государства соседствуют с колониями (Новая Каледония, Французская Полинезия), с полуавтономными государствами Микронезии, с Новой Зеландией и Гавайями. Здесь поистине проходит граница между традиционными укладами и современностью, и сравнения сами напрашиваются. Развитие туризма в регионе создает новые мотивации для выделения и акцентирования культурных различий. Трудно найти более благоприятную почву для «изобретения традиции». Подходящие моменты для этого тоже возникают неоднократно - в позднеколониальный и в постколониальный периоды официальные правительства часто пользуются случаем поставить культуру на службу своим политическим целям. Тут-то они и обращаются к антропологическим исследованиям, которые помогают уточнить их планы развития или демократизации страны.

В этой ситуации антропология может развиваться в двух направлениях. Первое - им всегда была сильна эта наука - это базирующееся на полевых исследованиях изучение местных особенностей. Второе - прослеживание связей между культурами, выход на глобальные обобщения. Авторы статьи считают это направление наиболее актуальным. В то время как политики, экономисты и философы слегка «зациклились» на культуре и ее влиянии на развитие, демократизацию и тому подобное, антропологи должны взглянуть поверх культуры. И они должны прислушиваться к некоторым новым идеям, которые возникают в ходе дискуссий об общем и особенном в развитии человека, о своем и чужом.

В спорах о культуре многие уже забыли, что предмет спора стал актуальным сравнительно недавно, примерно с конца XIX в. Сами же дискуссии об общем и особенном, о сходствах и различиях в развитии человека как вида, начались много веков тому назад. Исток споров - христианская мифология творения; в этом ряду - дискуссии о моногенезе и полигенезе, а также климатологические, натуралистические, расистские и социально-эволюционистские концепции различий человека. Культура - лишь самый недавний и наиболее жгучий материал для этой полемики. Однако авторы уже замечают некоторые признаки того, что культура как предмет споров начинает терять свою притягательность. Они не исключают возможность того, что в ближайшем будущем споры о культуре и вовсе затихнут под влиянием новой концепции человеческих различий, которая пока еще четко не сформулирована. И вовсе не обязательно новая концепция, подобно предыдущим, возникнет на Западе. Она может зародиться в спорах об идентичности, которые сегодня ведутся на островах Тихого океана.

Е.М. Лазарева

IV. ГРАЖДАНСКАЯ КУЛЬТУРА

ВИДЫ И СПОСОБЫ БАЛЛОТИРОВКИ¹

В распоряжении власти имеется широкий спектр возможностей по проведению выборов. Существует несколько избирательных систем: мажоритарная, пропорциональная и смешанная. Предпочтение, отдаваемое одной из них, в большой мере зависит от преследуемых политических целей. Возможности, открывающиеся перед правительствами в выборе вида баллотировки, очень велики. С другой стороны, соображение что ставить выше - «справедливость» или «эффективность» (считается, что мажоритарная система более эффективна, а пропорциональная более справедлива), хотя и влияет на выбор системы, чаще всего уступает еще более практическому соображению - созданию благоприятных условий для сторонников и ослаблению позиции противников. Этим объясняется тот факт, что в отношении вопроса о виде баллотировки взгляды политических деятелей и партий меняются в зависимости от обстоятельств, хотя в целом правые партии чаще выступают за мажоритарные системы, а левые за пропорциональное представительство.

Ниже приводится описание мажоритарной, пропорциональной и смешанной систем баллотировки.

Мажоритарная система

Одноступенчатые, поименные, мажоритарные выборы всегда были в Великобритании. С другой стороны, во Франции предпочтение отдано двухступенчатой мажоритарной баллотировке. Введенная

¹ Виды и способы баллотировки// Политика и общество во Франции: Пер. с фр. - М., 1993. - С.61-77.

во времена II Империи, излюбленная система в III Республике, она была отменена в IV Республике и восстановлена в V Республике, где за исключением выборов марта 1986 г. действует до сих пор.

Принцип мажоритарной системы прост: один выигрывает, остальные проигрывают. Избирательный округ оказывается представлен кандидатом, набравшим большинство голосов, - голоса же, отданные соперникам, не учитываются. Исходя из этого принципа, в зависимости от типа выборов, в действие вступают многие переменные факторы. Так, баллотировка является поименной с одним именем, когда речь идет об одном выборном месте, приходящемся на один избирательный округ, и избиратели голосуют за одного кандидата, а территория страны делится на небольшие избирательные округа, соответствующие числу распределяемых выборных мест. В пределах района, например, во Франции, избирается генеральный советник, в пределах административного округа - депутат Национального собрания. Главное преимущество этого типа баллотировки состоит в установлении тесной связи кандидата с избирателем. Ее недостаток - в том, что, будучи избран, он становится заложником местных проблем и делается выразителем частных интересов.

Баллотировка является поименной с более чем одним именем, когда речь идет о нескольких выборных местах, приходящихся на один избирательный округ. Избиратели тогда голосуют за нескольких кандидатов, могущих выступать отдельно или объединяться по близости политических взглядов в списки. Предпочтительное голосование дает возможность избирателям расставлять имена кандидатов в списке в порядке предпочтения, отдаваемого тому или иному кандидату.

В одноступенчатых выборах по мажоритарной системе результат достигается после первого тура вне зависимости от процента голосов, которые получили кандидат или список, набравшие большинство. Относительного большинства достаточно, чтобы быть избранным.

В двухступенчатых выборах по мажоритарной системе, для того чтобы быть избранным после первого тура, как правило, требуется абсолютное большинство голосов, в противном случае имеет место повторная баллотировка и проводится второй тур выборов. Участие во втором туре может быть подчинено выполнению определенных условий: например, получению в первом туре определенного количества

голосов по отношению к общему числу зарегистрированных избирателей или к числу поданных голосов.

Двухступенчатая поименная баллотировка по мажоритарной системе применяется во Франции на кантональных и парламентских выборах. Двухступенчатая мажоритарная баллотировка по списку - на муниципальных выборах в населенных пунктах с населением менее 3500 жителей.

В целом, мажоритарная баллотировка выполняет двойную задачу. Она призвана:

- обеспечить адекватное представительство политического выбора избирателей;
- выделить сплоченное правительственное большинство, необходимое при парламентском режиме.

В классическом варианте, как считается, мажоритарная баллотировка эффективна и лучше, чем пропорциональное представительство, обеспечивает формирование большинства - все это, однако, в ущерб «справедливости» выборов. Впрочем, надо отметить, что она ни в коей мере не задается целью обеспечить «справедливость» и, более того, может вызывать выраженные искажения в представительстве. Так, на выборах в Национальное собрание в 1958 г. компартия набрала почти 21% голосов, но получила 10 мест (12% от их общего числа), тогда как ОЗР - 26%, получив 198 мест (40%). Этот феномен повторялся в большей или меньшей степени на следующих парламентских выборах - в пользу правых, затем, в 1981 и 1988 гг. - в пользу левых и социалистической партии. Но необходимо внести уточнение: подобное искажение нельзя относить лишь за счет использованного метода баллотировки, определенное влияние оказывает манера деления территории на избирательные округа, границы которых определяются правительством. В результате городские зоны, например, оказываются недостаточно представленными в сравнении с сельскими районами, и, таким образом, за невозможностью альянса изолированные политические формирования крайних ориентаций (компартия в 1958 г., Национальный фронт в 1988 г.) оказываются при использовании мажоритарной баллотировки систематически «недопредставленными».

Пропорциональное представительство зародилось в Европе в промежутке между концом XIX в. и первыми годами после первой мировой войны. Сегодня в своих разновидностях оно действует в большей части европейских стран - от Швеции и Норвегии до стран

Южной Европы (Италия, Испания, Португалия, Греция), охватывая Нидерланды, Бельгию, Австрию и Швейцарию. Пропорциональное представительство используется также на выборах в Европарламент.

Пропорциональное представительство - это одноступенчатая баллотировка списком. Выборные места по избирательному округу (это может быть и вся страна) распределяются между голосующимися списками пропорционально количеству набранных ими голосов. Чтобы получить право участвовать в распределении мест, списки, как правило, должны достигать определенного порога, набирать определенный процент голосов (например, 5%). Производимый затем подсчет осуществляется в два приема: сначала по выборному коэффициенту (числу голосов, дающему право на избрание), вслед за чем происходит - на национальном или местном уровне - распределение либо по наибольшему остатку (оставшиеся незанятыми места отдаются каждому списку в порядке уменьшения числа оставшихся незадействованными после первичного распределения голосов), либо по наибольшему среднему показателю для каждого списка по отношению к предоставленным выборным местам, как если бы на каждый из списков было бы дано еще одно дополнительное место. После того как число определенных каждому списку мест становится известно, остается определить, какие из кандидатов получают их. Как правило, здесь следуют порядку, в котором кандидатура представлена в списке.

Пропорциональное представительство точнее и более адекватно отражает выбор избирателей. С другой стороны, считается, что этот способ баллотировки провоцирует министерскую нестабильность и придает слишком большой вес аппаратам политических партий. К тому же абсолютной справедливости не получается: установление порога на распределение мест, например, отстраняет от участия в выборах партии, набравшие меньше всего голосов; крайне индивидуализируются стремления, которые рано или поздно приходится объединять; политическое многообразие в парламенте имеет, скажем, такие организованные последствия, как трудности, возникающие при формировании нового правительственного большинства, опасность нестабильности, возникающая из частой необходимости формирования коалиционных правительств и, наконец, усиливающийся «парламентаризм» политической жизни, в контексте которого искусственно повышаются ставки политических партий, что само по себе не несет ничего порочного, но, например во Франции, частью политического класса и избирателями воспринимается негативно.

Смешанные системы, когда они используются в тактических целях, ставят своей задачей объединить преимущества мажоритарной баллотировки и пропорционального представительства, отвергая их наиболее очевидные недостатки. Они ставят задачу выделить большинство, при этом позволяя быть представленными и меньшинствам. Смешанные системы очень многочисленны, поскольку можно очень широко варьировать их положения. В качестве примера приводится описание двух из этих видов баллотировки, использовавшихся во Франции.

Это, во-первых, объединение списков кандидатов на выборах. Подобный вид баллотировки был предусмотрен для выборов в законодательные органы законом от 9 мая 1951 г. Кандидаты по спискам, представленным различными партиями, имели право вступать друг с другом в предварительные соглашения: тогда они считались объединенными и, если набирали абсолютное большинство поданных голосов, то получали все места, которые распределялись между ними согласно принципу пропорционального представительства. В другом варианте (при отсутствии объединенных списков или, если объединенные списки не получили абсолютного большинства), применялся принцип пропорционального представительства.

У этой системы была вполне определенная цель: укрепить позицию правительственных партий «третьей силой» (соцпартией, радикальной партией, например) за счет оппозиционных партий (например, компартии), которые рассматривались как экстремистские и, будучи не в состоянии ни с кем объединиться, оказывались в невыгодных условиях.

Второй вид смешанной системы баллотировки, использовавшийся во Франции, состоит по закону от 19 ноября 1982 г., во введении элемента пропорциональности на муниципальных выборах. Для населенных пунктов с 3500 жителей и более был тогда введен в баллотировку пропорциональный механизм с доминирующей мажоритарной основой. Речь идет о двухступенчатых выборах по списку. Если в первом туре какой-либо список получает абсолютное большинство голосов, это гарантирует половину имеющихся мест, остальные места делятся по принципу пропорционального представительства, по наибольшему среднему показателю между всеми списками. Если имеет место второй тур, список, собравший большинство голосов, получает половину мест, а оставшиеся места распределяются между всеми списками по принципу пропорционального представительства по

наибольшему среднему показателю. Списки, получившие менее 5% поданных голосов, не допускаются к участию в распределении мест, списки, которые получили менее 10% голосов в первом туре, не могут представляться во второй тур.

Предлагая эту реформу, социалистическое правительство хотело дать возможность быть представленными в муниципальных советах политическим течениям, получившим мало голосов, при этом не ослабляя заботу об эффективности власти большинства.

В заключение - краткое высказывание о различных видах баллотировки, принадлежащее Ш. де Голлю: «... Я действительно верю в то значение, которое имеет выбор вида баллотировки. Но в моем понимании это значение безусловно вторично в сравнении со значением государственного устройства» (с.75-76).

ИСМАЛЬ К. ПОЛИТИЧЕСКИЕ ПАРТИИ И ИХ РОЛЬ¹

Политические партии, хотя часто подвергаются критике, тем не менее играют в демократии существенную роль. Что касается Франции, то здесь их существование впервые признано Конституцией 1958 г., но это признание сопровождается очень ограничительным определением их функций. Чему служат политические партии? Как они осуществляют свою посредническую роль между гражданами и властью?

Партии фактически возникают одновременно с демократизацией политических систем и расширением избирательного права, полагает автор, руководитель Аналитического центра французской политики Колет Исмаль. Первые партии, в современном смысле слова, возникают, таким образом, в XIX в., во Франции - позже, нежели в других демократиях (ср. в США партии утверждаются в 1830 г.), - в начале XX в., более чем через четверть века после установления III Республики: в 1901 г. были созданы республиканская, радикальная и радикал-социалистическая партии, а в 1905 г. - Французская секция II Интернационала (СФИО). Характерно, что правым силам долгое время претило развитие стабильных и структурированных партий сверх организаций, потребных для состязания за власть, а либеральные партии, такие как Демократический альянс или христианские демократы, по мнению автора, и впредь никогда не достигнут силы и влияния их зарубежных аналогов.

¹ Исмаль К. Политические партии и их роль// Политика и общество во Франции: Пер. с фр. - М., 1993. - С. 6-14.

Роль партий была и остается спорным вопросом, хотя левые и правые критикуют партийную систему по-разному. Так, левые (ср. Амьенскую хартию, 1906) отдают предпочтение «синдикализму прямого действия» и стремятся «нанести удар» по патронату (крупным предпринимателям). В самом деле, политическое действие - в силу разделения во Франции целей и функций политических и профсоюзных организаций - в сущности исключает появление крупной социал-демократической партии, сравнимой с лейбористской в Англии или СДПГ. С другой стороны, правые вообще никогда не решались называть свои организации «партиями» и предпочитают такие понятия, как «альянс», «федерация», «движение», «центр» или «объединение». Они считают, что партии способствуют расколу общества, по природе якобы единого и однородного, и хотя де Голль впервые институционализировал в 1968 г. политические формирования, IV статья конституции представляет им ограниченную, прежде всего избирательную функцию.

В конечном счете, недоверие по отношению к партийным институтам как бы вошло в «культурный фонд» французов. И хотя большинство граждан заявляют, что голосовали на выборах за партию (95% в 1986 г. против 27% в последние годы IV Республики) и даже симпатизируют той или иной партии (около 90% в 1989 г.), это не более чем последствие изменения партийных лозунгов в сторону большей простоты и ясности, что нельзя считать знаком приверженности к партийной системе. Меньше четверти граждан имеют доверие к партиям: те находятся в этом отношении на последнем месте среди политических институтов, далеко позади муниципальных советов (им в 1989 г. доверяли 70%), министров и депутатов (52%), не говоря о премьер-министре (66%) и президенте (77%). О том, что партии, впрочем, как и политические деятели, находятся далеко от повседневных интересов граждан, свидетельствуют опросы общественного мнения. Так, в 1990 г. 70% опрошенных не имели «чувства, что их интересы хорошо представляются». И все же, каковы бы ни были суждения о политических партиях, они выполняют в демократии функции, которые не может взять на себя ни один другой политический институт, в частности формирование программ и мнений. Голосование является специфическим выражением этих последних: избираются партийные варианты решения общественных проблем, взвешиваются их последствия, словом, определяются ориентиры.

Более поздний характер системы партий во Франции, ее традиционная нестабильность, то, что глава государства обычно стремится быть «над партиями», что «режим партий» многими осуждается, наконец, сдержанность французов к политическим институтам как таковым - все это факторы не в пользу влияния партий на политическую жизнь. То, что сегодня называют во всех развитых странах кризисом партий или кризисом представительства, происходит, вероятно, с одной стороны, из-за расхождений между языком партий и заботами граждан, а с другой - из-за отсутствия ясных, контрастирующих партийных программ по социальным и экономическим проблемам. Во Франции, где значение партий в политической системе и культуре никогда не было решающим, как в США или Англии, странах, в которых граждане сильно отождествляют себя, династически, или, по крайней мере, стабильно, с одной из политических партий и более или менее постоянно голосуют за ее кандидатов, рост воздерживающихся от участия в выборах граждан следует расценивать либо как признак возникновения движения протеста, либо как отражение неспособности традиционно крупных партий предложить ориентиры для решения проблем, которые население считает важными.

**ИОНИН Л.
ОТ МОНОСТИЛИСТИЧЕСКОЙ
К ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ.
СОВРЕМЕННОЕ РАЗВИТИЕ РОССИИ¹**

Так же, как плюралистическая демократия, полистилистическая культура - в противовес моностилистической, дающей универсальную схему всех феноменов, актуально происходящих или потенциально возможных в обществе, активно разделяемую либо пассивно принимаемую всеми ее членами, - предполагает наличие двух предпосылок. Первая: терпимость граждан по отношению к новым и чуждым культурным стилям и формам, готовность жить в сложной полистилистической культурной среде. Вторая: наличие формальных (в том числе законодательно утвержденных) правил взаимодействия различных стилей, культур и традиций в нормальном контексте повседневной жизни.

Уровень терпимости и готовности к мирному культурному сосуществованию всего населения бывшего Советского Союза оценить крайне трудно. С одной стороны, налицо более чем семидесятилетний опыт сосуществования в многонациональном государстве, где границы между нациями отсутствовали, более четверти населения проживало вне «своих» национальных регионов, развивались и крепились реальные традиции культурного добрососедства. С другой - это добрососедство можно объяснить, считает автор, как вынужденное сплочение перед коммунистическим режимом, расцениваемым как одинаковое для всех бедствие. Как полагает Л.Ионин, усиление националь-

¹ Ионин Л. От моностилистической к полистилистической культуре. Современное развитие России// Социодинамика культуры: Сборник. - М., 1993. - С.5-26.

ной вражды, национальный изоляционизм, нетерпимость, сепаратизм, проявившиеся после распада СССР, свидетельствуют в пользу такого объяснения. Вместе с тем он надеется, что период националистической эйфории окажется кратким, после чего начнут восстанавливаться прежние культурные связи и «многокультурное сожительство вновь станет нормой» (с. 20).

Поскольку все предшествующее культурное законодательство создавалось исходя из потребностей моностилистической официальной культуры, выработка формальных демократических правил, регулирующих взаимодействие как в политической, так и в культурной сфере, оказывается крайне сложна. В правовом вакууме дело отдается на произвол чиновников, а, значит, потребности и закономерности собственно культурного развития отходят на второй план; все решают деньги и политические предпочтения.

Время перехода от моностилистической к полистилистической культуре автор характеризует как период «стилистического промискуитета» (это, на наш взгляд, не вполне удачное выражение употреблено в статье неоднократно). В принципе, не исключается развитие культуры моностилистического толка, хотя, разумеется, иного, чем прежде, содержания. Так, с одной стороны существует пример США, где возникло само понятие «фундаментализм» (после издания в конце прошлого века морально-теологического трактата «The fundamentals of christian faith» - «Основания христианской веры», который множество приверженцев ряда христианских деноминаций восприняли в качестве руководства по ведению частной и публичной жизни) и где в некоторых сферах жизни и в некоторых регионах фундаменталисты пользуются большим влиянием, хотя это и страна полистилистической культуры. С другой стороны, например, в Иране доктрина ислама полностью определяет и регулирует для всех поведенческие нормы, моральные принципы, все области общественной и частной жизни: в этой стране налицо моностилистическая культурная организация. Пока что в России, отмечает Л.Ионин, широко инсценируется «русский стиль». Механизм инсценировки предполагает несколько шагов. Первый - усвоение некоего доктринального ядра (скажем, идеи великого предназначения России, выраженной в определенных исторических или публицистических трудах). Второй - выработка соответствующего морально-эмоционального настроения (убежденности в том, что русские писатели и философы писали о чертах национального характера и национальной души). Третий - усвоение поведенче-

ского кода и символики одежды. Четвертый - выработка лингвистической компетенции (в данном случае, архаизированный, «солженицынский» стиль). Пятый - приспособление к мизансценам, где происходит презентация избранного культурного или жизненного стиля (у русских - православные храмы и большие общественные здания). Все это логически необходимые шаги, в реальной истории инсценирования их последовательность имеет скорее обратное направление.

На первых этапах инсценирования новичок чувствует себя отчужденным от роли. Однако по мере развития инсценировки он все более идентифицирует себя с ролью, которую исполняет. «Быть хиппи» или «быть русским» - это уже не игра, а реальная жизнь. Новообращенный научается *исключать* других людей и другие жизненные стили из своей среды и этим достигает значительного *упрощения* своей жизни и своего мировоззрения, делая их более последовательными. «Логической границей» этого процесса является *канонизация* жизни, *тотализация* редуцированного образа мира путем дальнейшего исключения неаутентичных элементов, формирование официального группового *консенсуса* и т.д. Все это типичный путь формирования того, что Л.Ионин называет культурным фундаментализмом. Речь идет о процессе тотализации культурного стиля с его специфической доктриной, чувствами, нормами, опытом. Любой культурный стиль может быть фундаментализирован, но русский национальный фундаментализм, исламский фундаментализм и т.п. - суть разновидности культурного фундаментализма. Они относятся к одному типу и представляют собой результат тотализации культурного стиля. Впрочем, подчеркивает автор, с точки зрения социальных последствий развития фундаменталистских установок огромное значение имеет содержание доктрины и традиции. В русской национальной традиции, да и в любой национальной традиции, иерархия и телеология являются неотъемлемой частью аутентичной жизни и, следовательно, неотъемлемым элементом процессов их инсценировки. «Поэтому-то нас не пугает фундаментализм хиппи, но мы боимся коммунистического, исламского, всякого другого национального и религиозного фундаментализма» (с.24). В данном отношении ключевое слово - *тотализация* мировоззрения и образа жизни. Ее пределы логически фиксируются «изнутри» - они заложены в содержании доктрины и традиции, представляющих тот или иной культурный стиль. Каждый стиль в процессе инсценирования движется к этому пределу, т.е. к фундамен-

тализации и формированию моностилистической культуры. Но только некоторые из этих стилей имеют экспансионистский потенциал, т.е. в потенции представляют опасность для политической демократии и полистилистической культуры вообще.

В нынешней России, движения культурно-фундаменталистского толка предоставляют теряющему жизненные ориентиры человеку легчайшие возможности культурной идентификации и, тем самым, обретения твердой почвы под ногами. Похожие процессы происходят и в других независимых государствах-республиках бывшего СССР. И там идет интенсивное инсценирование национальных стилей жизни с сопутствующими процессами исключения, упрощения, тотализации, формирования иерархий, телеологий и т.д. Эти процессы также отражаются на культурной ситуации в России, часто способствуя усилению как русского национального, так и коммунистического фундаментализма.

**ОРЛОВ А.
ЛЮДИ ИГРЫ
(О НЕКОТОРЫХ СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ
СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ)¹**

Общности, обладающие развитым чувством индивидуальности (своего рода ликом социальности), в конечном итоге вырабатывают способы самоинтерпретации. Как личность, встраивая себя в бытие мира, обретает и внутреннюю силу, и внутреннюю слабость самоопределения, так и для сообществ этого типа процесс самоидентификации неоднозначен. Для российской интеллигенции, к примеру, характерен необычайно широкий спектр качеств, в числе которых особое внимание автора привлекает «тщательно охраняемая серьезность» и ее оборотная сторона - «заботливо драпируемая несерьезность», находящая выражение, возможно, в игровом стиле поведения этого слоя.

В отличие от общностей, как бы поглощающих единичное человеческое существование, «растворяющих» в себе человека (толпа, публика, масса), интеллигенция принадлежит к тому типу общности, в котором социальность вырастает из глубины личности. Поэтому, чтобы понять ее существование, ее социальную «биографию», неминуемо приходится обращаться к биографиям ее представителей: ученых, художников, поэтов, философов. Под углом зрения автора, эталонную фигуру в этом плане являл покойный философ М.К. Мамардашвили. Начав свою научно-философскую деятельность как переводчик, затем перейдя к жанру научно-философских статей в специа-

¹ Орлов А. Люди игры (о некоторых стилевых особенностях современной интеллигенции)// Социодинамика культуры: Сборник. - М., 1993. - С.143-166.

лизированных изданиях и рецензирования, до 1988 г. он - автор единственной научной монографии. После этого года от традиционных для научных работников его поколения жанров он переходит к жанру телеинтервью и беседы. В 1989 г. интервью становится основной формой его философской рефлексии, в которой изначально ему была свойственна необычайная зрелость философской позиции.

М.К. Мамардашвили был присущ поистине уникальный творческий стиль, поэтому, на наш взгляд, в объяснении эволюции жанров его научно-философской деятельности не вполне правомерно ставить во главу угла, как это делает автор статьи, феномен «глубочайшей связи» между личностью и культурным стилем эпохи, в котором осуществляется это выражение. Недостающие основания подобного утверждения едва ли восполняет - без должного текстуального анализа - тезис, согласно которому «эволюция метафизики» (так в статье определена тема занятий философа) на содержательном уровне осталась нераскрыта: Мамардашвили -де «начал с неразрешимости проблемы человеческого сознания и закончил ею» (с.146). Всякому же, кто прочтет строки, в которых Мамардашвили «персонифицирует» якобы доминанту интеллигентского поведения - «намеренность в извечном убегании от самоиронии и табуирование самоушмешки» (с.145), - вероятно, придет по контрасту на память памфлет А.Зиновьева «Зияющие высоты», блистательно передающий стиль самоиронии в кругу, к которому Мамардашвили принадлежал по жизни.

Сказанное, быть может, отчасти прояснит, почему «широкую панораму перехода жанров специализированного диалога (научного, философского...) в его публицистическую (своего рода научно-колумнистскую) ипостась» (с.148), автор статьи выстраивает не столько на эмпирически уместных реалиях, сколько по схеме самовыражения культуры мифической страны Кастилии, как она рисуется в романе Г.Гессе «Игра в бисер». Анекдот, фельетон, доклад - фатальный, с точки зрения этого писателя, для судеб духовности и культуры жанр - противопоставляется в романе другому возможному набору (перевод, комментарий, сумма), характеризующему иной культурный стиль, стиль Игры. Биографией игрока - это уже соображение Хейзинги (из его «Ното ludens») - становится биография игры. Анонимность игры и шире анонимность игровой культуры - эта способность сохранить культурное значение не за-**явлением** себя, а **пред-явлением** другого (классика, друга, врага...) - в значительной мере определили появле-

ние игрового культурного стиля времени, когда предъявление своей позиции и своего авторства становится невозможным в силу давления идеологических обстоятельств. К стилю анонимности имели возможность прикоснуться - в этой части за автором безусловная правота - и М.К. Мамардашвили, и другие не менее известные и менее известные представители советской интеллигенции, группы людей, владеющих формальной возможностью заменять тотально существующую идеологическую утопию другой утопической конструкцией - утопией игры.

Размышляя о том, что в России альтернативой утопии стала, увы, не реальность, а все та же утопия, но уже имеющая в своем основании игровой принцип, автор приходит к выводу о некоей «навязчивой национальной мании утопического пространства». Она трагически уводит от реальности и коренится в изначальном историософском мифе России. «Само национальное самосознание в России было, по-видимому, всегда потенциально беременно (так у автора - Е.Д.) утопией» (с.151). В начале своего становления, в первом документе исторической рефлексии, в «Повести временных лет» (XII в.), российская государственность представлена как утопия третьего Рима. Этот христианский проект так никогда и не обрел форму реальности, с годами лишь обратившись для современников из утопии будущего в утопию прошлого. И в дальнейшем все попытки самоопределения строились либо как утопии прошлого (идеал Руси славянофилов), либо как утопии будущего (коммунистический идеал). Россия в этом смысле была идеально неуничтожима и, в конечном счете, не была уничтожена коммунистической утопией, ибо представляла из себя открытый утопическому пространству мир, питающийся культурными инвариантами утопизма. Онтологические монстры русской революции (большевики, пролетариат) имели идеально-типические прообразы в этом утопическом ящике Пандоры, ключи от которого хранились все у той же интеллигенции. Необоримый российский утопизм вступил в XX в. в свою иную ипостась лишь с точки зрения субъектного идеала утопии, что было связано с разрушением православного утопического видения.

Имея в виду два кардинально различных инварианта новой утопии - игры и идеологии, - следует обратить внимание на то, что личность кристаллизуется в игре и растворяется в идеологии. Но игра и игровой способ бытия всегда противопоставлен христианскому мировоззрению, считались греховными (ср. исследование

М.М.Бахтина «Творчество Ф.Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», М.,1960). С уничтожением российской христианской культуры и с образованием в связи с этим, по словам В.В.Розанова, «колоссальных пустот» культурного смысла, на которые были сняты табу игры, начинается их осваивание не только идеологической утопией, но и утопией игры. Первая стала переходным этапом ко второй, вторая обрела в первой экзистенциальное значение.

Касталийский стиль есть игра не в форме карнавала и театрализации, а игра случая, как это происходит в игре в кости. «Игра в бисер, - цитирует автор роман Гессе, - это, таким образом, игра со всем содержимым и всеми ценностями нашей культуры» (цит. по:с.156). Одним из главных свойств хронотопа игры является его социальная замкнутость. Ныне, в условиях деструкции внешнего ее круга происходит и разрушение пространственно-символической границы игровой социальности, при которой она стремится исполниться за пределами своих пространственных возможностей - в демократической, патриотической и прочих видах борьбы, в выезде из страны на стажировки, в командировки, в эмиграцию и в иных, малоприметных формах. Касталийский стиль продолжает сохраняться, поскольку касталийская игра всей своей сутью обращена в прошлое, где - не в будущем, не настоящем - находится материал для построения констелляций, составляющих ядро культурного стиля. Однако по мере того, как неигровое будущее время освобождается от навязчивого присутствия «светлого будущего» оно образует своего рода вакуум, в связи с чем тематизация «будущего» в структурах и стратах, традиционно связанных с игровым культурным стилем, возрастает.

Отказ от игрового жанра в конечном счете означает для участника игры (как адепта игрового стиля) потерю его «лица» и уничтожение, с точки зрения игрового контекста. Для исследователя, не погруженного в игровую стиль, деструкция жанров игры служит индикатором того, что в контексте самой игры происходит массовая гибель игровых субъектов, особым знаком того, что «люди игры» вымирают. На авансцену культурного процесса в период культурно-стилевого безвременья выходит маргинальный герой, страдающий «синдромом Обломова». В образе бытия Обломова, подчеркивает автор, рисуется некоторое третье состояние, не принадлежащее ни к утопии игры, ни к утопии серьезности, но находящееся как бы на грани того и другого. Речь идет об «утопии неподвижности и покоя». Отрицая «протестантскую этику» Штольца, Обломов не исполняется и в этике

игры, не способен «держать энергетику» игрового стиля. Будучи причастным судьбой к разным стилям жизнетворчества, он не способен принять ни один из них, что делает его в итоге неподвижным и страдающим от своей неподвижности. Это специфически российская черта, заключающаяся в невозможности решить первые вопросы, не решив последних, сделать первый шаг, не сделав одновременно и самого последнего.

Раздел подготовил Е.Я. Додин

У. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ГАЛИНСКАЯ И.Л. СУГГЕСТИВНАЯ СИЛА ИСКУССТВА

При создании произведения искусства важнейшее значение имеет программирование художником того или иного вида ощущения, восприятия, представления. Работая над своим творением, художник всегда рассчитывает, что воспринимающий субъект сможет понять те «социальные, моральные, философские идеи»¹, которыми произведение насыщено. Художник, конечно, надеется, что у воспринимающего субъекта возникнут соответствующие мысли, появятся определенные идеалы. Ведь идеализация, обобщение и типизация уже сами по себе подразумевают проникновение художественно-образным путем в закономерности общественной жизни и духовный мир человека, т.е. отражающую и преобразующую функцию искусства. Однако существует и целый ряд «таинственных» явлений в сфере психики человека - например, проблемы суггестивности (внушения), музыкальная или цветовая терапия, которые также являются компонентами преобразующей функции искусства. Они могут быть объяснены только единством биологического (природного) и социального в человеке².

Вопрос о суггестивности творческой деятельности художника Изучен в отечественном литературоведении пока слабо. Между тем, еще в конце XIX в. термином этим широко пользовался Александр Веселовский. В мировое литературоведение термин «суггестивность» вошел в XVIII в. из английской эстетики, куда, в свою очередь, попал в результате изучения санскритологами древней индийской поэтики.

¹ Бицадзе И. Синтетизация художественного познания. - София, 1984. - С.31.

² Там же. - С.30.

Первыми в Европе предприняли исследования санскритской литературы английские ориенталисты Уильям Джонс (1746-1794) и Хорас Уилсон (1786-1860). Так, У.Джонсу принадлежит перевод на английский язык «Шакунталы» Калидасы (1789), он же был первым европейцем, изучившим санскрит, и впервые обратил внимание лингвистов на родство санскрита с древнегреческим языком и латынью¹. Х.Уилсон был автором первого санскритско-английского словаря (1819) и обширной работы о древнеиндийском театре². Джонсом и Уилсоном и был переведен на английский язык санскритский термин «вьянджана» как «power of suggestion»³, т.е. сила внушения⁴.

В XIX в. широко использовали идею суггестивности как «детерминированной замыслом художника действительности искусства» французские поэты и теоретики литературы (Ш.Бодлер, С.Малларме)⁵.

Идею суггестивности как выражения «известного настроения, - мысли, так или иначе «окрашенной» (например, чувством изумления и т.п.)», - находим и в работах Д.Н. Овсяннико-Куликовского, развивавшего учение А.А. Потебни о внутренней форме слова⁶.

Впрочем, однозначного толкования термин «суггестивность» в науке все еще не получил и поныне. Литературоведы подразумевают сегодня под суггестивностью и подтекст, и второй и третий планы литературного произведения, и так называемый второй диалог. Социопсихологи обозначают посредством этого термина феномен подсказывания, внушения слушателю, зрителю, читателю той или иной заранее запрограммированной эмоции, того или иного настроения. Согласно определению психологов и социопсихологов, суггестивность (внушаемость) - это неосознаваемая психическая активность личности, сложно и неделимо вплетаемая в осознаваемое.

Что же касается А.Н. Веселовского, то в своей «Исторической поэтике» он, употребляя термин «суггестивность», показывал, что «вымирают или забываются, по очереди, те формулы, образы и сюже-

¹ Jones, sir William// The dictionary of national biography: In 22 vol. - L., 1950. - Vol. 10. - P.1062-1065.

² Wilson, Horace Hayman// Ibid. - 1950. - Vol.21. - P. 568-570.

³ Этимологически английское слово «suggestion» восходит к латинскому «suggestio» (внушение, намек, добавление, указание).

⁴ De S.K. History of Sanskrit poetices: In 2 vol. - Calcutta, 1960. - Vol. 2. - P.150.

⁵ Бодлер Ш. Цветы Зла. - М., 1970. - С. 341.

⁶ Овсяннико-Куликовский Д. Язык и искусство. - СПб., 1895. - С. 53-54.

ты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее», и соглашался с тем, что специальные свойства поэтического языка состоят в высказывании, подсказывании не только образов, но и настроения, ибо «требования суггестивности» «присущи нашему сознанию».¹ А.Н.Веселовский считал, что все люди более или менее открыты «суггестивности образов или впечатлений», но «поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апперцептирует их полнее»². Широко пользуются понятием суггестивности искусства и индологи, когда исследуют произведения древнеиндийской литературы. Так, Б.А.Ларин называл поэтическое внушение (суггестию) «затаенным эффектом», не выводимым непосредственно «из речевого состава поэзии», причем не неизбежным, а только потенциальным³.

В наше время под суггестивностью понимаются художественные приемы, с помощью которых внушается читателю литературного произведения то или иное настроение. Это сумма элементов вербально не выраженного внушаемого поэтического настроения, составляющего внутреннюю сущность произведения. Таким образом, суггестивность понимается как специфическое изобразительно-выразительное средство, которое в качестве идейно-эмоционального композиционного центра «объединяет в одно все произведение»⁴. Суть же суггестивности литературного произведения состоит «в способности внушать, передавать читателю то или иное состояние, захватывать его определенными эмоциями и раздумьями, вызывать у него в душе такой отклик, который он воспринимает как своеобразное зеркало внутреннего мира автора»⁵.

В качестве примера суггестивности в поэзии, вошедшего в последние годы в энциклопедические справочники, приводится лирика А.А.Фета. При этом принято считать, что Фет воздействует на воображение читателя только посредством тематически отдаленных об-

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. - Л., 1940. - С. 71; 348; 133.

² Там же. - С.72.

³ Ларин Б. Учение о символе в индийской поэтике// Поэтика. - Л., 1927. - Вып.2. - С.29-43.

⁴ Ягустин Л. «Экспрессема», суггестивность в советских поэмах о революции (Блок, Хлебников, Есенин). - Slavica: Debrecen, 1983. - N19. - Old. 127.

⁵ Дубровина И.М. Проблема романтики в эстетике социалистического реализма: Автореф. дис... д-ра филол. наук. - М., 1982. - С.20.

разных, ритмических и звуковых ассоциаций. Однако почему-то забывается, что по образованию Фет был философ, перевел на русский язык трактат «Мир как воля и представление» - основное сочинение А.Шопенгауэра, чья философия, как известно, явилась одним из источников позднейших психологических теорий и, в частности, учения о бессознательном. Именно эти факты позволяют предположить, что изучение философских основ и суггестивности лирики Фета ждет своих исследователей.

Суггестивную силу искусства можно проиллюстрировать на примере «Цветов Зла» Ш.Бодлера, который нередко обыгрывал в своих теоретических статьях идею суггестивности.

Отметив, что этот интерес Бодлера не являлся в его время чем-то исключительным (ведь, как уже было сказано выше, систематическое изучение древнеиндийской религиозно-философской литературы, из которой европейская эстетика заимствовала идею суггестивной силы искусства, началось в Европе еще в XVIII в.), обратимся непосредственно к результатам выявления философских основ «Цветов Зла», читателям которых поэт стремился суггестировать (внушить) настроение скорби¹. Впрочем, Бодлер сообщил об этом и «открытым текстом», назвав «Цветы Зла» «Книгой скорбей», но сделал это спустя четыре года после выхода первого издания в сонете «Эпиграф к осужденной книге» (1861)². Всесторонние исследования «Цветов Зла» имеющие уже более чем столетнюю историю, активно продолжаются и поныне. Исследователи установили, что в «Цветах Зла» была использована философия оккультизма как якобы дающая избранным возможность познать изнанку вещей. По мнению французского литературоведа Жана Рише, оккультная философия, провозглашающая астрологию, каббалу и черную магию средствами овладения скрытыми силами природы, была использована Бодлером не только при построении всей книги в целом, но и отдельно - ее раздела «Сплин и Идеал»³. Как показали отечественные исследователи Н.И.Балашов и И.С.Поступальский, в основу сонета «Предсуществование» Бодлером была положена доктрина возрождения в новом теле⁴, апокалиптиче-

¹ Об этом см.: Балашов Н.И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Указ соч. - С.425.

² Бодлер Ш. Там же. - С.425.

³ Richer J. Aspects esoteriques de l'oeuvre litteraire. - P., 1980. - P. 119-175.

⁴ Бодлер Ш. Указ. соч. - С.314.

ское предсказание гибели грешного мира использовано в стихотворении «Фантастическая гравюра»¹. На основании воплощения Бодлером в стихотворениях «Соответствия», «Гигантша», «Украшения» и др. идеи «соответствия», т.е. всеобщих таинственных связей между планетами, металлами, драгоценными камнями, растениями и частями человеческого тела, Ж. Рише показывает, что поэт интересовался спиритуалистической философией Эммануэля Сведенборга (1688-1772), который в сочинении «О небесах, о мире духов и об аде», критикуя традиционную церковь, излагал учение о точных якобы соответствиях земных и потусторонних явлений². Судя по письму Бодлера к А.Туссенелю, поэту были созвучны философские воззрения И.Г.Гердера - в период написания последним работы «Древнейший документ человеческого рода» (1774). Бодлер в этой работе Гердера находил «универсальную аналогию» с тем, что «религиозная мистика называет соответствием»³. Богоборческие же мотивы были заимствованы Бодлером из «Потерянного рая» Мильтона, и мотивы эти философски восходят к трактату Н. Макиавелли «Государь»⁴. отождествление отвратительных людских страстей с животными, к которому Бодлер прибегает в стихотворении «Вступление», соответствует этическим воззрениям Платона, который, как известно, в «Государстве» сравнивает человеческие страсти со львом, змеей и обезьяной.

Таким образом, можно определить место, которое философские основы и суггестивность занимают в системе эмоциональной направленности литературного произведения. Представляется, что эти два элемента являют собой подсистему, входящую в названную систему лишь на факультативных основаниях (в отличие от обязательных ее элементов: тематики, проблематики, пафоса). Внутри же подсистемы философская основа и суггестивность соединены между собой связью порождения (от философской основы к суггестивному компоненту), причем и эта связь не обязательная, факультативная: философская основа может в произведении присутствовать, но суггестивного компонента не порождать.

¹ Там же. - С.372.

² Richer J. Op. cit. - P. 149-152.

³ Ibid. - P.153.

⁴ Эти мотивы прослеживаются в стихотворениях «Скелет-землероб», «Поездка на Киферу», в цикле «Мятеж» и др. (Бодлер Ш. Указ. соч. - С.409; 429; 431; 438).

**БОГОМОЛОВА Н.А.
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ РОМАН 80-Х ГОДОВ
И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА¹**

Роман как литературный жанр в Латинской Америке переживает период перелома, резкой смены ориентаций, разрыва с прежней традицией. Отмечается ярко выраженное стремление романа активно взаимодействовать с пластами культуры, традиционно отторгаемыми от себя «серьезной» литературой, и в круг внимания прежде всего попало явление, обозначаемое как «третья культура», «массовая культура» или «субкультура».

Приключенческие, детективные, мелодраматические произведения всегда пользовались преимущественным спросом у массового читателя. В последнее десятилетие интерес к ним не просто резко возрос, но претерпел качественные изменения. Одновременно с этим популярность «обычного» романа столь же резко упала. С одной стороны, его решительно оттесняла документальная проза, что связано, по-видимому, с тем, что жизнь в минувшие годы давала столь неожиданные фантастические повороты событий, что многие традиционные сюжетные схемы на их фоне становились блеклыми и вялыми. Живая действительность стала интереснее художественного вымысла, документальная («свидетельская») проза давала максимальное приближение к действительности.

Здесь можно провести параллель с ситуацией в нашей отечественной культуре. Любопытно, что в наших журналах стало мало

¹ Богомолова Н.А. Латиноамериканский роман 80-х годов и массовая культура// Iberica Americans: Механизмы культурообразования в Лат. Америке. - М., 1994. - С. 196-207.

художественной прозы, снижается сама потребность в ней, отмечает критик А. Василевский.

С другой стороны, у читателя возникает вполне естественное желание противопоставить что-то тому потоку мрачной, безжалостной и достоверной информации, которая льется на него со всех сторон, ведь у каждого человека, как и у всего общества, есть предел восприятия негативного. Тяга к развлекательному, уводящему от реальности искусству вполне психологически объяснима. Проблема развлекательности, как эстетическая категория, стала ключевой в новейшем латиноамериканском романе. Но развлекательность - лишь одна из плоскостей, в которых происходит взаимодействие романа с массовой культурой. В современную литературу прочно вошла мелодрама, ссылается автор на утверждение кубинского писателя Лисандра Отеро. По его мнению, мощная привлекательность мелодрамы объясняется, скорее всего, ощущением краха надежд, которое овладевает людьми. В мелодраме герой обычно бывает пассивным: на него дождем падают несчастья, но только до финала, когда благополучное разрешение всех конфликтов венчает дело. Аудитория отождествляет себя с героем, в его невзгодах видит свои собственные, чаще всего в преувеличенном виде, что тоже является своеобразной компенсацией; публика получает утешение, так как знает, что сколько бы герой не страдал, он всегда найдет выход.

Мелодрама всегда пользовалась массовой популярностью. То, что серьезная литература обратила сегодня на нее внимание, напрямую связано с явлением, играющем самую существенную роль в социальной и культурной жизни Латинской Америки. Мы имеем в виду телесериалы, или, как их называют, телероманы, которые пользуются феноменальным успехом публики во многих странах мира, а на латиноамериканском континенте в силу ряда причин - особенным. Так, социологи подсчитали, что в Колумбии 65% сельского населения и 62,9% всех женщин страны строят свою жизнь и поведение по моделям, заимствованным из телероманов. При этом образцы для подражания даются не в героическом, идеальном воплощении, а в бытовом, самом доступном для восприятия. Зафиксировано также снижение числа разводов в Колумбии. Социологи объясняют это тем, что мужья стали больше времени проводить в семье: сразу по окончании рабочего дня они спешат не в пивную, а домой, чтобы успеть к началу показа очередной серии телеромана. Для большинства населения континента телероманы - единственная доступная форма культуры, оттеснившая,

кстати, традиционного фаворита в этом смысле - кино. Но уникальность явления заключается еще и в том, что телероманы стали притягательными не только для массового зрителя, не только для людей с невысоким культурным уровнем, но и для части интеллектуальной элиты. Впервые в истории возникла единая национальная и даже континентальная аудитория - отмечает венесуэльский писатель Артуро Услар Пьетри. Некоторые телесериалы смогли оказать влияние на формирование образа мыслей и вкусов самой разнородной публики, людей, живущих в самых отдаленных уголках планеты.

Колоссальный успех телероманов заставил многих критиков по-новому взглянуть на отношение: «читатель, зритель - искусство», т.е. на проблему социального функционирования произведения. Телероманы предельно обнажили механизмы воздействия художественного произведения на публику и оставили нераскрытой тайну: в чем же конкретно коренятся причины их популярности? «Я всегда хотел писать телероманы, - восклицает, - Габриэль Гарсия Маркес. - Ведь это настоящее чудо! Они доходят до гораздо большего числа людей, чем книги. Представьте, что книга вышла тиражом даже в миллион экземпляров в год. А телероман только за один вечер может посмотреть около 50 миллионов семей и только в одной стране... Сложилось ошибочное мнение, будто телероман - синоним безвкусицы, пошлости. Я с этим не согласен» (цит. по: с.190).

Новейшая литература заинтересовалась прежде всего системой кодов, выработанной массовой культурой, в данном случае телероманом, для общения с аудиторией. Обобщая то, что пишут современные исследователи по данному вопросу, можно выделить три основные составляющие этой системы: развлекательность, доступность, бытовая функциональность.

Развлекательность, которой придается в современном романе такое большое значение, включает в себя, кроме особого рода фабульного решения, разного рода «красивости»: внешность героев, обстановку, пейзаж, одежду, одним словом, определенный романтический антураж и эмоциональную чрезмерность.

Доступность опирается на более сложный ряд приемов, хотя в целом ее можно свести к главному правилу: верность стереотипам, устоявшимся моделям и нормам. Автор имеет успех в той мере, в какой дает зрителям то, что они от него ждут, пишет кубинец Грегорио Ортега.

Действие развивается, как правило, по строго определенной схеме, идущей из массовой беллетристики. Первое: герой идет по жизни, увеличивая свое богатство, налаживая эмоциональные отношения, и побеждает в каком-нибудь трудном деле. Если есть какая-то недоступная любовь, за которую надо бороться, то это становится стержнем. Второе: конфликт интересов, соперничество антагонистических целей, столкновение представителей разных социальных слоев, борьба с предрассудками, соперничество. Третье: герой побеждает все препятствия, преодолевает трудности, избегает наиболее опасных ловушек судьбы и в конце концов повергает всех своих врагов. Есть три слова, которые выражают то, что объединяет всех людей на свете: любовь, власть и деньги. На это мы и должны опираться, создавая мелодраму, пишет колумбийская писательница Марта Боссио, работающая в этом жанре. Она также подчеркивает, что залог успеха в том, чтобы очень точно выполнять правила игры.

Эту мысль почти дословно повторяет популярная чилийская писательница Исабель Альенде, которая блестяще справилась со своей задачей - донести свое слово до самой широкой аудитории в романе «Эва Луна». Массовый читатель для нее не абстрактное понятие, не безликая толпа; она пишет не для Человечества, а для каждого человека, хочет «тронуть сердца людей». Альенде сделала в этом направлении более смелый и рискованный шаг, чем другие писатели. «Она решила занять «ничейные» земли, разделяющие массовое искусство и серьезную литературу. У первого взять доступность, доходчивость, прицельность и эффективность воздействия на читателя-зрителя. У второй - высокую нравственность и чистоту идеалов. Несомненно, удержать равновесие на зыбкой, подвижной границе двух противоположных культурных систем - задача трудная» (с.200).

Третьей составляющей кодовой системы взаимоотношений телероманов и публики, как указывалось выше, была функциональность. Она носит скорее бытовой, нежели социальный характер. Прежде всего произведения этого разряда являются великолепными эмоциональными успокоителями. (Золотое правило для них не раздражать, не оскорблять чувства зрителя.) Затем, как уже говорилось выше, они утверждают и формируют определенную норму бытового (в меньшей степени социального) поведения.

Но главная особенность телероманов, как и массовой культуры в целом, - стопроцентная ориентация на потребителя, на того человека, кто сядет у экрана или возьмет в руки книгу. Жанр развивается как

бы под воздействием прямого контакта с аудиторией; коммерческие условия функционирования телероманов. помогают очень быстро тиражировать и автоматизировать наиболее удачные конструктивные приемы, т.е. налицо живое воплощение, очень динамичное, емкое читательских и зрительских вкусов, культурных потребностей среднего латиноамериканца.

Некоторые писатели полагают, что использование кодовой системы телероманов при условии доведения всех элементов до должного художественного уровня открывает перед прозой невероятно широкие возможности. Телероманы - новый литературный жанр, использующий такое великое средство массовой информации, как телевидение, чтобы передать широкому кругу людей очень сильные писательские идеи, утверждает Жоржи Амаду.

Интересно и художественно значимо использование современной прозой «нелитературных» в традиционном понимании пластов культуры. Заострив внимание на обычном, среднем человеке, в романе автор постарался разглядеть во всех подробностях не только его быт, но и духовный мир. И нарисовать его без прикрас: не скрывая всю тривиальность и пошлость, непритязательность и приземленность духовных потребностей своих героев. А здесь писателям не обойтись без прямого «портретирования» массовой культуры, ведь именно из нее черпают их персонажи свои идеалы, стереотипы мышления и поведения. Таким образом, возникает своеобразный срез общественного и национального сознания. Заслуга широкого открытия его принадлежит роману 80-х годов. Именно в эти годы писатели настойчиво реализовывали своеобразную программу поиска «новой достоверности», пытаясь проникнуть в мир «третьей культуры», той, что возникла в пространстве между фольклором и высоким искусством (в какой-то мере и массовой культурой, которая порой вплотную подходит к высокой). Часто этот слой называют городским фольклором или низовой городской культурой. Но дело не в терминологической точности, отмечает автор. «Важно, что современный роман активно включает в сферу своих интересов «нижнюю» культуру, духовно и художественно аутентичную потребностям среднего человека» (с.202).

Поскольку мир «третьей культуры» весьма замкнут, а вкусы относящегося к нему слоя населения устойчивы и консервативны, открываются богатейшие возможности для писателей воплотить в своих произведениях повседневную реальность во всех ее ипостасях. «С

точки зрения высокой культуры» «третья культура» является одновременно и неотъемлемой принадлежностью самой реальной из реальностей - быта, повседневности и «тенью» этой реальности, ее художественным отражением» (с.203).

Венесуэльский писатель Луис Бритто Гарсиа подчеркивает момент лингвистического обогащения современного романа «за счет заимствований» из маргинальных культурных зон». Нелитературные жанры помогают создавать оригинальный в своей смелости лингвистический универсум: «байки, переходящие из уст в уста на скачках или бейсбольных матчах, легенды о боксе, традиционные крики продавцов кукурузных лепешек, тексты болеро, где можно обнаружить бурлящий возможностями лингвистический источник... Чилийский писатель Поли Делано использует в своих текстах надписи на стенах общественного туалета. Таким образом, роман признает сегодня эстетическое равноправие с собой любого, даже самого низкого (как «граффити») жанра» (с.204).

Писатели программно стали учиться у фольклора и шире - у устной речи тому, как завладеть вниманием аудитории.

Еще совсем недавно роман ориентировался на разговорный язык, язык улицы в самых вульгарных его проявлениях. Теперь его интересует поэтика устной речи, фольклора, и подобный подход дает роману совершенно новые возможности. «Рассказывание историй» в целом ряде современных произведений становится одновременно и темой, и стержнем поэтики. При этом «рассказывание историй» подразумевает самый широкий круг явлений. Оно становится в какой-то степени идеальным воплощением принципа: «интересно рассказывать - интересно слушать (читать)» в сегодняшнем мире массовой культуры.

Все писатели приходят к выводу, что рассказываемые истории в первую очередь должны быть «интересными» в самом примитивном смысле слова, но что они должны быть не только хорошо сделаны, но и очаровывать смелостью фантазии, раскованностью воображения, неожиданностью, захватывать читателя, заставляя его забыть обо всем. Отчасти именно по этой линии осуществляется взаимодействие современного романа с детективной литературой. По мнению известного критика (Джардинелли) «именно детективный роман - современная оболочка функционирования реализма в Латинской Америке» (с.205).

Престиж детектива в испаноязычной литературе настолько возрос, что им перестали брезговать даже самые крупные писатели. Детективные произведения начали занимать призовые места на серьезных литературных конкурсах. По мнению ряда критиков, «в минувшее десятилетие детективный роман стал своеобразным ответвлением городского романа и несет на себе реализм нового типа: для него обязательна острая социальная начинка, в нем широко используется разговорный уличный язык. Он дает новые возможности взаимоотношения с реальностью, указывает новые подходы к самым актуальным темам» (с.206).

Современный роман тесно контактирует и с нелитературными видами массовой культуры. Без преувеличения можно сказать, что огромную роль в произведениях молодых писателей играет рок-культура. «Рок-передатчик, имеющий очень высокую чувствительность, это определенная концепция жизни и искусства» (с.206).

Чрезвычайно активизировалась в минувшее десятилетие связь литературы и кино. Многие известные произведения латиноамериканских авторов обрели экранную жизнь. Достаточно большое число писателей напрямую сотрудничают с кинематографом: участвуют в работе научных и учебных центров кино, занимаются режиссурой, пишут сценарии. Можно сказать, что «кино повлияло на писателей так же, как рок» (с.207).

Подводя итог вышесказанному, можно повторить: в минувшее десятилетие вся система романного жанра пришла в напряженное движение. Вступили в активное взаимодействие явления центра и периферии. На первый план выступили и стали источниками свежих тенденций детективный, авантюрный, «розовый» романы, мелодрамы, т.е. все то, что традиционно считалось несерьезным, второсортным в литературе, вдруг обернулось генератором новых идей, новых эстетических ориентаций. Коренным образом изменилось отношение к читателю, к его вкусам. В то же время роман жадно впитывает в себя внелитературные элементы, часто то, что принадлежит быту, какие-то элементы, присущие другим видам искусств: музыке, живописи и т.д.

Охотнее всего новейший роман взаимодействует с тем, что безоговорочно отвергалось действовавшими нормами высокой литературы. Используется глубоко презираемое, совершенно «сырой» материал - эпатажирующе нелитературный.

Все это - один из ярких признаков того, что роман в Латинской Америке переживает период перелома, резкой смены ориентаций,

разрыва с прежней традицией. Можно сделать вывод, что именно сегодня наблюдается момент большой подвижности всех элементов системы романного жанра. Однако сама эта подвижность не несет в себе четкого видения следующего этапа. Можно зафиксировать лишь те, что нынешний период отличается резкими чертами переходности.

И. В. Случевская

**МЭГЕННИС Х.
ПОДХОДЫ К ИЗМЕНЕ И ПРЕДАТЕЛЬСТВУ
В АНГЛОСАКСОНСКИХ ТЕКСТАХ¹**

Хью Мэгеннис из Королевского университета Белфаста пишет, что эпизоды измены и предательства встречаются во всех англосаксонских текстах, как светских, так и церковных, причем вне зависимости от того, на каком языке - древнеанглийском или латинском - эти тексты написаны. В поэме «Жалобы Деора», где речь идет о судьбе придворного певца вождя дружины, сообщается о предательстве по отношению к Виланду, чудесному кузнецу, «властителю альвов». В поэме «Христос и Сатана» в терминах предательства и измены говорится о падении ангелов. В «Законах» короля Альфреда (848-901) сказано, что предательство по отношению к вождю не может быть компенсировано или оправдано ничем в мире, ибо король - это источник мудрости и власти.

«Церковная история англов» Беды Достопочтенного (672-735) свидетельствует о фактах предательства в жизни англосаксов. «Англосаксонская хроника», составлявшаяся в период с IX по XII вв., также описывает предательство, но предателями, как и у Беды Достопочтенного, являются не христиане, а язычники.

Темы предательства и измены были заимствованы в англосаксонской литературе из Библии и христианских источников, где фигурами предателей являются Каин, Иуда и Сатана. Каин - архетипическая фигура предательства по отношению к семье, клану; Иуда - архе-

¹ Magennis H. Treatments of treachery and betrayal in Anglo-Saxon texts// Engl. studies. - Lisse, 1995. - Vol.76, N1. - P.1-19.

типическая фигура измены вождю, господину. Но обе эти фигуры являются последователями главного изменника - Сатаны.

В прозаических англосаксонских текстах ученого клирика Вульфстана (X в.) находим страстные тирады, обличающие предательство: «Здесь, в нашей стране, много различных предателей. Но самое величайшее из всех предательств в мире - это измена господину» (с.9). В своих проповедях Вульфстан выражает сожаление об утрате традиционных ценностей и надеется на их восстановление. «Давайте держать данное слово и клятву и обращаться друг с другом без обмана» (с.10).

Позднее англосаксонские законы, в создании которых участвовал Вульфстан, устанавливают гораздо большую ответственность за предательство и измену, чем законы Альфреда и Ательстана. Так, «Кодекс Этельреда» предусматривает смертную казнь для дезертиров из королевской армии, и аналогичное наказание грозит тем, кто покусится на жизнь короля.

В «Житиях святых» Эльфрика имеется проповедь о недопустимости обмана, грабежа и предательства. Эльфрик предупреждает, что изменившие господину, непременно погибнут, приводя библейский пример гибели Авессалома и Ахитофела, предавших царя Давида. Однако Эльфрик не столь настойчиво трактует темы предательства и измены, как Вульфстан. Для Эльфрика более интересна типология измены, чем обличение этого порока при помощи примеров.

Из всех англосаксонских текстов, прославляющих благородство героев и клеймящих предательство и трусость, самым знаменитым является поэма «Беовульф» (X в.). Поэт восхваляет великие подвиги героя, но не забывает при этом осудить предательство, измену и неверность господину. Идея предательства внутри племени красной нитью проходит через всю поэму, в ней говорится даже о том, что предательство непременно разрушит племенные связи в будущем. Автор поэмы предсказывает гибель королевства геатов, которые предали своего вождя, когда он сражался с огнедышащим драконом. И если у Беды Достопочтенного предательство главным образом ассоциируется с внешними врагами, то «Беовульф» акцентирует внимание на предателях, сохраняющих свое место у трона вождя. Таким образом, можно заключить, что темы предательства и измены являются частью англосаксонских текстов.

И.Л.Галинская

БРИКЕР Б.
НАКАЗАНИЕ В РОМАНЕ М.БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»:
ТИПОЛОГИЯ МОТИВА¹

Борис Брикер из Ратгерского университета (США) полагает, что сюжетные функции Воланда и его свиты в булгаковском романе можно свести к двум основным положениям: «черты выступают как помощники Мастера и Маргариты, и они наказывают московских граждан» (с.1). Мотив наказания, по мнению автора статьи, является основным сюжетным стержнем, вокруг которого формируются эпизоды романа. «Каждый такой эпизод можно представить в виде простого предложения, где есть субъект - черты или те, кто на время выполняет их функции, объект - советские люди-жертвы, и предикат, который выражен разными вариантами глагола «наказывать» (там же). Различным наказаниям подвергаются не только «московские грешники», но также Иешуа, Пилат, Иуда, кот Бегемот, Коровьев, Мастер и Маргарита. Сюжет наказания проходит через ряд временных и пространственных планов и попадает в разные контексты. Автор насчитывает четыре контекста, в которых присутствует в романе мотив наказания.

1. Контекст, в котором наказания осуществляются волшебными средствами.

¹ Брикер Б. Наказание в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита»: типология мотива// Russ. lit. - Amsterdam, 1994. - Vol. 35, N1. - P.1-38.

2. Контекст, в котором реалистическая мотивировка наказаний очевидна, но при их описании используется словарь (сюжетный и стилистический), обычный при написании фантастических действий.

3. Контекст, который одновременно может допускать как фантастическую, так и реалистическую мотивировку.

4. Метонимический контекст, при котором фамилии умерших писателей, композиторов, философов попадают в такой языковой контекст, в котором они являются жертвами наказания, «причем наказания, осуществленного средствами современной Булгакову Москвы» (с.3). Сценическое оформление наказаний, их постоянные декорации - дом-квартира, документы, одежда. Все наказания, которым Воланд подвергает москвичей в романе, принимают форму «фокусов с разоблачениями» и включают элементы театрального массового зрелища. «Разоблачение» является синонимом другого слова, часто встречающегося в романе, - «разъяснение». На языке времени и в контексте романа (оба эти слова означают «арестовать, допросить, судить, казнить» (с.5).

Описание дома принимает у Булгакова «хронотопическую характеристику фантастического «замкнутого пространства» (enclosure) - традиционного топоса фантастической литературы, особенно в его готическом варианте» (с.6). Два самых важных здания в романе - помещение Массолита и дом на Садовой - используются в духе волшебной фантастики (например, расширение берлиозовской квартиры). Образ квартиры как фантастического «замкнутого пространства» сочетается у Булгакова с образом коммунальной квартиры - новым топосом советской литературы 20-х и 30-х годов. В контексте романа посягательство на квартиру человека и лишение жилой площади «осуществляется в одном ряду с такими видами наказания москвичей, как донос, арест, перевод в другое измерение или смерть» (с.8). Опознавательным знаком наказания путем лишения жилплощади становится печать на дверях.

«Все отношения воландовской компании и москвичей в романе осуществляются через разного рода проверку документов и письменные оформленные соглашения» (с.9). Функции документов, которые заключаются между гражданами и нечистой силой, восходят к архетипической функции пакта, согласно которому душа человека закладывается дьяволу. Этот архетипический мотив проецируется на темы 20-х годов, а именно на тему мандата, обладающего особой силой. Фраза «нет документа - нет человека» является не только афоризмом,

а испытывается на протяжении всего сюжета романа (зачастую в пародийно-сниженном плане). Здесь автор статьи проводит параллель с рассказом Ю.Тынянова «Подпоручик Киж», в котором обыгрывается фраза «есть документ - есть человек». Основным документом в романе Булгакова, определяющий соглашение между Воландом и Мастером, - роман о Понтии Пилате и Иешуа.

Различные похищения одежды с тела человека - также распространенный способ наказания в романе. «Одежда, также как и документ, привязывает москвичей к их эпохе и является удостоверением личности: лишение одежды лишает москвичей их социального статуса» (с.12). Мотив похищения одежды как способ наказания приобретает особое значение в романе благодаря свойству одежды принимать черты или образ человека. Сюжетная трансформация - оживление одежды - это распространенный мотив фантастической литературы и фольклора. У Булгакова оживление костюма является видом вселения беса в человека.

Пропажа вещей, как способ наказания, напоминает исчезновение, пропажу человека. «Булгаков ставит их а один ряд в таком примере: «Выяснилось, что похищено не только второе (одежда Бездомного - И.Г.), но и первый, т.е. сам бородач» (цит. по:с.15). Мотив исчезновения вещи и казнь через отсечение головы обладают также в романе синонимическими признаками. Б.Брикер считает, что «сцена наказания Варенухи (с которого слетела кепка и бесследно исчезла в отверстие сиденья - И.Г.) включает в себя как мизансценическое подобие декапитации Бенгальского, так и момент бесследного исчезновения головы Берлиоза, только роль головы в этом случае играет головной убор» (с.15).

Автор статьи приходит к выводу, что все три категории - квартира, документы, одежда - могут выступать в сюжете наказания как подмена человека. Лишение квартиры равнозначно переводу человека в другое измерение, подписание документа означает продажу души черту, а лишение удостоверения личности означает исчезновение самой личности (с.16).

В романе «Мастер и Маргарита», по мысли Б.Брикера, форма наказаний, которым Воланд подвергает других персонажей, «уже намечается стилистическими возможностями, содержащимися в языке», оживлением подходящего рода языковых фигур. Фантастический процесс превращения языкового оборота Воландом и другими чертями в сюжет наказания автор статьи называет «кровавыми каламбурами»

ми». «Кровавые каламбуры - это сюжетные схемы наказаний в романе, и в них отражен главный композиционный принцип романа - соединение в сюжете различных временных и пространственных уровней» (с.18). Так, Прохор Петрович в сердцах вскричал: «Вывести его вон, черти б меня взяли». Коровьев исполняет этот возглас буквально: «Черти чтоб тебя взяли? А что же, это можно» (цит. по: с.18).

Эпизод наказания Степы Лиходеева также построен по принципу «кровавого каламбура». Азazelло говорит: «Разрешите, мессир, его выкинуть ко всем чертям из Москвы». В контексте времени 30-х годов эта фраза синонимична выражению «отправить в удаленные места» (цит. по:с.20). «Кровавым каламбуром» автор считает и эпизод с «отгорванием» головы у конферансье в театре Варьете.

Схема этого «кровавого каламбура» возвращает нас к архетипической древней казни: к «отрублению» голов в сказках. В тексте романа пророчество Воланда Берлиозу («Вам отрежут голову») организует вокруг себя «сюжетное поле, в которое попадают мифы о казни, нашедшие отражение в многоплановом сюжете романа» (с.26). «Кровавые каламбуры» включаются в общую для всего романа тему смерти и бессмертия и являются важным аргументом в споре между Воландом и московскими писателями о том, кто может управлять смертью, жизнью и временем. «Самая главная функция Воланда в романе - показать кто управляет словом, и тем самым заставить слово, которое древнее государственного устройства и политического управления, повиноваться, т.е. реализоваться в действие» (с.29-30).

И.Л.Галинская

СЁКЕ К.
К ВОПРОСУ ОБ ОРНАМЕНТАЛИЗМЕ
РАННЕЙ ПРОЗЫ А.БЕЛОГО: («СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ»)¹

Венгерская исследовательница творчества Андрея Белого Каталин Сёке доказывает, что именно А. Белый разработал «структуру орнаментализма как такового, важную и для дальнейшего развития русской прозы» (с.361). Первым чистым экспериментом в этой области были «Симфонии» А. Белого, где он разработал основные принципы орнаментальной прозы: «лейтмотивность и контрапунктность, а также ритмизацию прозы под влиянием прозы Ницше» (там же).

Орнаментализм А. Белого в романе «Серебряный голубь» автор статьи исследует в двух аспектах: а) с точки зрения музыкальной композиции романа и б) в связи с принципом синтетического искусства. В романе можно выделить два плана: мистический и план стилизованного быта. Мистический план романа, по мнению К. Сёке, глубоко символичен, ибо все главные его персонажи находятся в состоянии некоей «сущностной метаморфозы» (с.362), т.е. становятся осязаемыми апокалиптическая и космологическая основы дилеммы: Восток или Запад. Что касается плана стилизованного быта, то его составляют «беллетризованные» места действия - Целебеево, Гугелово и Лихов. «Их атмосфера создается рассказчиком, который имитирует сказовую манеру Гоголя» (там же). Имитацию А. Белым повествовательной манеры сказа автор называет «стилизацией стилизации», поскольку считает, что «Белый еще раз стилизует, заново осмысляет гоголевский сказ» (там же). Уже самое начало «Серебряного голубя»,

¹ Сёке К. К вопросу об орнаментализме ранней прозы А. Белого: («Серебряный голубь»)// *Studia Russica - Budapest*, 1990-94. - 14/15. - С.361-369.

по мнению К.Сёке, воспроизводит начало гоголевской «Сорочинской ярмарки». «Можно найти в начальной картине обоих произведений и семантические параллели, похоже и синтаксическое построение фразы» (с.363).

Что касается языка орнаментальной прозы А.Белого, то писатель вовсе не пытается передать народный язык, он хочет создать особый «акустический» вариант и вкладывает его в уста некоторых персонажей. «Белый превращает устную речь в ее иллюзию и, таким образом, освобождает ее от специальной ориентации, характерной для сказа» (с.363).

В мистическом плане, который характеризуется сферой метаморфоз, секта голубей в романе уже не звериная, бесформенная, темная толпа, а такое общество верующих, которое стремится к созданию новой религии. Трагедия героя романа Дарьяльского, считает К.Сёке, разворачивается на уровне борьбы Христа и Антихриста, вне времени и пространства, а главные персонажи романа являются «персонажами-символами», которые выходят из плана стилизованного быта, т.е. «микрокосмоса», и проникают в «макрокосмос» (с.364).

Расшифровка символов орнаментальной прозы дает ключ к пониманию романа А.Белого. Речь идет о синтезе искусств, идея которого была выдвинута в работе художника Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1910). Для Кандинского универсальным языком является музыка, и когда он пишет о литературе, самым существенным в ней он полагает внутреннее звучание, искусство «симфонической композиции», в которой ритмический элемент вытесняет мелодический¹. Кандинский считает, что орнамент имеет ценность как символ, принимая во внимание его древнее происхождение. Орнамент, по Кандинскому, представляет собой духовное начало.

Орнаментальная проза А.Белого соединяет самые разнородные культурные элементы, в том числе и идеи «сецессиона»². Ведь главные символы-элементы романа характеризуются живописным началом. Белый, как и современные ему живописцы, отказывается от материальной плоскости, создает сложную внутреннюю плоскость романа (если воспользоваться термином Кандинского). Другой важный сим-

¹ Кандинский В. О духовном в искусстве. - Берн, 1967. - С.147.

² «Сецессион» - объединения художников в Мюнхене, Вене и Берлине, выступивших провозвестниками стиля «модерн».

вол-лейтмотив романа - лицо, которое претворяется в «Лик Духов» с помощью характерного для живописи приема. Место линий занимает свет, доминируют освещение и цвета, которые замещают форму. В цветовой гамме элементов прозы А.Белого играет важную роль символичность красного цвета, в апокалиптическом значении, как огненного цвета, в котором сосредоточены ужас огня и тернии страданий. Наилучшим примером этого в романе «Серебряный голубь» является описание сцены пожара, построенное на передаче оттенков красного, золотого и черного цветов. «Вся картина, как огромное панно, пронизана змееобразной орнаментикой линий, создается впечатление, будто бы на красном фоне двигаются черные контуры, безликие тени (с.368)».

И.Л.Галинская

VI. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО- ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ЗАХАРОВА О.И. РИТОРИЧЕСКОЕ DECORATIO И МУЗЫКА XVII - ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.¹

Риторика и ораторское искусство в культуре барокко играли роль теоретика-наставника, высшего образца, на который в значительной степени ориентировались различные, в том числе и невербальные виды искусства. В XVII в. главной задачей искусства стало максимальное воздействие, конкретизированное в риторической триаде - *docere, delectare, movere* - учить, услаждать, волновать. Художники стремились выработать универсальный язык, затрагивающий сразу несколько уровней восприятия. Так, музыканты хотели одновременно говорить, живописать, представлять. Характерно, что именно в начале XVII в. возник такой жанр, как опера. Однако универсальный язык вырабатывался и в духовной хоровой, и в инструментальной музыке.

Риторика с ее изначальным универсализмом становится в процессе поисков нового языка каналом связи различных искусств. При этом особое значение в названный период имело содержание третьей ее части - *decoratio* - учения о так называемых украшениях (фигурах, тропях). Здесь полнее всего проявлялось красноречие и заложенные в нем живописно-театральные возможности. Интересно, что само сло-

¹ Захарова О.И. Риторическое *decoratio* и музыка XVII - первой половины XVIII в.// Информ. бюллетень междунар. ассоциации по изучению и распространению слав. культур ЮНЕСКО. - М., 1993. - Вып.27. - С.85-93.

во «decoratio» (от лат. decorare - украшать) состоит в прямом родстве с театральным термином «декорация», подразумевающим визуальное «украшение» спектакля.

Основными приемами, с помощью которых музыка пыталась «живописать» и говорить, были так называемые музыкальные фигуры. (Слово «фигура» в переводе с латыни означает образ, вид, а «figurare» - делать вид, представлять. Хотя со временем это слово приобрело и другие значения, почти во всех из них сохранился первоначальный смысл - образно-изобразительный и типизирующий). Музыкальные фигуры, по мнению теоретиков барокко, аналогичны риторическим фигурам и тропам - особым стилистическим оборотам, которые придают речи выразительность, повышают ее образно-эмоциональное воздействие. Многие музыкальные фигуры даже получали названия своих риторических прообразов.

Чувства (или, по терминологии того времени, страсти, аффекты) понимались как вселяющиеся в человека извне строго типизированные состояния, которые композитор должен по возможности точно «описывать» с помощью музыкальных фигур, а их насчитывалось свыше 80. Такое «предметное» понимание чувств порой позволяло их «анатомировать». Один из крупнейших теоретиков баховского времени И.Маттезон считал, например, что аффект жалости состоит из двух компонентов - любви и грусти, а ревности - из семи: пылкой любви, недоверия, желания, мести, грусти, страха и стыда.

Многие теоретики указывали, каким образом представлять в музыке тот или иной аффект, каковы «знаки» этого аффекта. Так, Маттезон писал о передаче музыкой отчаяния через «всевозможные крайности звучания, очень необычные пассажи и в высшей степени странные, фантастически неупорядоченные последовательности звуков» (цит. по: с.87).

В своих живописных устремлениях музыка барокко не обходила вниманием даже абстрактные понятия, по-своему изображая их звуками. Так, слово «вечность» часто иллюстрировалось особенно длинным, как бы нескончаемым мелодическим потоком - распевом на одно слово, а «грех» побуждало композитора отступать от строгих канонов и давать смелый диссонанс или хроматизм, т.е. «грешить» против правил. Насколько далеко заходила музыка XVII-XVIII вв. в своих «иллюстрациях», говорит высказывание Маттезона о знаменитом композиторе и органисте Д.Букстехуде, который «среди прочего

природу и свойства планет изобразил в семи клавирных сюитах» (цит. по: с.88).

Считалось, что нет предмета, неподвластного музыкальному «живописанию», причем «живописание» почиталось первейшей обязанностью музыки. При таком подходе каждый элемент музыкального языка становился «информативен», даже паузы. Итальянский теоретик XVIII в. Дж.Риккати писал о пяти значениях пауз, среди них - символика смерти, идея конца, подражание прерывистой речи, «живописание» чувств (сомнения, удивления, онемения). Конкретную образность несли и, казалось бы, далекие от зрелищности полифонические приемы. Так, имитация темы в другом голосе (особенно если мелодия излагалась мелкими длительностями), нередко связывалась с бегом, следованием за кем-то или преследованием и называлась фигурой фуга (*fuga* - дословно - бег).

Нотная графика тоже широко использовалась в барокко как изобразительное средство. Так, написание нот не на пятилинейном нотном стане, а над или под ним связывалось с известными риторическими фигурами «преувеличение» и «преуменьшение»; в музыке именно так нередко конкретизировали пространственные представления, например высоту или глубину, небо или бездну. Более того, встречались изображения, адресованные исключительно к зрению, а не слуху. Классический пример - иллюстрация слов «день» и «ночь», «свет» и «тьма» нотами с черными и белыми головками.

Основой музыкальных «живописаний» был метод частичного подобия, «подражания». В этой подражательности ощутимо родство с театром, тем более что понятия в музыке образно оживали в процессе движения, как бы игры. Нередко, впрочем, для постижения всего смысла музыкальных «подобий» требовалось знание музыкальной теории, например, когда композитор, озвучивая слово «иноплеменных», вводил чуждый для данной ладотональности звук или когда на слове «жажду» давал хроматический уменьшенный интервал, именуемый теоретиками «недостаточным», а на слове «взвалил» - увеличенный интервал, «преизбыточный». Произведения барокко (особенно XVII в.) порой настолько переполнялись «подражаниями», что уже в первой половине XVIII в. теоретики будут настойчиво призывать к избирательности.

Важной специфической особенностью музыкальных изображений барокко было взаимопроникновение образно-конкретного и обобщенного. С одной стороны, любое явление, в том числе из облас-

ти религии и метафизики, тяготело здесь к зрелищному воплощению. С другой стороны, даже самые простые, непосредственные иллюстрации отличались обобщенностью. Эта двойственность заключена в самой природе фигур как типизированных образований, приближающихся в музыке к символам и эмблемам.

Интересен в данном контексте пример Высокой мессы И.С.Баха. В ее религиозной символике заметную роль играют фигуры восхождения, нисхождения и круга. С помощью первых двух воплощаются антитезы земли и неба, человека и Бога, страдания и радости, погребения и воскресения. А фигура круга выступает как изображение небосвода и как символический атрибут божественного. Бах неоднократно применяет ее при прославлении Господа (например, в *Gloria*, начало которой переводится «Слава в вышних Богу»). Все три изобразительных фигуры опираются на устойчивую традицию, которая имеет прямые параллели с пространственно-изобразительной символикой живописи и театра барокко. Помимо того, в мессе используются фигуры, «изображающие» теологическую идею тождества, триединства, что также не является изобретением Баха, но, по видимому, встречается только в музыке. Так, в N 7, где говорится о единородстве Бога Отца и Сына, в N14 («И во единого Господа»), в N19 («Исповедую единокрещенье») композитор применяет каноническую имитацию в унисон и октаву, при которой один голос почти тождествен другому.

В трактатах того времени постоянно подчеркивается мысль о равенстве музыки и речи, теоретики находили аналогии в музыке характерным интонациям и фигурам патетической речи: риторическим восклицаниям, вопросам и пр., причем вместо слова «исполнение» они использовали слово «произнесение».

Музыкальная «речь» стремилась подражать диалогам, спорам, беседам. И.С.Бах, по рассказам учеников, внушал им, что голоса полифонического произведения следует рассматривать как голоса «людей, беседующих в тесном круге». Если их три, «то одному можно было время от времени помолчать и послушать других до тех пор, пока сам он не сможет сказать что-либо дельное» (цит. по: с.91). Показательны и названия произведений тех лет. Например, трио сына и ученика И.С.Баха К.Ф.Э.Баха называлось «Разговор сангвиника с меланхоликом», а на титульном листе одного из сочинений Г.Гийме значилось: «Шесть сонат-квartetов, или Галантные и занимательные

разговоры между поперечной флейтой, скрипкой, басовой виолой и виолончелью».

Не только отдельные сочинения, но и некоторые жанры тяготели к разговору, в особенности к диспуту и спору - характерным проявлениям одного из трех основных стилей риторики - рассуждающего. Так, fuga имела четыре диспута, а инструментальный концерт понимался как соревнование с тембровой персонификацией обеих сторон (солиста и оркестра, разных вступающих групп оркестра).

В самом построении произведения или его части музыканты часто ориентировались на правила построения ораторской речи - так называемую диспозицию с характерными для нее разделами: вступлением, изложением главной темы, ее утверждением, опровержением возражений оппонентов и заключением. Смена утверждений и опровержение конкретизировалась в контрастной смене образов.

В эпоху барокко исполнение музыкального сочинения требовало настоящего перевоплощения исполнителя. Знаменитый немецкий флейтист XVIII в. И.Кванц писал: «... в каждом новом такте иной раз приходится, так сказать, вживаться в другой аффект, в другое чувство, становясь, то печальным, то веселым, то серьезным и т.д. ... Тот, кто основательно овладеет этим искусством, не будет иметь недостатка в аплодисментах слушателей, его исполнение всегда окажется впечатляющим, трогательным» (цит. по: с.92). Более того, при импровизации фантазий - самой свободной и аффективной области инструментальной музыки - рекомендовалось даже прибегать к языку мимики и жестов.

«Последствия союза музыки с риторикой и театром были диалектически парадоксальны. Чем более сближалась музыка с другими искусствами, тем более она обогащалась сама и таким образом обрела собственную ценность. Это вело к ее совершенствованию и пересмотру прежних риторико-театральных устремлений» (с.92-93).

С.А. Гудимова

ОЙВИН В.
СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
И ХРИСТИАНСТВО

Хочу остановиться на некоторых специфических аспектах современной культуры в ее связи с христианством.

Почему именно христианство? Хотим ли мы того или нет, но наша современная европейско-американская цивилизация, хотя ее все еще называют европейской, - христианская. За многие сотни лет христианской истории образы христианской культуры вошли в строй нашего мышления и проявляются порой помимо нашего желания. Культура даже в странах господствующего атеизма использовала язык, темы, образы и многие воззрения христианства, сама того не замечая.

Почему музыка? Она, как мне кажется, оказывает на жизнь общества гораздо большее влияние, чем это обычно принято считать. И отражает тоже очень многое. В свое время это отметил Герман Гессе в романе «Игра в бисер». Там он ссылается на древнекитайский трактат Ли Бувея «Весна и осень»: «Истоки музыки лежат далеко. Она рождается из меры, и корни ее в великом Едином(...). Совершенная музыка имеет свои истоки. Она возникает из равновесия. Равновесие рождается из справедливости, а справедливость рождается из смысла Вселенной, (...) музыка благоустроенной эпохи спокойна и радостна, а правление - уравновешено. Музыка смутного времени беспокойна, мрачна его правление противоестественно. Музыка государства, пришедшего в упадок, сентиментальна и уныла, правление его под

угрозой»¹. И как справедливы эти слова по отношению к русской музыке конца XIX - начала XX в.

В наши дни влияние музыки на жизнь общества благодаря радио, TV, микроэлектронике сильно возросло. Поэтому я счел возможным остановиться на музыке особо.

Музыка еще в древнейшие времена была важнейшим компонентом любого религиозного действия, а также одним из старейших и важнейших атрибутов магии. «Начиная с ритма (хлопанье в ладоши, притоptyвание, удары деревяшек, первобытное искусство барабанного боя), она служила могучим и испытанным средством «настройки» многих на один лад, сообщая сердцам и дыханию единый ритм, к состязанию, к подходу, к священнодействию»².

До конца XVIII в. практически не было деления на популярную и серьезную музыку. Обычно композитор и исполнитель совмещались в одном лице. Немного ранее светской музыки практически не было - она вся концентрировалась в Церкви. С точки зрения многих музыкантов, исследователей, да и просто слушателей, к которым я отношу и себя, к середине XVIII в. музыка достигла пика своего развития, и недостигаемой ее вершиной по сей день остается Иоганн Себастьян Бах. Как выразился в личной беседе Альфред Шнитке, Бах - эпицентр европейской музыкальной культуры. К нему шло развитие музыки, и из него вышла вся современная музыка. Еще более важно, что при этом вся музыка Баха по своей сути христианская: «...мы усматриваем в кантатах, «Страстях» и прелюдиях Баха предельную сублимацию христианской культуры»³.

Бах - чуткий слушатель музыки сфер и точный переводчик ее языка на наш, земной музыкальный язык. Такая характеристика ничуть не умаляет его гениальности. Имеющий уши - да слышит. И только с усмешкой можно относиться к откровениям некоторых пуристов, вроде Анатолия Гринденко, заявившего в интервью, что И.С.Бах - один из главных разрушителей духовного пения на Западе. Его пассионы - эти величественные монументальные полотна - уже не служба, а страстные музыкальные драмы.

Сегодняшний день. По моему мнению, именно музыка создала наиболее точный и беспощадный портрет нашего времени. Ввиду

¹ Гессе Г. Игра в бисер. - М., 1969. - С.52.

² Там же.

³ Там же. - С.50.

глубочайшего музыкального невежества всех без исключения советских вождей и наиболее абстрактного, условного языка, музыка в наименьшей мере подверглась коммунистической цензуре, несмотря на печально известные постановления ЦК ВКП (б). Дмитрий Шостакович наиболее точно отразил в 15-й симфонии и 15-м квартете зыбкость и фальшь недавних времен. На закате эпохи мнимого процветания и мнимых побед он показал, что мы внезапно оказались перед пустотой, перед тяжелой материальной нуждой, полосой политических и военных бурь, перед стремительно растущим недоверием самим себе, своей силе и достоинству, наконец, к собственному существованию. Но Шостакович только поставил вопросы. Музыка его страшна и беспросветна. Ответы дал позднее Альфред Шнитке, композитор глубоко религиозный по своей сути. Его музыка тоже не весела и не радостна. Но в ней, как в романах Достоевского или в темных картинах Рембранта, всегда есть свет.

И в наше время были композиторы, которых можно назвать чисто христианскими. Это, например, Оливье Мессиаен, всю жизнь, как и Бах, проработавший органистом в церкви.

Сегодня в музыке, в том числе и церковной, появилась тенденция охранительства, выливающаяся в попытки так называемого аутентичного исполнительства, т.е. исполнения музыки в том же стиле и на тех же инструментах, что и в момент ее написания. Именно такой точки зрения придерживается уже упоминавшийся выше Анатолий Гринденко, руководитель хора «Древнерусский распев» Издательского отдела Московской Патриархии, исполняющий в основном музыку, написанную до XVIII в. В том же интервью он вообще отрицает возможность развития в церковном искусстве. Да, можно согласиться с ним, что Андрей Рублев и Феофан Грек не нуждаются в совершенствовании. Но ведь к ним иконопись пришла в своем развитии, и в них, вероятно, достигла своего пика. Да и вообще, не развивается только мертвое. Развитие - один из обязательных признаков жизни.

Конечно же, аутентичное исполнение само по себе довольно интересно, но оно не может быть единственным стилем исполнения старинной музыки - нельзя живое звучание заменить музыкальными консервами даже самого высшего качества. Кроме того, нельзя не считаться с тем, что ухо современного человека привыкло к совсем другим звуковым нагрузкам. Оно стало гораздо менее чувствительным. Что же касается аутентичного исполнения старинного знамен-

ного распева, то, как мне кажется, оно сегодня трудно реализуемо ввиду того, что нами утеряно произношение некоторых гласных звуков того старославянского языка, на котором написаны тексты этих распевов, так же, как на самом деле сегодня никто точно не знает, как в действительности звучали древнегреческий и древняя латынь.

Говоря о современной музыкальной культуре, невозможно обойти вниманием рок-музыку, которая пронизала сегодня почти всю толщу современной культуры и более того - жизни. Рок - почти постоянный компонент современного бытия, причем не только молодежи, но и среднего поколения, тех, чья молодость пришлась на середину 60-х годов - время появления ансамбля Битлз. Сегодня она звучит повсеместно и постоянно: с телевизионных экранов, из радиоприемников, из миллионов миниатюрных магнитофонов, с экранов кино- и просто театров, в том числе и балетных. С появлением и широким распространением карманных плееров молодежь слушает рок в течение 7-8 часов в день. Ее вынуждены слушать даже те, кто не хочет этого, даже находясь за городом. Несмотря на мое собственное полное неприятие рока, я отнюдь не призываю к его запрету. Это не война с ветряными мельницами - запреты никогда и ничего не решали. Я говорю здесь об одном из направлений рок-музыки, которое получило название «христианский рок». Под этим подразумевается рок-музыка, использующая для текстов христианские темы и образы. Я выступаю именно против любого применения рок-музыки в христианской практике, какими бы благими намерениями это не аргументировалось. Как известно, благими намерениями вымощена дорога в ад. Для меня христианский рок - оксюморон, жаренный лед.

Его сторонники, причем не только в среде самих рок-музыкантов, но в среде верующих, а подчас и священнослужителей оправдывают его появление необходимостью говорить с молодежью на ее языке. Мне кажется это объяснение несостоятельным. Ведь тогда следовало бы говорить с молодежью о Боге на ее сленге. Я думаю, что на это мало кто согласится. Существует еще один довод в пользу так называемого христианского рока. Подавляющие массы современной молодежи не слушают иной музыки, кроме рока, и их можно завлечь в залы только им. Итак, применим рок в качестве «наживки», сдобрим его христианскими текстами, а в промежутках между музыкальными номерами будем произносить проповеди и евангелизировать молодежь. Что ж, тогда давайте привлекать наркоманов раздачей

во время проповедей наркотиков, алкоголиков - водкой, развратников - порнографией. Логика, как мне кажется, та же.

Почему же я отрицаю возможность существования христианского рока? Эта невозможность кроется в самой его природе. Что определяет основу рок-музыки? Ритм, самодовлеющий навязчивый ритм. Недаром рок-музыкантов сравнивают с шаманами. И те и другие средствами ритма получают власть над человеком. Конечно, эта власть не всегда используется во зло. Как рассказал психиатр профессор Нисс, известный психолог и психотерапевт Грофф, используя приемы шаманов, которые он изучал в азиатской части бывшего СССР, демонстрировал лечение с помощью шаманизма алкоголиков и наркоманов. Он брал настоящий шаманский бубен и под его ритмичный грохот вводил их в транс, заставлял плясать и так лечил. Тем не менее это все равно манипуляция человеческим сознанием. И многие из рок-музыкантов прекрасно отдают себе отчет в этих возможностях. Так, Мик Джаггер, лидер группы Роллинг Стоунз, заявляет, что их усилия направлены к тому, чтобы управлять мыслью и волею людей.

Имеет смысл проанализировать механизм воздействия рок-музыки на человеческий организм и личность. Основным элементом рока является бит - непрерывное повторение регулярных пульсаций в сочетании с укороченными ритмами, которое обычно обеспечивается ударником и воспроизводится бас-гитарой. Именно бит характеризует ритм рок-музыки. Физиологическое воздействие бита сродни наркотику. Доминирующий ритм в рок музыке сначала захватывает тело, затем стимулирует некоторые гормональные функции эндокринной системы. Эти эффекты значительно усиливаются с возрастом интенсивности звука.

Человеческий слух настроен на 55 децибелл (дБ), громкий звук - 70 дБ, а звук свыше 90 дБ становится вредным. На рок-концертах уровень звука в центре зала составляет 116-118 дБ, около оркестра - до 120 дБ. В результате у слушателей появляется неконтролируемое чувство неудовлетворенности и желание удовлетворить его любимыми путями. Толпа объединяется и бьется в горячке. Достаточно давно, в конце 60-х годов, братья Стругацкие очень точно описали то, что потом получило название «дискотека», а в повести «Хищные вещи века» именовалось достаточно метко - «дрожка». Толпы молодежи собирались вечерами на площади и под оглушающую ритмичную музыку, сопровождаемую мельканием разноцветных прожекторов, доходили

до состояния транса, после чего этой толпой можно было манипулировать как угодно. И даже домой люди возвращались в невменяемом состоянии.

У постоянных посетителей рок-концертов врачи фиксируют тяжелое травмирование слуха, приводящее к его снижению, аналогичное такому же явлению у пожилых людей. Кроме того, у них явно возрастает число сердечно-сосудистых заболеваний и расстройств вестибулярного аппарата. Возникают спазматические явления: с подъемом мелодии гортань сжимается, со снижением – расслабляется. Бит в сочетании с огромной громкостью воздействует на биопсихические реакции организма, в свою очередь влияющие на функционирование отдельных органов. Во время рок-концертов зафиксированы ускорение пульса, увеличение адреналина в крови, приводящее к половому возбуждению.

Терапевт Адам Книст в результате десятилетнего исследования воздействия рок-музыки пишет, что основная проблема воздействия рок-музыки на пациентов, которыми он занимался, вне всякого сомнения, вытекает из уровня ее шума, который вызывает неприязненность, истощение нервной системы, нарциссизм, панику, расстройство пищеварения, гипертонию, необычное наркотическое состояние.

Что же касается полового плана, то группа В.Ларсена категорически утверждает: «низкочастотные колебания, созданные усилением бас-гитары, к которым добавляются повторяющиеся действия бита, в значительной мере влияют на состояние спинномозговой жидкости. В результате нарушается равновесие половых и надпочечных гормонов, равно как происходит существенное изменение уровня инсулина в крови, так что различные функции контроля нравственного торможения спускаются ниже порога терпимости или целиком нейтрализуются.

Как бы ни были губительны физиологические воздействия рока, его психологические воздействия еще более разрушительны. Приведем наиболее часто встречающиеся психоэмоциональные травмы, увеличение которых зафиксировано психиатрами у постоянных слушателей рок-музыки.

- Изменение эмоциональных реакций, вытекающее из сдерживаемого стремления к неконтролируемому насилию.

- Сознательная и рефлекторная утрата контроля над способностью к сосредоточиванию.

- Значительное ослабление контроля над волей и умственной деятельностью, подвергаемой воздействию подсознательных импульсов.

- Нервно-чувствительное сверхвозбуждение, вызывающее эйфорию, внушаемость, истерию и даже галлюцинации.

- Серьезные нарушения памяти, мозговых функций и нервно-мышечной координации.

- Гипнотическое или каталептическое состояние, превращающее личность в подобие робота.

- Депрессивное состояние, доходящее до невроза и психоза, особенно в сочетании музыки и наркотика, что часто встречается в среде потребителей рок-музыки.

- Усиление тенденций к самоубийству при повседневном продолжительном слушании рок-музыки.

- Нанесение себе увечий в различных его формах, особенно на больших сборищах.

- Необузданные порывы к разрушению, вандализму и бунту во время и после концертов и фестивалей рок-музыки.

В роке применяются ультразвуковые частоты, длительное воздействие которых на мозг приводит к биохимической реакции, аналогичной уколу морфия, - организм начинает усиленное производство эндорфина, сопровождающееся неоправданной эйфорией.

Во время концертов рок-музыки используются стробоскопические эффекты, достигаемые с помощью прерывистого светового излучения. При чередовании света-темноты с частотой 6-8 Гц происходит потеря глубины восприятия. В случае достижения частоты 25 Гц, вспышки света начинают интерферировать с мозговыми альфа-волнами, контролирующими способность к концентрации. Всякое возмущение альфа-ритма уменьшает или вообще нейтрализует эту функцию. При дальнейшем возрастании частоты происходит потеря всякой способности к контролю. В сочетании с рок-музыкой личность утрачивает свои безусловные рефлексы и механизмы естественной защиты.

Эти психологические воздействия, длящиеся достаточно долго, приводят к нравственной деградации личности. В результате подавляются мышление, свобода и сила воли, нравственное сознание. В этом состоянии нравственного и чувственного замешательства происходит разгул наиболее диких, ранее сдерживаемых импульсов, таких как ненависть, гнев, ревность, сексуальность. Самое лучшее нрав-

ственное и духовное воспитание не может в течение длительного времени устоять перед ежедневным и вошедшим в привычку слушанием рок-музыки.

Что же может дать так называемый христианский рок? Только то, что Евангельские истины будут усвоены огромным количеством людей с подавленной волей и надломленной психикой. Совершенно очевидно, что их восприятие христианских ценностей будет ущербным и искаженным. Господь создал человека по Своему образу и подобию - со свободной волей и возможностью выбора между добром и злом. Может ли выбирать психически и эмоционально ущербный потребитель рока, пусть даже с христианским содержанием? Безусловно нет. Нужна ли Господу такая бессознательная вера? Мне думается, что нет. Как написано в Библии: «Не всякий говорящий: Господи, Господи, войдет в Царствие Небесное».

VII. КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

ЛИЦОМ К ЛИЦУ: РЕЛИГИОЗНЫЙ ДИАЛОГ:

Материалы Междунар. конф. - 7-9 сент. 1993¹

АРХИЕПИСКОП МИХАИЛ МУДЬЮГИН МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНЫЕ И МЕЖРЕЛИГИОЗНЫЕ ОТНОШЕНИЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ.- С. 2-11.

Монотеистические религии обладают рядом истин, являющихся общими как для христианства, так и для других религий. Среди них - истина бытия Божьего и истина бессмертия души носят общерелигиозный характер. То общее, что есть в вероучениях различных религий, создает основу для роста взаимопонимания между представителями различных конфессий. Однако во взаимоотношениях различных христианских церквей нередко наблюдается иная картина: среди христиан, как православных, так и неправославных, есть верующие, которые убеждены в превосходстве своего вероучения, напроочь отрицают ценность и авторитетность других вероисповеданий, что чревато появлением межрелигиозной розни. Другие, напротив, допускают, что истина Христова исповедуется также и иными христианскими конфессиями.

На основе этой убежденности возникло экуменическое движение. Это движение за единение христиан всех конфессий стремится к

¹ Лицом к лицу: религиозный диалог: Материалы Междунар. конф. - 7-9 сент. 1993. - М.: Дом ученых РАН, 1995. - 131 с.

осуществлению великого Завета Христа, заложенного в Его первосвященнической молитве накануне крестных страданий: «Да будут все едины». Этот призыв является, безусловно, обязательным для всех христиан. Объединение христиан - чрезвычайно трудная задача, но тем не менее, пишет автор, эта цель настолько высока и важна, что отказываться от нее недостойно христианина, который должен с самыми дружескими чувствами относиться как к неверующим, так и к исповедующим другие религии.

ШЕЙХ РАВИЛЬ ГАЙНУДДИН
РОЛЬ МЕЖРЕЛИГИОЗНОГО ДИАЛОГА
В ПРЕОДОЛЕНИИ МЕЖЭТНИЧЕСКИХ КОНФЛИКТОВ.-
С.11-15.

Состояние, в котором пребывает сейчас мировое сообщество, можно охарактеризовать таким понятием, как «фитна», т.е. смутное, беспокойное время. Ислам является, несомненно, одним из могущественных духовных движений. Мусульманская община планеты составляет около миллиарда человек, а это примерно 1/5 населения Земли. Исламу нередко приписывают агрессивные намерения, в доказательство чему приводят чаще всего первую часть известного выражения из Корана «Сражайся с неверным ...» и не приводят его окончание, «...если он с мечом разорвет твой дом».

В нашу эпоху, как пишет автор, более чем когда-либо ощущается необходимость плодотворного сотрудничества между представлениями различных религиозных общин. Тем не менее даже в Москве нет исчерпывающей информации о жизни общин различных конфессий. Мы не знаем, например, как работает Московская хоральная синагога, чем живет православная церковь. Возможно, именно из-за дефицита общения, отсутствия правдивой информации распространяются различные слухи, возникают конфликты, которые можно было бы легко погасить при своевременном вмешательстве глав религиозных общин.

СЕНОКОСОВ Ю.
МЕЖРЕЛИГИОЗНЫЙ ДИАЛОГ: ФИЛОСОФСКИЙ ПОД-
ХОД. - С.31-34.

Автор утверждает, что межконфессиональный диалог явно беспредметен. Разумеется, мы должны противостоять насилию, но встает вопрос. Каким образом? И даже если будет подписано какое либо соглашение между конфессиями, останется самый трудный шаг - сотрудничество. Встает вопрос - возможно ли взаимопонимание, великодушие? И если возможно, то в каких формах и в каких областях может развиваться диалог? Что важнее: диалог внутри конфессий с целью пробуждения общественного сознания и духа ответственности или диалог между конфессиями? Как пишет автор, мировые религии самодостаточны, и как свидетельствует история, не особенно стремятся к диалогу. Развитие межконфессиональных диалогов зависит не только от желаний, даже самых искренних, а от объективных обстоятельств, экономического положения, уровня развития демократических институтов.

АБАСОВ А.
МЕЖРЕЛИГИОЗНЫЙ ДИАЛОГ КАК ФАКТОР КУЛЬТУРЫ:
ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ. -
С. 34-38.

Межрелигиозный диалог - это фактор культуры, пишет автор. В этом случае его ценность не самодостаточна, а определяется достижением такой глубины духовности, при которой неизбежность диалога превращается в насущную необходимость.

Наличие различных типов культуры приводит зачастую к межконфессиональным и этническим конфликтам, запечатлевающимся в сознании в качестве квазикультурных стереотипов. И тем самым культура несет свою долю ответственности. Культура, так же, как и другие элементы, составляющие общество, может переживать кризисы, мутировать. Состояние культуры в значительной степени зависит от основополагающих идей. Культура может становиться агрессивной, гуманистической, созидательной или разрушительной. Культура - живой, относительно независимый, исторически обусловленный менталитет народа. Религия включается в корпус культуры и разделяет с ней всю ответственность за историю. Плодотворный межконфес-

сиональный диалог может идти только на почве культуры, осознающей необходимость перемен. Диалог может вести как светское, так и духовное лицо. Важна внутренняя предрасположенность к диалогу.

Автор пишет, что можно организовать диалог на трех уровнях: первый может проистекать на основе общих у всех религий положений. Второй - от противоречий до всеобщего, объединяющего. Третий - срединный диалог - знакомство, без предварительной договоренности об условиях. В этом проявляется, как считает автор, сходство диалога межрелигиозного с межэтническим.

Предметом диалога должна быть вера, имеющая сходные черты в различных культурах, являющиеся хорошей почвой для духовного сближения. На территории бывшего СССР представлены все мировые религии, но в условиях господствующего атеизма не было базы для межрелигиозного диалога. Единственной формой экуменического движения была борьба за мир, имеющая пропагандистскую направленность. Сегодня открыты пути для свободного сближения религий. Но появились и отрицательные факторы. Образовавшийся идеологический вакуум стали заполнять непримиримые, конфессионально-изоляционистские идеологии. Эти идеологии стремительно превращаются в идеологию миллионов людей. Большинству межнациональных конфликтов целеустремленно придается религиозный характер.

Религиозные организации приобретают статус главной духовной и нравственной силы, воздействующей на общество. Но они сами не готовы нести ответственность за сложившееся положение дел. Автор считает, что несмотря на эти обстоятельства, нет сомнения, что именно в русле религиозно-культурного мышления должны быть заложены основы новых идеологий республик бывшего Союза. В этом русле пойдут или будут сдерживаться демократические процессы. Если религиозные процессы пойдут не в сфере духовно-культурной жизни, а станут определяющей силой общественного развития, то можно будет констатировать зарождение догматической идеологии, враждебной демократии. Автор пишет, что человечество стоит перед витком нового противостояния, и только появление новой духовности может спасти человечество от уничтожения.

СИВЕРЦОВ М.
КУЛЬТУРА МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНОГО ДИАЛОГА. -
С.66-68.

Автор предлагает свою программу межконфессионального диалога, представляющую своего рода ответ на вопросы, которые ставит современная действительность перед религиозным сознанием и религиозной культурой: это и массовая секуляризация, и расколы среди традиционных церквей, и поверхностная религиозность, и стремление через познание иного вероучения постигнуть свое собственное вероучение, и межконфессиональные конфликты. Особую роль программа межконфессионального диалога играет в процессах формирования системы религиозного образования в университетах (путем создания теологических факультетов).

Автор считает, что одним из условий развития программы межконфессионального общения является «круглый стол» - семинар, в котором участвуют представители различных религиозных конфессий. Основные темы, предлагаемые для обсуждения: встречи мировых религий и культур - иудаизма, ислама, христианства; существование религиозных меньшинств и межконфессиональный диалог; роль межконфессионального диалога в смягчении межэтнической розни; диалог между различными течениями внутри конфессий; опасность прозелитизма; культура диалога; взаимозависимость внутри конфессионального и межконфессионального диалога.

ВЕРЕЩАГИН Е.
ПОУЧИТЕЛЬНЫЕ МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНЫЕ ВСТРЕ-
ЧИ ХРИСТИАНСКИХ И ЕВРЕЙСКИХ УЧЕНЫХ:
ОТ КОНСТАНТИНА ФИЛОСОФА ДО БУБЕРА
И БАЛЬТАЗАРА. - С.68-73.

В самом начале 60-х годов IX в. знаменитый византийский ученый Константин (Кирилл) Философ - тот самый, которому предстояло создать в 863 г. славянскую азбуку, прибыл в Хазарию, недавно принявшую иудаизм, для диспута с местными раввинами и мудрецами. Речь шла о различиях между иконами и идолами, законом и заветом, обрезанием и крещением и т.д. (68). Об этом диспуте пространно изложено в житии св. Кирилла. Диспут велся в уважительных тонах и

произвел большое впечатление на современников. Аргументы Кирилла были рассчитаны на людей не только знакомых со Священным писанием, но и способных изменить под влиянием оппонентов свою точку зрения. Как пишет автор, были позиции в споре и прямо противоположные, например, по поводу Иисуса Христа, - но и их удалось обсудить без враждебности, в духе корпоративного сотрудничества между образованными и толерантными людьми.

Важным событием для духовного климата общества первой половины XX в. в обстановке царящей нетерпимости, характерной для этой эпохи, явился диалог между ведущими религиозными философами современности, иудеем Бубером (1878-1967) и христианином Гансом Урсом фон Бальтазаром (1901-1988). Бубер исследовал и пропагандировал хасидизм и был активным мистиком. Центральной идеей главного труда Бубера «Я и ТЫ» является понимание человеческого бытия как диалога. Бытие человека обусловлено его диалогом с Богом. Бытие - это всеобъемлющий диалог: между народами, между людьми, в том числе принадлежащим к разным конфессиям. Диалогу между христианством и иудаизмом и посвящена книга Бубера «Два вида веры». В ней как бы содержится приглашение богословам и религиозным философам включиться в диалог.

В концепции Бальтазара диалог также занимает центральное место: человек вмещает в себя невместимого Бога, а также делает и себя внятным Богу. Так неужели при таких познавательнo-чувственно-магиче-ских возможностях, еще и усиливаемых влиянием Духа Святого, один человек окажется не в состоянии уразуметь другого, окажется не в состоянии так выразить себя, чтобы этот другой понял и ощутил? (с.72). Христианского философа Бальтазара считают, как пишет автор, Кантом XX в. Он относится к наиболее интересным и оригинальным мыслителям современности.

Бальтазар опубликовал в 1957 г. «Уединенный диалог. Мартин Бубер и христианство». Эта книга представляет изложение позиции Бубера для христианина и изложение позиции христианина для иудея. Причем Бальтазар принимает часть аргументов Бубера. Оба ученых считали, что диалог не обязательно должен окончиться согласием, а «красноречивое молчание» становится наиболее вразумительным поведением. Подобные диалоги возможны между людьми, хотя и отстаивающими свои взгляды, но толерантными по своей сути.

Ассоциация иудаики и еврейской культуры в Москве приняла решение содействовать переводу и публикации трудов Бальтазара.

Как пишет автор, начать надо с «Уединенного диалога». К диалогу хотелось бы подключить служителей как Православной церкви, так и Раввинат (с.73).

НУРАЛЛАЕВ А.
ПРОБЛЕМЫ ГАРМОНИЗАЦИИ
МЕЖКОНФЕССИОНАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ В РОССИИ. -
С.84-90.

Изучение опыта многих стран и народов, пишет автор, привело многих западных социологов и политологов к выводу, что социально-экономические процессы модернизации полиэтнических обществ чреваты межэтническими и прочими конфликтами. Большую роль в этих процессах играет религиозный фактор, влияние которого обусловлено и государственной политикой по отношению к религии, к религиозным объединениям. Огромные изменения, произошедшие в последнее время, привели к трансформации сознания масс. Возросла религиозность населения. Социологические опросы показывают, что по сравнению с 80-ми годами число считающих себя верующими увеличилось на 29% (с.85).

Выросло число религиозных институтов, бурное развитие получила богословская мысль, увеличился спрос на религиозную и религиозно-философскую литературу, огромные аудитории стали соби- рать проповедники.

Россияне, верующие в Бога, являются приверженцами более пяти десятков религий, религиозных направлений и течений. Между тем развитие межрелигиозных отношений происходит противоречи- во, хотя подавляющее большинство верующих (86%) осуждает тех, кто враждебно относится к другим религиям. Молодежь эпохи реформ, по сравнению с прошлым, отличается значительной религиозной и на- циональной нетерпимостью. Анализ результатов исследований 85 экспертов-религиоведов показывает, что в ближайшие три года меж- конфессиональная напряженность может усилиться. Недовольство российских мусульман, протестантов, католиков, иудаистов вызы- вает, по мнению автора, растущее стремление служителей Русской православной церкви к сближению с государственными структурами. Подобные настроения усиливаются в связи с тем, что чиновники не препятствуют акциям духовенства, фактически повышающим статус

одной религии до уровня государственной. Это обстоятельство вызывает возражения и со стороны западных церковных деятелей.

Идейная конкуренция между вероисповеданиями - это закон жизни религиозных организаций. Долг государства - обеспечить всем конфессиям равные права перед конституцией и законом. Автор считает, что отсутствие в Конституции РФ положения об отделении церкви от государства наносит ущерб формированию гражданского общества.

Развитие межконфессиональных отношений зависит не только от государства, но и от самих религиозных организаций и верующих. Необходимо пропагандировать большую терпимость ко всем религиям и их приверженцам. В целях формирования у будущих религиозных деятелей терпимости к другим вероисповеданиям, автор считает, что в духовных учебных заведениях необходимо организовать чтение курсов «Сравнительный анализ мировых религий», «Роль и место религиозных институтов в предупреждении и предотвращении межрелигиозных и межнациональных конфликтов», «Социология этноконфликта».

В регионах с поликонфессиональным и полиэтническим населением во время социологических опросов большая часть респондентов высказывается за создание общественной организации, которая могла бы содействовать устранению конфликтов.

Концепция мирного сосуществования религий могла бы включить, в числе других, следующие положения: приверженность общечеловеческим ценностям и интересам, уважение прав человека и основных свобод, в том числе и права менять веру, юридическое равенство религий и религиозных объединений, уважение человеческого достоинства последователей любой религии, стремление жить в мире с другими религиозными сообществами, ведение диспутов в цивилизованных рамках, отказ от любой формы прозелитизма, отказ религиозных институтов от вмешательства в политическую борьбу. Мирное сосуществование религий - это не просто отсутствие конфронтации между конфессиями, но и активное их взаимодействие.

ИХЛОВ Е.
РУССКАЯ И ЕВРЕЙСКАЯ ИДЕИ В XX ВЕКЕ:
ПЕРЕКЛИЧКА И ПРОТИВОСТОЯНИЕ. -
С.62-66.

Автор считает, что большую часть XX в. еврейский и русский народы посвятили реализации своих, заложенных много веков назад социокультурных программ. Для еврейского народа главным было воссоздание своей духовно-политической государственности, реализации на Святой земле духовно-нравственных идеалов, провозглашенных пророками и учителями. Для русских главной идеей была реализация своей цивилизационной сверхзадачи: сначала поставленной как создание «Третьего Рима», а затем - нового государства в качестве нравственного ответа на вызов времени. Обе национальные идеи очень актуализировались в обстановке вестернизации. Оба народа были затронуты всеобщим процессом модернизации. Русская и еврейская идеи были четко мессианские по своей сути, но состояли каждая как бы из двух взаимно конфронтационных идей - доктрин, причем, если для евреев это был путь от исключительности «к норме», то у русских от общего потока истории к «особому» пути. (62). Еврейское просветительское общество «Аскада» ставило перед собой задачу сделать из еврея-традиционалиста, обитателя гетто, полноправного гражданина европейского государства. Отчасти это сопровождалось ассимиляцией и христианизацией. Крах просветительно-ассимиляторской утопии, которая столкнулась со скачкообразным ростом юдофобии XIX в. и начала XX в., актуализировал задачу создания светского государства. Ассимиляционная волна столкнулась в коммунистических странах с политикой государственного антисемитизма, в демократических странах - с полной утратой собственной идентичности, что и породило, по мнению автора, ответ в виде «поиска корней» (с.63). Стандартно-механистическая цивилизация Северной Америки, радикально-«левацкая» волна в Западной Европе - все это поставило перед евреями задачу сохранения национальной идентичности, поисков нравственного ответа на реалии современности.

Евреи коммунистического мира после многолетней интеграции в элиту вдруг очутились в положении парий. Это заставило их искать свою собственную идентичность путем прямого ассоциирования себя с Израилем. «Свободный еврей» на Западе стал культивировать в себе

своеобразный «соборно-почвеннический комплекс», а «порабощенный» еврей стал развивать в себе национально-утопическую идеологию. Русский социалист, по мнению автора, проделал ту же эволюцию. Как пишет автор, «русская идея» - это идея нравственного безболезненного перехода к индустриальному обществу. Она задана была в XIX в. западничеством радикальным крылом общества и предполагала путь от самодержавия через общину, коллективизм, природное свободолюбие русского мужика, в обход кризиса урбанизации к «светлому будущему». Упорные стремления русских идеалистов выскочить из скучной колеи европейской истории увенчались в 1917 г. с блеском, - пишет автор (64).

Как ответ на тотальное царство утопии возникла русская идея сопротивления коммунизму: создание нормального европейского демократического государства, обретение собственных традиций, своей национальной жизни. Собственная национальная идентичность не могла появиться у русских до тех пор, пока они не отказались от роли имперской нации, пишет автор.

Горбачевское «новое мышление» - это пародия на идейное движение сопротивления тоталитаризму. В XX в. сталкиваются русская идея - социализм и еврейская идея - сионизм. Во второй половине XIX в. напор модернизации, переход к рынку патриархальной Руси был интерпретирован частью почвенников как вторжение еврейского феномена. В наши дни борьба «консервативных» и «демократических» элит за наследие КПСС тоже подается как борьба со всемирным жидо-масонским заговором. Но сегодня русский народ решает сложнейшие задачи выхода из системного кризиса. Сегодня миллионы русских и русскоязычных оказались во враждебном окружении и должны использовать опыт евреев по выживанию, сохранению культурной идентичности, связи с отечеством, приспособлению переселенцев к новым местам.

Ф.А. Федорова

ГРИГОРЬЕВ С.
«БОГ» И СТЕПЕНИ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ
«ИЗБРАННОГО ЧЕЛОВЕКА»¹

Разработка этой темы ограничена идеоматичностью материала, не поддающейся полной расшифровке ввиду прошедших тысячелетий, которые отделяют нас от времени написания Библии.

Бог постепенно создавал природу и при этом оценивал результаты своего труда. Цикл сотворения мира включал «создание», «созерцание», «оценку». Цикл завершается и начинается новым творческим циклом. Чрезвычайно важно именно наличие трех этапов. Два последних указывают на то, что Господь предоставляет всему, созданному им, самостоятельность, «возможность быть не сразу определенным» (с.306). Сначала Бог созерцал то, что создано, а потом оценивал созданное им. Говоря современным языком, «ставился эксперимент» - соответствует ли воле Провидения все созданное.

На шестой день Бог создает человека, и после акта созерцания ему дается вполне положительная оценка. Он (человек), созданный по образу Божьему, получает право повелевать природой. Какова же степень самостоятельности избранного человека или при каких условиях «степень самостоятельности» избранного человека не противоречит божественным критериям «избранности»? Степень самостоятельности может определяться четырьмя критериями: продолжительностью жизни (время), территорией, на которой человеческая деятельность разворачивается, возможностью вообще чем-либо зани-

¹ Григорьев С. «Бог» и степени самостоятельности «избранного человека»// Studia Russica. - Budapest, 1990-94. - 14/15. - С.306-318.

маться, определяемой уровнем личного опыта, уровнем приобретенных базовых данных, этическими нормами (с.307). Продолжительность жизни первоначально не ограничена (вечность). Территорией, отведенной Адаму, была сначала обширная область Садов Эдема. Он должен был ухаживать за деревьями и смотреть за животными, и по-велевать ими. Единственным ограничением было: он не мог под страхом смерти есть плоды с древа познания. Именно основному требованию и не отвечал Адам - он вкусил запретный плод. В Библии не сказано, понравился ли ему запретный плод, хотел ли Адам познать суть добра и зла. Он просто вкусил «запретный плод». Совершил конкретное действие и в наказание лишился бессмертия. Итак, человек потерял бессмертие, но взамен получил возможность динамично вести себя в отведенное ему время. Для выяснения степени самостоятельности «избранных» людей приходится искать ответ на вопрос: из каких требований исходило Провидение, выбирая людей, одним словом, каков признак «избранности»? Адам был первый, а потому «избранный». Другое дело - Ной, Авраам, Исаак, Яков, Иосиф? Их Провидение выбирало из многих других, покровительствовало им.

Адам открыл цепочку «избранных», а Иосиф ее завершил. Великодушие и милосердие - основные черты характера Иосифа. И еще любовь к Богу, которая была смыслом всей его жизни. Бог все время исподволь, опосредованно, косвенно оказывал ему помощь. Иосиф действовал вроде бы самостоятельно, и вместе с тем, за каждым его поступком стояла воля Провидения. Что же делает Иосифа «избранным»? Какие из его личных качеств особенно важны и определяют все остальные?

Иосиф умел разгадывать сны и проричать, он обладал способностью абстрактно мыслить и имел доброе, чувствительное сердце, острый ум, прозорливость, способность «расшифровывать» символы и, конечно, любовь к Богу - вот основные критерии избранности. Провидение как бы предчувствует врожденные склонности того или иного человека. Оно как бы «отмечает», «выбирает» этого человека, оказывая ему покровительство, помогая ему «идти к Себе».

Другим, после Адама, «избранным» человеком был Авель, брат Каина (о котором почти не упоминается в Библии). Каин и Авель предлагали Богу плоды своих трудов. Бог предпочел Авеля и Каин его из ревности убивает. Авель скотовод, а Каин земледelec. И этот факт, очевидно, определяет его (Авеля) избранность. «Избранный» народ сложился из скотоводов, а не из земледельцев» (с. 310).

Чести быть избранным удостоился и Ной. Только он и его семья избежали Всемирного Потопа. Ной удостоился быть «избранным» за свою справедливость и любовь к Богу. Господь скрупулезно поучал Ноя, как ему следует себя вести, чтобы спастись, и кого спасти вместе с собой. Бог не опосредованно, а прямо руководит действиями Ноя. В этом смысле Ной ближе к Адаму, чем к Иосифу. Однако, по сравнению с Адамом, Ной гораздо более «самостоятелен». В Библии в аллегорической форме отмечается, что Ной был способен постигать символы. Так, когда голубка принесла ему в клюве оливковую ветвь, Ной понял, что где-то близко земля. Мудрость, справедливость и любовь к Богу - лучшие, избранные человеческие качества и способности, выработанные «старыми поколениями», Ной передал новым. Таким образом Господь заботился о продолжении традиции «избранности».

К избранным относится и Авраам. Жизнь его была динамичной. Своими хождениями он как бы связывает древнейшие центры мировой культуры: из Месопотамии воля Провидения приводит его к Мертвому морю, в Палестину, а из Палестины - в Египет, из Египта снова в Палестину. Бог часто руководил действиями Авраама. И всегда в критические моменты его жизни Провидение приходило ему на помощь. Но опека над ним Создателя происходит более опосредованно, чем над Ноем. Следующим «избранным» был Исаак. Бог являлся Исааку два раза: первый - непосредственно, второй - как бы во сне. Исаак развивался психологически как бы во внутрь, а в своих непосредственных действиях он не так энергичен, как остальные «избранные» люди - Авраам, Яков, Иосиф. Но Исаак и следующие за ним избранные отличались особенной философской глубиной «видения» происходящего, подчеркнутой рассудительностью, мудростью. «Избранный» Яков повторял странствия Авраама, но его жизнь замечательна не хождениями, а динамикой мыслей и переживаний. С терпением и мудростью он выдерживал все испытания, выпавшие на его долю. Бог много раз обращался к Якову, чтобы наставить его и ободрить. Большого внимания достойна сцена борьбы Якова с Ангелом. Яков не «поддается» Ангелу, и Господь в награду нарек его новым именем - Израиль и продолжал оказывать ему свое покровительство. Чем более исключительными становятся качества - способности, определяющие «избранность» человека, тем большую самостоятельность предоставляет ему Бог. Он наделил «избранных» людей даром идти к Нему свободно, самостоятельно. Он все меньше настав-

лял их из собственных уст. Чем лучше «избранный» человек отдает себе отчет в «своей миссии», тем большей «степенью самостоятельности» он обладает. Оказывается, как пишет автор, степень понимания «избранными» людьми Божественного участия во всем многообразии их собственных поступков обратно пропорциональна степени прямого воздействия Провидения на их жизнь и деяния.

Адам совершенно очевидно не владел этим пониманием, и Бог почти постоянно наставлял и контролировал его. Однако и он обладал определенной степенью самостоятельности, в противном случае он никогда не надкусил бы яблоко.

Авель, очевидно, имел значительно большую степень самостоятельности, чем Адам: Авель сам выбрал свой род деятельности - он стал скотоводом, а не земледельцем. В Библии, где описываются все явления Бога, ничего не говорится о том, что Бог посоветовал ему стать пастухом. Авель «шел к Богу» самостоятельно, а Господь заметил это и поддержал его.

Ной был еще более свободным, чем предыдущие «избранные». Он сам шел с Богом всю свою жизнь и был справедливым и мудрым, т.е. способным к пониманию, и именно это «понимание» вело его к Богу. Ной как бы был «дважды свободным»: он не только не был ограничен в своих поступках, но и пользовался даром «отвлеченно мыслить».

Аврааму удалось узнать много разных мест и стран. Его ум и опыт помогали ему найти путь к Богу. Никогда его мудрость не противопоставлялась мудрости Создателя. Авраам понимал и чувствовал постоянную заботу Бога о нем и об избранном народе. Помня об этом, Авраам всегда стремился воздать должное своему Покровителю.

Исааку только дважды являлся Создатель. Исаак как бы копил мудрость для сына Якова и внука Иосифа, следующих «избранных» людей.

Яков был осенен среди остальных «избранных» людей, как пишет автор, знаком особой избранности, «исключительности». Господь наделил его возможностью бороться с Ангелом и даже победить. Жизнь Якова отличалась особой динамичностью как в конкретной деятельности, так и в духовной сфере. Он проявлял способность к абстрактному мышлению. Каждый из «избранных» людей, как пишет автор, пользовался в своей жизни «определенной степенью самостоятельности». Она не была одинакова для всех «избранных».

Бог простирал ее от постоянной прямой опеки, выражающейся в частых «явлениях» и конкретных наказаниях (Адам), до опосредованных до уровня интуиции «наказов» (Иосиф). Человек создан для того, чтобы и в мыслях, и в поступках быть свободным, независимым, а путь к Богу пройти самостоятельно.

Ф.А. Федорова

**ИГУМЕН АНДРОНИК (ТРУБАЧЕВ)
ПРЕДИСЛОВИЕ К ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ
СВЯЩЕННИКА ПАВЛА ФЛОРЕНСКОГО¹**

Как пишет автор, статья Флоренского «Записки о христианстве и культуре» написана в 1923 г. в связи с обсуждением «Тезисов о создании Всемирного Союза Возрождения Христианства», составленных профессором философии Московского университета Л.М. Лопатиным.

Гонения на церковь, предпринятые большевистским правительством, особенно усилились в 1922 г. во время изъятия церковных ценностей якобы в помощь голодающим. В связи с этим многие церковные и общественные деятели выступили в защиту православных и других гонимых верующих. Судя по документам, наибольшую активность в поддержку Русской Православной церкви проявил архиепископ Кентерберийский Фома Девизен, выступивший в палате лордов 25 мая 1922 г. Он просил советское правительство разрешить въезд в Россию группе наблюдателей, составленной из представителей нескольких церквей, но разрешения, конечно, не получил.

В целом же христианский мир остался равнодушным к проблемам Русской Православной церкви. В чем причины этого равнодушия пытался выяснить Флоренский: в политических разногласиях христианских стран, в догматических различиях христианских конфессий или в духовном упадке, обмирщении самих христиан?

¹ Игумен Андроник (Трубачев) Предисловие к публикации статей священника Павла Флоренского // Европейский альманах: История, традиции, культура. - М., 1995. - С. 25-31.

Отец Павел Флоренский считал необходимым объединение христианского мира в противостоянии большевистскому безбожию и антихристианской культуре: «Величайшая опасность, угрожающая всему, откуда думаем мы почерпать силы, должна наставить христиан отнестись с чувством ответственности к этому призыву ради собственного их расчета, ради будущего их детей» (с. 26).

Учитывая возникшие при этом объединении разногласия и различия догматического, исторического и национального характера, Флоренский предлагал не исходить из принципов абстрактного гуманизма (путь экуменизма). Объединение христианского мира, считал он, возможно лишь при перемене образа мысли, т.е. путем покаяния и обдумывания - прежде всего внутри собственной конфессии. Данная позиция Флоренского по сути дела явилась развитием заявления Поместного Собора Русской Православной церкви от 16 августа 1918 г., посвященного проблеме объединения христианских церквей в условиях жесточайших гонений, организованных большевиками.

Как пишет автор, в 1918-1922 гг. прилагались большие усилия для возможного объединения христианского мира, целью которого должна была стать совместная борьба с безбожием, с антихристианской культурой. Дальнейшие события показали утопичность и иллюзорность этой затеи. Одной из причин явилось, по словам автора, «обмирщение христианского мира».

К тому же, гонения на Русскую Православную церковь католический мир постарался использовать в своих прозелитских целях. Римский престол пытался выговорить у советского правительства себе права и преимущества, на которые не соглашалось царское правительство. Пользуясь послереволюционной неурядицей в России, папа римский всяческими путями стремился насаждать католицизм. «Только в конце 1929 - начале 1930 года Ватикан окончательно признал, что потерпел политическое поражение и стал громко выступать против большевистских репрессий, которых он до того как будто бы не замечал, и в 1937 г., спустя целых 20 лет после революции, Пий XI выпустил знаменитую энциклику «Божественный Искупитель», обличающую и осуждающую коммунизм» (с. 27).

В июне 1923 г. Святейший Патриарх Тихон был освобожден из заключения, и его посетил американец Кольтон. Вскоре после этого визита Флоренский написал ряд статей, рассчитанных на заграничного читателя, «Записки о христианстве и культуре» «Записку о православии», «Записку о старообрядчестве», а также «Отец Алексей Мя-

чев». Цель этих статей - ознакомить христианский мир с русским Православием и призвать его к совместному противостоянию безбожью.

Автор разбирает систему взглядов Флоренского на культуру. Происхождение культуры Флоренский связывал с религиозным культом как исходной точкой. По мере отпадения культуры от религиозного культа она обмирщается, деонтологизируется, приобретает ложную самость. В пределах самой культуры нет критериев выбора. Нельзя, оставаясь верным культуре, т.е. рассматривая ее как первичный и самодовлеющий мир ценностей, принимать одно и отвергать другое. Для определения ценностей нужно выйти за ее пределы, найти критерий, высший по отношению к ней. Таким критерием Флоренский полагал религиозный культ, как единство трансцендентного и имманентного, рационального и чувственного, духовного и телесного. Оставаясь замкнутыми в культуре, писал Флоренский, мы будем вынуждены принимать ее всю целиком и считать критерием всякой ценности, а в ней обожествлять себя как деятелей и носителей культуры (с. 28).

Флоренский отрицал культуру как единый во времени и пространстве процесс, отрицал эволюцию и прогресс культуры в истории человечества. Он развивал учение о том, что в истории живут сменяющие друг друга два типа культуры: средневековая и возрожденческая, вкладывая в эти понятия расширительно символический смысл. Называя средневековую культуру культурой объективного типа, Флоренский наделял ее следующими признаками: целостность и органичность, соборность, диалектичность, динамичность, волевое начало, прагматизм (деяние), синтетичность, конкретность, самособранность. В основе средневековой культуры - религиозный культ Бога. Ее можно назвать богочеловеческой. Признаки возрожденческой культуры - это признаки культуры субъективного типа: раздробленность, индивидуализм, логичность, статичность, пассивность, интеллектуализм (с.28). Возрожденческая культура, по убеждению Флоренского, закончила свое существование к началу XX в., после чего наблюдается возрождение культуры средневекового типа. Задачу культуры Флоренский видит в борьбе с Хаосом. Как пишет автор, борьба Логоса и Хаоса - это борьба Христа с антихристом, христианской и антихристианской культуры.

Флоренский писал А.С.Мамонтовой 30 июля 1917 г.: «Все, что происходит кругом нас... мучительно. Однако я верю и надеюсь, что,

исчерпав себя, нигилизм докажет свое ничтожество, всем надоест, вызовет ненависть к себе и тогда, после краха всей этой мерзости, сердца и умы уже не по-прежнему, вяло и с оглядкой, а, наголодавшись, обратятся... к идее России, к Святой Руси... Я уверен, что худшее еще **впереди**, а не позади, что кризис еще не миновал. Но я верю в то, что кризис очистит русскую атмосферу, испорченную едва ли не с XVII века» (с.29).

Таким образом, Флоренский считал, что Россия должна нести культуру Христа, Логоса, культуру средневекового типа: русская идея - Святая Русь. От того, как Россия исполнит свое призвание, зависит ее судьба.

Ф.А. Федорова

ВУДУОРТ К. ОТРИЦАНИЕ АДА¹

Мысль о загробной жизни продолжает волновать верующих. Пасха не случайно является самым святым днем для христиан. Если Иисус воскрес, то и весь род человеческий может надеяться оказаться с ним на небесах. Как показали опросы общественного мнения, 94% американцев верят в существование Бога и 77% в существование рая. Трое из четырех верующих считают, что шансы попасть на небо у них хорошие, даже отличные. В исследовании «Рай: исторический очерк», выпущенном издательством Йельского университета, указывается, что в западной культуре два представления о рае: теоцентристское и антропоцентристское. В первом главным моментом является встреча с Создателем, во втором встреча с родными и друзьями.

Социолог Эндрю Грили, исследовавший в течение 16 лет вопрос об отношении американцев к потусторонней жизни, считает, что их главной надеждой является воссоединение на небесах с умершими родными и близкими. По данным Грили, встречу с Богом ожидает «меньшинство», поскольку они никогда не видели Его. Что же касается качества жизни на небе, то по словам Грили, большинство американцев рассчитывают на продолжение жизни без войн, болезни и всего того, что мешает счастью. Сам Грили обнаружил с помощью гипнотизера, что в его подсознании рай выглядит изумрудным городом на берегу озера, который при ближайшем рассмотрении оказался его родным Чикаго.

Грили писал, что Фрейд, Маркс и Ницше, сформировавшие, по его мнению, современное сознание, ошибались, утверждая, что на-

¹ Вудуорт К. Отрицание ада// Америка. - Washington., 1990. - N 404. - С.12-16.

дежда на загробную жизнь мешает нам полностью наслаждаться и дорожить земной жизнью.

Данные опросов последних лет говорят, что верящие в жизнь после смерти относятся к людям с большим доверием и более счастливы.

Автор отмечает, что большинство представлений связано с божественным правосудием. Эта идея, возникшая у сторонников зороастризма в Персии, долго была важнейшей чертой иудейско-христианской традиции. Древние евреи верили, что умершие спускаются в Шеол, своего рода подземное царство. Ко времени восстания маккавеев против сирийских оккупантов (167-164гг. до н.э.) евреи стали ставить под сомнение справедливость Всевышнего требовавшего повиновения при жизни, но не воздававшего по заслугам грешникам и праведникам.

Возникла идея воскресения: праведникам, таким как пророк Илия, предстояло вернуться в лоно Авраамово, а грешникам - вечно гореть в аду. Вавилонский талмуд (около 600 г. н.э.) приводит 300 аргументов в пользу воскресения мертвых.

Для христиан рай стал высшей наградой, присуждаемой на страшном суде. Христианские проповедники яркими красками описывали райское блаженство и изображали мрачными картинами мучения грешников в аду. Данте в «Божественной комедии» изобразил чистилище, рай и ад как конкретные места на карте, не менее реальные чем сама Флоренция. Для Мартина Лютера рай и ад стали понятиями, определенными состояниями души, соответствующими вере, отчаянию и сомнению.

С утверждением рационализма XVIII в. мыслители того времени оставили от потусторонней жизни лишь далекое Божество. Маркс завершил интеллектуальную революцию: если уж необходим рай, то его надо искать на земле, а не в потустороннем мире.

По словам теолога Гарвардского университета Гордона Кауфмана, закат концепции рая и ада прослеживается на протяжении четырех столетий. Произошли необратимые изменения. У рая и ада нет будущего (с.15). Если либеральные течения у христиан и иудеев ищут пути сохранения Бога без потусторонней жизни, то другие заменяют потустороннюю жизнь идеей перевоплощения.

Религиозные учения, господствующие в Азии, перекочевали в Северную Америку. Среди многих буддийских разновидностей тибетская традиция подчеркивает, что происходящее после смерти зависит

от духовного развития в этой жизни. Карма или последствия поведения в прошлой жизни определяет, кем или чем вы будете в следующих перевоплощениях. Как учит лама Ван Че из тибетско-буддийской организации в Лос-Анджелесе, смерть на три дня прерывает ваше сознание, после чего вы витаете во вселенной в виде духа. Простой, не просветленный человек возвращается на землю в виде животного или раба. Просветленный буддист может стать художником, учителем или кем пожелает. В индуистской традиции душа отдыхает в раю в период между перевоплощениями. Рай варьируется в зависимости от того, какой бог правит в данном раю. Но везде это праздник в цветущем саду. У индуистов есть и ад со всем набором жутких пыток.

Исламские представления о рае и аде ближе к христианским. После смерти придется держать ответ перед двумя ангелами: Мункаром и Акиром. Мертвые будут оставаться в могилах до Страшного суда, где они предстанут перед Аллахом. Каждый пройдет по тонкому мостику над бездной. Грешники низвергнутся в ад, праведники предстанут перед Аллахом. И рай и ад вечны: в каждом из них есть семь степеней блаженства и мук. Исламский рай похож на Эдемский сад, только более населенный. Но высшим наслаждением будет лицемерие Бога.

Тем временем, как писал церковный проповедник Мартин Марти, «ад исчез и никто это не заметил». Для либеральных протестантов ад начал исчезать в XIX в. вместе с кальвинистской теорией о предопределении и суровом Божестве. В некогда пуританской Новой Англии пришли к убеждению, что Бог слишком добр, чтоб отправлять кого-либо в ад, а унитарии считали, что люди слишком хороши, чтоб Бог их стал наказывать. Марти, готовя Гарвардскую лекцию, не нашел в указателях к богословским изданиям, включая 1989 г., ни одного упоминания об аде. С 1963 по 1965 г. Второй Ватиканский Собор выпустил множество материалов, но в них нет упоминания об аде. Рай и ад - это не два разных места, куда человек может попасть после смерти, а два разных итога жизни, навечно переходящие в потусторонний мир, два типа личности, считает богослов Джеймс Бэрчелл. Иными словами, рай и ад осмысливается не как противоположности в пространстве, а как два радикально противоположные состояния - близости к Богу или отчуждения от Него. Человек сам обрекает себя на муки своим бездействием или своими поступками, навечно отчуждая себя от Бога или от тех, кого он любит. Вечная жизнь не начинается со смертью, мы уже живем в ней. Даже евангелисты смягчили сейчас

свои жестокие постулаты об аде. Как пишет профессор социологии Джеймс Хантер, автор двух исследований о евангелизме, многие евангелисты не верят, что люди неверующие, особенно праведные, попадут в ад. Ярким примером такого праведника является Ганди.

В иудейской религии вера в загробную жизнь занимает важнейшее место. В Вавилонском талмуде описывается ешива, где преподает Моисей. Другой образ - пир для праведников. Однако преподаватель иудаистского богословия в Университете Брауна в Провиденсе Джейкоб Нойснер говорил, что куда важнее райских наслаждений является близость к Богу.

Самые живописные представления о рае принадлежат мормонам. Согласно мормонскому учению, Бог, сам бывший человек, женился на бывшей «Небесной матери», и от них пошли «духовные чада, которые обрели плоть на земле». В раю мормоны продолжают без усталости трудиться на благо церкви, обращая в свою веру покойных неверующих. Чем больше обратят в свою веру, тем больше у них шансов превратиться в богов. В мормонском раю есть место для всех: лишь немногие упрямцы, отказавшиеся обратиться в истинную веру, попадут в ад. Но состояния полной божественности достигают главным образом те, кто вступил в брак должным образом. Их духовные дети, обретая плоть, заселяют иные планеты, поклоняясь своим родителям как Небесному Отцу и Матери.

В сравнении с такими конкретными описаниями будущей жизни неопределенные рассуждения американских проповедников с амвонов храмов не удовлетворяют большинство прихожан, пытающихся обрести уверенность в том, что жизнь - нечто большее, чем краткий миг.

Автор пишет, что идея жизни после смерти смущает современное сознание. Почти все современные философы высмеивают ее. Между тем именно идея потусторонней жизни представляет собой краеугольный камень всех религий. Религия учит, что человеческое сознание исполнено вечным смыслом. Отвергая рай и ад, современное рационалистическое сознание отвергает вместе с тем и всю серьезность оценки нравственных поступков. Но для тех, кто относится к Богу серьезно, человеческая свобода означает способность принимать моральные решения, имеющие долговечные последствия.

Ф.А. Федорова

РЕНАТА ГАЛЬЦЕВА
ОБРАЗЫ РОССИИ И ЕВРОПЫ.
ПРОЦЕСС ФИЛОСОФСКОГО ВЗАИМОПОЗНАНИЯ
Введение в тему¹

В отличие от всех других ракурсов этой темы, имеющих каждый свое частное, конкретное выражение «образа России» и «образа Европы», - в формах художественного слова, исторического повествования, этнографического описания - философский ее аспект заключается в размышлениях над *метафизическим, смысловым вопросом*: каково место и предназначение России в истории человечества и - связанным с ним вопросом, каково подлинное выражение ее национального лица среди других национальных ликов.

Специфику философского подхода предельно ясно сформулировал Вл.Соловьев. Подчеркивая роль, которую играют в деле знакомства европейского общества с положением и культурой в России выдающиеся французские писатели, к примеру А.Леруа-Болье и М. де Вогюз, русский философ отмечает, что при всей содержательности работ этих «знатоков и энтузиастов своего предмета», здесь, как и в других случаях, остается открытым самый важный вопрос: «о смысле существования России во всемирной истории»².

На вопрос этот наталкивает фактическая реальность, российская история с географией. «Когда видишь, как эта огромная Империя с большим или меньшим блеском в течение двух веков выступала на мировой сцене, когда видишь, как она по многим второстепенным вопросам приняла европейскую цивилизацию, упорно отбрасывая ее

¹ По программе отделения литературы и языка РАН.

² Соловьев В.С. Русская идея. - М., 1911. - С.7. Курсив мой.

по другим, более важным, сохраняя таким образом оригинальность... когда видишь этот великий исторический факт, то спрашиваешь себя: какова же та мысль, которую он скрывает за собою или открывает нам; каков идеальный принцип, одушевляющий это огромное тело, какое новое слово этот новый народ скажет человечеству, что желает он сделать в истории мира?»¹.

Над этой мыслью, с такой остротой очерченной Соловьевым, беспокойно раздумывали со времен Чаадаева, а точнее, давали ответ еще раньше, устами старца Филофея, объявившего о «Москве - Третьем Риме».

Задумываясь над своей судьбой, Россия вызывала на ответную реакцию Запад; «русская идея» становилась, таким образом, непременным сюжетом европейской рефлексии, которая питалась, разумеется, и собственными впечатлениями от жизни экзотического восточного соседа. Пусть и не с такой историсофской сосредоточенностью, с какой ставился вопрос религиозно настроенными русскими умами, западная мысль вовлекалась в работу над построением «образа России», которая сама осознавала себя в сопоставлении с Европой и на ее фоне.

Так с самого начала два «образа» - России и Европы - оказались неразрывно связанными, и там и там порождая мощный двухвековой умственный диспут. В самом деле, особое признание и особый путь России могут быть осознаны лишь на общем фоне европейского мира, ближнего человечества (куда входит и Россия) и зачастую - по оппозиции к нему. Так российское самосознание служило осознанию культурно-исторического маршрута Европы, питаясь в свою очередь историсофской мыслью немецких романтиков (Шеллинга, Шлегеля, Новалиса) и французских традиционалистов, идеологов реставрации (Ж. де Местра, Л. де Бональда, П.-С.Балланша).

Историческими моментами, сообщавшими дополнительный импульс размышлениям над тем, чем грозит или что сулит нам Европа, явились: во-первых, выделение и отделение старообрядцев, что шло не только по линии церковных размежеваний, но и - протеста против культурных новшеств, выражавшего верность идеалам прошлого и национальной самобытности; во-вторых, деятельность Петра,

¹ Там же. С.7-8.

поставившая Россию лицом к лицу с Западом; в-третьих, «военные встречи» с Европой.

Открывшийся в XVIII в. для России Запад берет в плен молодую русскую душу, для которой всё европейское имеет «таинственное обаяние» (В.Н.Боткин). Влечение к Европе ощущается у посещавших ее тогда знаменитых соотечественников - в «Письмах русского путешественника» Н.М.Карамзина, у раннего А.И.Герцена (до его разочарования во Французской революции). Однако встреча с ней вносит трагический диссонанс, порождает удивительный феномен притяжения-отталкивания (если не любви-ненависти) к Европе в сердцах и сознании думающих русских людей.

Это неустранимое противоречие обнажает религиозную основу воззрения на жизнь и историю, что составит фундамент творческой историософской школы русских критиков Запада, славянофилов (А.С.Хомяков, И.С.Киреевский, К.и И.Аксаковы, Ю.Самарин и др.): с одной стороны, ощущение глубокой связи с ним, восприятия его как христианского мира, давшего плоды гуманизма и утонченной культуры потому «почвенник» Достоевский сможет сказать, что у нас, у русских, две родины: Россия и Европа), с другой стороны, мучительную горечь и разочарование из-за явных плодов секуляризации: идеологии Просвещения, Французской революции, наглядного торжества материализма («денежного мешка») общественной атомизации, опошления жизни (см., к примеру, «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского).

Русское философствование, взошедшее на немецком классическом идеализме, особенно Шеллинга и Гегеля, и настолько связанное с ними, что судьба самой православной церкви казалась зависимой от судьбы гегелевской философии (Ю.Самарин), предприняло содержательную критику Запада.

В целом у славянофилов концептуально оформляется тема кризиса западной культуры, зазвучавшая в русской общественной мысли с конца XVIII в. и усилившаяся к 30-м годам XIX (Д.Фонвизин, Н.Новиков, А.С.Пушкин, В.Одоевский, «любомудры») : «Европейское просвещение... достигло... полноты развития», но родило чувство «обманутой надежды» и «безотрадной пустоты», ибо «при всех удобствах наружных усовершенствований жизни, самая жизнь лишена была своего существенного смысла». «Холодный анализ разрушил» корни европейского просвещения (христианства), остался лишь «самодвижущийся нож разума, не признающий ничего,

кроме себя и личного опыта, - этот самовластвующий рассудок», эта логическая деятельность, отрешенная «от всех других познавательных сил человека» (Киреевский)¹. Славянофилы с горечью замечают «на дальнем Западе, в стране святых чудес» связанные с культом материального прогресса торжество рассудочности, эгоизма, утерю душевной целостности и руководящего нравственного критерия в жизни.

На другом полюсе, в стане западников (ранний Герцен, Т.Н.Грановский, Н.П.Огарев, П.В.Анненков и др.), явившихся главным образом в качестве реакции на исторический критицизм славянофилов, христианских почвенников, и в общем освободившихся в своих суждениях от религиозной и «органической» доминанты, видели в европейском мире образец должного общественного и духовного состояния, которое заслуживает подражания и скорейшего следования по западному пути.

Собравшая много блестящих умов, эта школа русской общественной философии воспроизводит во многом апологетические образы Европы.

* * *

В дальнейшем противостояние славянофилов - западники сохраняется, переходя в 20-й век и принимая все более уродливые и brutальные формы.

Наследие славянофильской критики Запада расслаивается на христианскую, «синтезирующую» ветвь, которая обличения сочетает с акцентом на единой с Россией «новозаветной» семье европейских народов (Вл.Соловьев и его преемники в нашем веке - С.Л.Франк, А.Н.Бердяев, С.Н.Булгаков, Г.П.Федотов и многие др.), и - националистическую: так называемые поздние славянофилы и Н.Я.Данилевский («Россия - это анти-Европа»), Н.Н.Страхов, отчасти К.Н.Леонтьев, и затем сменившие их «евразийцы». Последние - это рьяные антизападники, порвавшие с исторической фактографией и религиозной логикой славянофилов, к которым евразийцы до сих пор апеллируют как к своим идейным прародителям; среди сегодняшних евразийски настроенных идеологов находятся и некоторые богословы фундаменталистского толка.

¹ Киреевский И.В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России// Полн. собр. соч.: В 2 т. - М., 1911. - Т.1. - С.176.

Остановимся на этом злободневном феномене подробнее¹. Есть два понятия евразийства: первое, научно-географическое, отражающее в себе положение России, раскинувшейся на двух материках, и второе, концептуально-идеологическое, обозначающее направление мысли 20-х годов и своекорыстно эксплуатирующее первое.

Припомним основные постулаты евразийцев.

Большевизм, победивший в России, - это единственная форма реального «народоводительства», он один только мог спасти страну от послереволюционной анархии. Что касается революции, то она была неизбежна как естественный взрыв энергии народного протеста, подспудно накапливаемого в долгом процессе насаждавшегося старой властью «европеизма».

Конечно, с точки зрения евразийцев 20-х годов, руководившая революцией коммунистическая идея - «злая, ложная и сатанинская», однако в дальнейшем она непременно должна исчезнуть с земли русской, ибо, будучи изобретением Маркса, происходит от того же чуждого русской природе европейского корня, что и весь взорванный Октябрем послепетровский курс российской истории.

В общем, крысы поедают крыс, а шкурки остаются.

Получается, что «злая», «европейская» идея оказалась союзницей народа в деле революции, поднятой им против того же «европеизма». Но спрашивать логику с евразийцев, как мы еще больше убедимся далее, бесполезно, не в ней тут сила. Между тем нетрудно было бы избавиться от несообразности, если признать, что народ - в той мере, в какой он действительно участвовал в революции, - участвовал вовсе не в насущном для себя, а в самоубийственном предприятии, о котором к тому же, вопреки заклинаниям евразийцев, менее всего можно сказать, что оно было «детерминировано» «всеми ходом» русской истории, а не, напротив, весьма поверхностным ее слоем.

Вторая несообразность, уже по поводу Европы, этого спасительного для евразийцев козла отпущения: естественнее было бы увидеть в ней не какой-то смертоносный анчар, а, в духе С.Н.Булгакова, многоветвистое дерево, приносящее как добрые, так и поврежденные плоды, среди которых мы, русские, по преимуществу заимствуем

¹ Ниже в тексте будут использованы материалы из моего выступления на «Круглом столе», организованном ЮНЕСКО, «Евразийство: вчера-сегодня-завтра», целиком опубликованного в «Иностранной литературе» (М., 1990. - N12. - С.221-225).

лишь вторые. И они, добавим, недоброкачественны не только для нас, но и для самой Европы, ибо отравляют само ее основание и уже по одному этому никак не могут служить эталоном «европеизма».

Однако какие же «шкурки» остаются России в итоге противоборства и взаимоуничтожения двух «европеизмов», когда, согласно хитроумной гегелевски-мефистофельской диалектике евразийцев, желающие зла творят добро? Оказывается, это те самые государственные, общественные и даже партийные формообразования, которые созданы новым режимом, но после какого-то необъяснимого выветривания, испарения из него коммунистического содержания, сделаются оболочками для заполнения их подлинно органичной для России жизнью, для восстановления собственного ее лица. (Сегодня несмотря на официальную отмену сети парторганизаций, они проявляют заметную устойчивость, рассеивая всякие иллюзии старых евразийцев.) Евразийцы рассуждают таким образом, как будто эти новообразования идеологически нейтральны и могут быть годны для разных социальных механизмов, в то время как они продиктованы уникальным социальным замыслом и приспособлены для его воплощения в жизнь.

И вот тут мы подходим к еще одному удивительному пункту евразийцев, возвращающих нас к натуралистической морфологии позднего славянофила Данилевского: своеобразие лица России надо, по их убеждению, искать только в восточных, татаро-монгольских чертах. «Россия не Европа» - этот тезис, подхваченный евразийцами у Данилевского, превращает географическую констатацию в историософскую концепцию, которую точнее было бы назвать, по-бердяевски, «азиатской». Они сводят Россию к Азии как бы под давлением территориальной арифметики, больших азиатских пространств. И вот из количества рождается качество: Россия выступает приемницей Чингисхана, наследницей туранских племен.

Меж тем поворот nach Osten - результат давления не объективной данности, а субъективной заданности. Евразийским теоретикам для сохранения своей надежды на будущее России, оказавшейся в железных когтях коммунистической власти, соблазнительно увидеть в революции всего лишь интернационалистическую декларацию «стихийного национального своеобразия». Конечно, при этом они усиленно акцентируют принадлежность России православию (или, точнее, православия - России), но, присоединяясь к доктрине «культурно-исторических типов» а la Шпенглер и Данилевский, евра-

зийцы превращают тысячелетнюю веру русского народа из фокуса его истории в один из второстепенных ее атрибутов. Замещение духовного критерия национального бытия «эстетическим», неязыческим критерием природного его своеобразия означает измену евразийцев христианской историософии, т.е. взгляду на историю как на полный смысла провиденциальный процесс, где действует возмездие и воздаяние.

Однако ни их хитрая диалектика истории, ни спекуляция на географии не достигают своих целей, напротив - вызывают протест на уровне элементарных сведений. Как можно утверждать, что русский народ идентифицировал себя с татаро-монгольским началом, когда всем с младенчества известно, что вторгшиеся с Востока орды были восприняты на Руси как «идолища поганые»? Если и можно говорить о «положительном значении» «татаро-монгольского ига» для «централизованного» образования российской государственности, то только в том смысле, в каком это понимает Карамзин - в смысле бедствия, из которого удалось извлечь практический урок и духовную закалку. Но само «историческое событие» не становится от этого благим. Нашествие с Востока сыграло положительную роль и для самосознания русского народа - но только по отталкиванию. В века нашествия, т.е. с XII по XIV, русское национальное самочувствие, как пишет историк А.В.Карташев, формировалось в *противоборстве* «надлежащей тьмы языков», жуткой, темной, «бессерменской Азии». На народном самочувствии возшло «церковно-политическое мировоззрение», согласно которому «православному государству, царству и народу вручены величайшие вечные заветы» - «приведение... народа к чистой, не поврежденной ересями вере, к порогу царства Христа Грядущего»¹. «Святая Русь» - вот имя, данное этой земле народом (а не изобретенное интеллигенцией), причем данное в самое образцовое для евразийцев, допетровское время. И как не услышать в этом глазе народа выражение его национального своеобразия? Сравните его с самоопределениями других народов: как напоминает А.В.Карташев, «Англия охотно величает себя «старой», Германия «ученой», Испания «благородной», Франция именует себя «прекрасной», «Святым и избранным» назван был только библейский Израиль»². (Я привожу это перечисление имен вовсе не для того, чтобы утвердить их в качестве

¹ Карташев А.В. Воссоздание Святой Руси. - Париж, 1956. - С.32.

² Карташев А.В. Указ. соч. - С.32.

исчерпывающих дефиниций этих стран, но чтобы напомнить, что русский народ свое лицо видел совсем иначе, чем хочет изобразить его евразийская доктрина, и на первый план выдвигал он свое христианское призвание).

Противоречие евразийцев исторической правде так очевидно, что как-то лишний раз неудобно его констатировать.

Более того, в своем стремлении сблизить Россию с нехристианским востоком и развести с христианским западом евразийские теории представляют православие более родным исламу и даже буддизму-ламаизму, чем ближним христианским конфессиям. Между тем ясно, что Россия как православная страна входит прежде всего в христианскую семью европейских народов, как бы ни расценивать их отношение в разное время к России. И независимо от стилистических, культовых и даже догматических различий между христианскими исповеданиями это не мотив для разрыва православных со своими братьями во Христе и не повод для братания с поклонниками Бодхисатвы. «Имя Христа соединяет Россию и Европу»¹, но евразийское сознание отодвигает Его на задний план.

И опять возникает недоумение: ну, предмет ли это для разъяснений? Не оказываемся ли мы снова на уровне самых элементарных истин?!

Ведь если можно согласиться, что Россия не Европа, то только в том смысле, что она не только Европа, и если по вере, т.е. по духу, она относится к европейской общности, то по природе своей она принадлежит и Азии. Но что из этого следует? Что дух ничтожнее природы, которую он одухотворяет и оформляет? И это могут думать приверженцы православия!

Так что же это за логика, которая стирает разрыв между духовно далекими явлениями - православной Россией и монгольской Азией - и усугубляет различия между близкими - Россией и христианской Европой, - логика, которая внушает, что большевизма надо меньше бояться, чем «европеизма», и что спасение России надо ожидать от той самой коммунистической революции, которая несет в себе «сатанинский» замысел? (А ведь в помощь на собак волка не зови, как напомнил нам Александр Исаевич.) Что же это за рассуждение, кото-

¹ Флоровский Г.В. Евразийский образец // Соврем. зап. - Париж, 1928. - N34. - С.340.

рое от победившего организованного зла ожидает добровольной ретировки и еще полезных трофеев?!

Оспаривать евразийскую логику - значит попадать в нелепое положение борца за прописные истины и очевидности. Такая логика не подлежит испытанию рассудком и историей, ибо не координируется со здравым смыслом и фактами: она требует *изобличения*, ибо является *имитацией* рассуждения, не раскрывающего факты, а скрывающего идею. Это - *идеологика*, умеющая *так* связать концы с концами, что на месте знакомых вам реальных соотношений вещей появляются невиданные их конфигурации, подчиненные идейной сверхзадаче. Подобно тому как в частной жизни человек создает идеологию своей невинности, «находит извинение согласно желанию своему»¹, для чего переворачивает всю человеческую логику с ног на голову, меняя местами причины и следствия, так и при социальных коллизиях тот, кто изменил своим принципам и сдался перед силой, должен перевернуть всю историческую логику, найти виноватых среди потерпевших, выдать черное за белое и наоборот.

Неестественные сочетания идей, а шире - реальностей, прикрывают у евразийцев измену христианству и христианской историософии, смену принципа *свободы* принципом *силы*. Эта измена, или смена, столь болезненно отзывавшаяся в душе Вл. Соловьева и требовавшая от него многих лет страстной борьбы, дала себя знать в позиции поздних славянофилов и восторжествовала у Данилевского. Как с горечью отмечал Соловьев, принцип «государственного могущества» возобладали над требованиями «народной и государственной совести» («Великая нация не может спокойно жить и преуспевать, нарушая *нравственные* требования»².)

Евразийцы впадают вроде бы в тот же соблазн, что и эти старые наши государственники, испытывая *слабость к силе*, однако к силе неизмеримо более подозрительной для православного сознания, чем имперское могущество. При всей обличаемой Соловьевым «зооморфичности» национализма конца прошлого века он ни в какое сравнение не идет с «*коллорационизмом*» евразийцев и близких им по умонастроению их современников - сменовеховцев и обновленцев. Тогда как-никак дело происходило в христианской державе под

¹ Сирах 32, 19.

² Соловьев В.С. Грехи России// Письма Владимира Сергеевича Соловьева: В 3-х т. - СПб., 1909. - Т.2. - С.191.

юрисдикцией формулы «православие, самодержавие, народность», евразийцы же выступили в пореволюционное время, оказавшись под властью коммунистов с их лозунгами атеизма, пролетарской диктатуры, интернационализма. Евразийский компромисс - не просто соблазн силой, но соблазн вражеской силой. Именно евразийцы с близкими по духу сменовеховцами и обновленцами (живоцерковниками) открыли беспрецедентный для русской религиозной интеллигенции путь сотрудничества с врагом своей родины.

Но и это еще не последний предел. Они сотрудничали с врагом России, но *ради России*. Кроме того, они оказались в беспрецедентном положении, став первыми очевидцами пришествия в мир тотальной идеологии. Против такого сюрприза истории они не были вооружены ни идейно, ни опытно. Схватившись за этатистский идеал поздних славянофилов, они гипнотизировали себя и других «благом единой России» и надеждой не только консервировать дефекты, но и рассасывать их, не только скривлять прямое, но и выправлять кривое. Но теперь шла уже другая драма, на сцену истории «зверь вышел из бездны».

То, что можно было не понимать на заре режима питая архаические иллюзии насчет того, что новая, еще не известная никому власть сумеет сохранить «Великую Россию», а зло этой власти будет изжито своим ходом, как изживаются многие несовершенства, сегодня, после семи десятков лет жизни при новом порядке, должно быть ясно как день, что большевистская государственность не только не сохранила, но развалила Российское государство, что советский режим не только не избавил русскую историю от изъяна «европеизма», но привел к краху жизнь вообще. Сегодня недооценка непотопляемости и упорности тотальной идеологии, надежда на то, что она рассеется на путях органической эволюции, не имеет уже никаких оправданий. Ядро ее нерастворимо, она гнется, да не ломится, не независимо от того, верит в нее кто-нибудь или нет.

Прежние евразийцы были небезгрешные, но трагичные в своей любви к России фигуры. Говорить о сегодняшних их наследниках как о страдальцах за отчизну нелепо; некорректно говорить и о коллаборационизме, ибо новые национал-этатисты уже не усматривают никакой враждебности в коммунистической идее и стоят с ней по одну сторону баррикад, которые раньше разделяли русских патриотов и коммунистов. Временный союз, заключенный в 20-х годах, стал вечным, краткосрочный компромиссный пакт превратился в дружеский

договор; приоритеты поменялись местами, и апелляция к патриотическим чувствам стала служить украшению и облагораживанию захватчика родины. Порочная, но все же оплаченная страданиями логика коллаборационизма превратилась в лукавую логику *ряженных*.

Чем же объяснить нынешнюю волну евразийских настроений?

Она поднялась, по-видимому, от нового сейсмического толчка нашей истории, еще одного распутья, после 17-го года. Меж тем формировавшийся тогда режим если и нуждался в союзниках, то от патриотических идей все же не зависел - у него хватало своего собственного пафоса. Сегодня коммунистическая идеология остро нуждается во вливаниях живой крови. В то же время она все еще в силе, и те, кто не мыслит себя отдельно от нее, - как силы - при необходимости самоопределения снова вступают в евразийскую колею, движение по которой требует еще больше хитроумия, чем раньше: антагонистов надо стилизовать под союзников; надо выглядеть патриотом, присягая антипатриотической сверхзадаче. Вот почему логика *ряженных* еще более алогична и еще более идеологична, чем у предшественников; равнодушие ко злу еще глубже, презрение к свободе личности еще нагляднее.

Прежние евразийцы, обличавшие «ложность коммунистической идеи», еще рисковали мечтать о «единой большой идее», которую можно было бы ей противопоставить как противоположную по содержанию, но равную по масштабу. Теперешние уже не замахиваются на выдвижение альтернативной идеи, по сути они воюют с самим понятием идеи и системы и даже с дискурсивным мышлением вообще. Еще бы, кто же это сумеет не просто возгласить, а теоретически, логически обосновать звучащий теперь тезис: «социализм, построенный в отдельно взятой стране», есть «глубоко патриотический, национальный», «в корне чуждый интернациональному марксизму», когда на самом деле в этой стране произошел марксистский переворот всех оснований по воле верного марксиста Ленина, предназначившего «отдельно взятой» России служить стартовой площадкой для разжигания пожара мировой социалистической революции.

И ведь никакого лелеемого евразийцами «бонапартистского переворота», который бы отменил действие утопической социальной системы и ее идеологических принципов, в 30-х годах не произошло. Разве что принять за свидетельство такого переворота заигрывание Сталина с русским народом, взывания к патриотическим чувствам и старой вере в страшный для коммунистического строя момент. Или,

быть может, видеть переворот в возврате офицерских погон, генеральских чинов, более длинной традиционной семидневки? Режим этот добровольно не отказался ни от одного своего устоя, начиная с основ мировоззрения. Никакого «заквитывания зла добром», как убеждают сегодняшние симпатизанты евразийства, увы, еще не наблюдалось.

Всем, кто любит связывать процесс «перерождения» «интернационального марксизма» в «глубоко национальный» патриотизм, с рожденным в годы революции так называемым «великорусским патриотизмом», с «национальной гордостью великороссов», хорошо бы поскрести эту гордость и увидеть ее чисто революционное происхождение, такое же, как у патриотизма французов времен Великой революции. Когда Ленин писал свою нашумевшую «патриотическую» статью, он стремился привить русскому народу новые чувства: он рекомендовал гордиться не склоняемой нынче «древнерусской культурой» и не прежней «российской историей» (что как раз и выражало бы патриотические настроения), но отменяющий всю эту ветوشь *революционной* традицией, согласно которой «русский народ» вскоре первым совершит прорыв к небывалому марксистско-ленинскому порядку вещей.

В евразийстве под русским национально-патриотическим флагом на самом деле происходит решительный отход от традиционных взглядов на национальное призвание, по характеру своему христовцентрическое, отказ от старых «русских дум о России» (выражение Г.Флоровского, в начале 20-х годов самого принадлежавшего к евразийскому направлению, но вскоре ставшего острым его критиком).

Старые «русские думы», к наследникам которых евразийцы себя причисляют, были дальше всего от того, чтобы отступнически перекрещивать Россию в язычество, натуралистически разглядывать народное лицо (которое ведь несет на себе отсвет духовной истины либо - тень одичания и варварства), разрывать с христианским человечеством и, наконец, связывать себя с богоборческим утопическим вызовом. Вл.Соловьев, размышляя над «евразийской» судьбой родины, с тревогой вопрошал, пойдет ли Россия путями христианской свободы или деспотического насилия:

Каким ты хочешь быть Востоком:

Востоком Ксеркса иль Христа?

Нынешние евразийцы оставляют нам более страшную альтернативу быть:

Россией Ксеркса или Россией Маркса?

Если подлинно продолжать думать «русские думы», завещанные традиционными идеалами и неотделимые от осознания лучшими русскими людьми исторического бремени России и ее ответственности, то можно представить «евразийскую цивилизацию» как плод заботы русских об огромном, суровом и многоплеменном беспокойном пространстве, как плод христианской просветительской работы со стороны великой православной державы. Имея в виду это последнее, единый «евразийский материк» можно было представить как состоящий из двух нуждающихся друг в друге половин, из которых одна, европейская христианская Россия, несет слово благой вести - восточной, азиатской, а эта последняя служит благодаря своей мощи форпостом христианства на Азиатском континенте. Свет, который на Запад идет с Востока, по просторам евразийской России шел с запада на восток. (Но, быть может, кто знает, настанет время по ходу секуляризации Запада, когда сохранившиеся на евразийских пространствах христианские заветы жизни вместе с духом православия еще понадобятся Европе, и опять засияет ex oriente Lux¹. Но это из области историософских фантазий.)

Наследники «русских дум о России» и христианской историософии - это, конечно, не евразийцы-сменовеховцы, а цвет русского зарубежья - «веховцы», осознавшие всю враждебность Революции России и работавшие над «единой большой идеей» и даже над целой идейной системой, которая выдержала бы противоборство идеи ложной.

Благодаря усилиям представителей «третьей волны» эмиграции (А.Янов, А.Синявский, Б.Хазанов и др.), дополнительную энергию получило в общем популярное воззрение на Россию, как на страну, чреватую гибельными неожиданностями, а вместе с тем идущую бесперспективным путем - в конечном счете по причинам неудачного национального склада населяющего ее народа.

Остановимся на симптоматичной, нашумевшей книге А.Янова «Русская идея - 2000-й год»². В виде историософии для огромной страны тут предлагается механически-позитивистская схема двух-

¹ Свет с Востока (лат.).

² Янов А. Русская идея и 2000-й год. - Нью-Йорк, 1988. - Библиогр. описание приведено по источнику. - Прим. ред.

тактного хода (реформа - контрреформа), якобы составляющая роковую динамику русской истории, начиная с середины XVI в.

Автор стремится заверить нас, что открытие им этой исключительно русской двухтактности - плод особо углубленного изучения предмета. На самом деле, если посмотреть под этим поверхностным углом чересполосицы на историю, скажем, Франции (Великая французская революция, термидор, революция 1830 года, Луи-Филипп, революция 1848 года, Луи Бонапарт, Коммуна...), то специфика России явно поблекнет, и окажется, что автор не продемонстрировал элементарной научной вдумчивости, которая при вычленении одного явления из совокупности остальных требует его сравнения с ними. Можно догадаться, откуда взята эта схема - она заимствована из «Краткого трактата по советологии» А.Безансона¹. Но у Безансона, занятого советской историей, маятник «военный коммунизм - нэп» оправдан самой исторической эпохой, социально-экономической бездвижностью новой формации. Янов же применяет подобную схему ко всей истории России, у которой вовсе не было социально-экономической предопределенности к кружению на месте, о чем свидетельствует ее фактическое движение и даже бурное «развитие капитализма» в предреволюционный период.

Для развития России не требовалось ничего, кроме отсутствия экстраординарных помех, каковой и оказалась Октябрьская революция, превратившая естественную индустриализацию в насильственную и неудачную для страны (я уже не касаюсь ее геноцидных последствий). Если и были помехи собственно экономического свойства, то они успешно преодолевались, о чем есть письменные свидетельства от Ленина до Булгакова, дружно констатировавших в начале века их быстрые перемены в народном укладе.

Причина исключительности России, по Янову, в «автократической», «средневековой» сущности государственной системы. Однако другие народы Европы тоже прошли через средневековье и даже абсолютизм и тем не менее вышли оттуда. Каковы же подлинные корни такой российской «особенности»? Автор только упорно декларирует ее, но не объясняет. Что же является постоянной субстанцией этого исторического коловращения, а по сути - стояния? Остается признать, что это - сам народ, национальный склад, беспре-

¹ Besancon A. Court traile de sovietologie a l'usage de autories civiles militaires et religieuses. - P., 1976. - 125p.

ривно воспроизводящий условия для торжества «полувизантийской средневековой сущности». Под «русской идеей» автор подразумевает широкую национальную почву, а не какие-то верхушечные идейные течения и тем более не поведение имперской администрации, что является уже следствием и в чем Россия, кстати, не отличалась от других национальных культур с их мессианскими мечтами - Франции, Германии, Англии или Польши. Идеология книги Янова по своему потаенному расистскому импульсу оказывается антиподом-двойником той, которая распространяется в кругах нынешнего российского евразийства и вносит в философию истории и культуры эскалацию вражды.

Зато сегодня усиливается и другая тенденция, требующая пересмотра застарелого антагонизма, видящая общую с Европой логику развития у России и тоже имеющая давние истоки (ср. книгу Дж.Мильтона «Краткая история Московии»¹). Россия причислялась к «самому северному региону цивилизованной Европы», и с точки зрения религиозных и государственных традиций оказывалась «сравнимой с Англией». В этом русле размышляют П.Дьюкс и В.Броун, развивая сегодня идею самобытности культуры и истории России как специфического варианта общеевропейской цивилизации. Все более заметным в западной литературе становится и стремление найти для России некую среднюю линию - у Р.Виттрама, Ф.Вернера, Р.Мэтьюсона, Дж.Кларсона, А.Висинича, А.Мастерса.

Среди новых работ есть серьезные и увлекательные исследования (вспомним давний образец - «Икону и топор» Дж.Биллингтона!)², поднявшие над ползучим эмпиризмом, с одной стороны, и свободные от идеологической ангажированности - с другой; например, работы Яна Прокопа и Анджея Валицкого (последняя книга - «Славяне глазами Запада и Запад глазами славян»³, 1993), Жоржа Нива, Габриеллы Импости и многих других.

В самые последние годы, с открытием новой эпохи в российской истории злободневными становятся темы: трансформации обра-

¹ Мильтон Дж. Московия Джона Мильтона, со статьей и прим. Ю.В.Толстого. - М., 1875. - 88 с.

² Billington J.H. The icon and axe: An interpretative history of Russian culture. - L., 1966. - XVIII, 786 p.

³ Walicki A. Slaves in eyes of Occident and the Occident in the Eyes of the Slaves. - Krakow. 1993.

за России после тоталитаризма и «конца раскола» между ней и Европой. По-новому становятся старые вопросы: «Восток» - это не столько нечто принципиально иное Западу, сколько источник перемен и движения для него; есть ли основания для понятия «русская цивилизация» и, если есть, то в каком смысле оно может быть оправдано, исходя из сегодняшнего курса России. Особая тема, требующая освещения, - образ России в нынешнем общественном мнении Запада, в его средствах массовой информации и роли в формировании этого образа усилиями российской эмиграции, представителями первой, второй и третьей «волны».

IX. КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ XV-XVII ВЕКОВ КАК ОДИН ИЗ ИСТОЧНИКОВ ПО ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

На протяжении изучаемого периода происходили сложные процессы перестройки культурного мышления. Для классического Средневековья характерна весьма строгая регламентация мышления церковной властью, а для перехода от Средневековья к Новому времени - явления, связанные с различными формами синтеза аристократической и народной культуры.

Эти разнородные процессы в культурном развитии, связанные с изменением характера мировосприятия, стали предметом изучения как в отечественной, так и в зарубежной литературе.

За рубежом это явление получило свое развитие в работах многих искусствоведов - Э.Панофского, Д.Бакса, Д.Смита, Й.Хейзинги и многих других. В отечественной литературе следует отметить труды И.М.Гершензон-Чегодаевой, Е.И.Ротенберг, И.А.Смирновой. Но наибольшее обобщение эта проблема получила в отечественной науке в монографии М.Н.Соколова «Бытовые образы в западноевропейской живописи XV-XVII веков».

Строго регламентированное мышление католической теологии с разработанной символикой не могло сохранить свою монополию в области искусства.

Развитие народной городской культуры оказывало влияние на искусство. Но испытывая на себе влияние господствующей аристократической культуры, городская культура сохраняла свою самобытность. Несмотря на антагонизм аристократической и народной культуры, между ними наблюдалось определенное взаимовлияние. Традиционная сложная символика долго оказывала влияние на новую живопись.

Символическое отношение к природе есть важный аспект развития позднесредневековой культуры. Господствующая культура подчеркивала прежде всего греховность плоти, более «низкое» место тварного мира по сравнению с миром сверхъестественным. Но уже в эпоху классического Средневековья отношение к природе начинает меняться. Поэтическое отношение к природе в творчестве Франциска Ассизского совпадает с первыми шагами возвращения античного наследия. Новая этика природы сначала робко, а позднее более открыто начинает противопоставлять себя теоцентрической этике.

Массовому сознанию Возрождения присущ некий космизм. «Личность и материя, - по мудрому замечанию А.Ф.Лосева, - казалось бы, столь несовместимые одна с другой категории, сливаются для возрожденческого сознания в одно специфическое, оригинальное и до сих пор еще не формулированное бытие, в котором нельзя уже различить ни личности, ни материи» (с.21).

Уже в XIII в. в живописи высоко ценилась подлинность изображения. Боккаччо называл Джотто великим учеником природы. Для художников позднего Средневековья было характерно изображение в картинах на религиозные сюжеты многочисленных бытовых реалий, что придавало этим сюжетам определенный психологический оттенок, навеянный художнику массовыми религиозными переживаниями. «Богатство нового содержания, входящего в произведения XV-XVII в. как в рамках традиционной иконографии, так и в обличье новых жанровых мотивов, порождает таинственные, чрезвычайно неоднородные художественные структуры» (с.28). Многозначность давала художнику простор для фантазии. Это было обмирщение, а также развитие такого явления, как «многосмыслие» (multivocationes) (с.29).

Зрителю картины нужно было попытаться прочесть символы, что было одним из условий понимания картин. Многие картины включали в свой сюжет символы, характерные для средневекового сознания и подсознания.

Особенно в крайне нестабильный в переходный от Средневековья к Новому времени период мысль о жизни как крутящейся Мельнице-Фортуне нашли свое отражение в живописи. Эта тема стала привлекательной в XV-XVI в., когда неременной частью пейзажа Европы становятся шатровые ветряки. Наиболее распространены они были во Фландрии. К мельнице в этот период относились с суеверным страхом, она располагалась за околицей в безлюдном месте, а

мельника народные предания рисуют колдуном, знакомым с нечистой силой. В эпоху Реформации символы начинают менять свое содержание. Мельница становится символом борьбы Христа за истинную веру. Но главный символ мельницы связан с образом колеса Фортуны, которое, вращаясь, бросает вниз и перемалывает жизни одних людей, других же возносит вверх. Наиболее глубоко воплощена идея Мельницы-Фортуны в картине Питера Брейгеля Старшего «Несение креста» (с.40-41). Картина, написанная на традиционный религиозный сюжет, глубоко символична. Брейгель задумал изобразить путь на Голгофу, как повседневное явление нидерландской деревни, когда на казнь ведут еретиков или сопротивляющихся испанской тирании.

На первый взгляд, перед зрителем предстает евангельская сцена, перегруженная множеством деталей. Прежде всего, скала с мельницей наверху. Скала по своему строению близка к меловым утесам долины реки Маас. Вполне правдоподобен и ветряк шатрового типа. Однако сочетание этих объектов совершенно фантастично. Вершина скалы является весьма странным местом для мельницы, «Голландский, или башенный ветряк с корпусом из массивных камней еще мог бы удержаться в подобном положении. Шатровую же мельницу с легким поворотным деревянным корпусом... смел бы со скалы наилегчайший порыв ветра... Воздвигая сооружение, нестабильностью своей соперничающее с карточным домиком, художник мог преследовать только одну цель - изобразить Мельницу-Фортуну, местом обитания которой ... считалась крутая гора или скала и важнейшим свойством которой было непостоянство» (с.41).

Но характерно, что с этим непостоянством контрастирует геометричность рисунка. Принцип трезвой планомерности проступает в «несении креста» с предельной отчетливостью. Пешие и конные фигурки движутся к Голгофе по касательной некоего гигантского, расположенного диагонально эллипса - его очертания явственно читаются в линиях дороги, соединяющей основной план действия с дальним городом. «Но склонность к геометрической генерализации композиционных доминант отнюдь не уподобляет эту панораму некоему пейзажу-сводке географического типа, где универсальность видения имеет чисто статистический характер» (с.41).

Эта геометричность в размещении человеческих тел и в изображении отдельных элементов ландшафта в соединении с образом вращающейся мельницы выражает идею вечной жизни и вечной смены.

По мнению автора, «в отличие от Мистической мельницы, подчеркивающей сверхреальность таинства Пресуществления, брейгелевская Мельница-Фортуна, представленная в религиозной сцене, сводит на нет трансцендентализм символики крестной жертвы, ибо воплощает в первую очередь представление о вечном движении мироздания» (с.42).

Но существует мнение о том, что перед лицом великой искупительной жертвы Христа природа содрогнется, и мельницу снесет со скалы. Об этом говорит фантастическая картина неба (тучи, собирающиеся над Голгофой на фоне чистого небосклона).

Картина Брейгеля не строго дидактична, она несет отпечаток нового мышления, связанного с именами Парацельса, Себастьяна Франка, Якоба Бёме; здесь природа не есть отражение Божественного промысла, который понятен только церковному толкованию, а Божественная книга, открытая каждому верующему. Но чтение этой книги требует напряженного труда.

В картинах последователей Брейгеля (Ян Брейгель Младший, Якоб ван Рейсдал) деревенский пейзаж с мельницей приобретает реалистический характер. Наряду с темой Мельницы-Фортуны для изобразительного искусства характерна тема «странствия».

Средневековое мышление считало природу явлением вторичным, проявлением суетного бытия. Августин писал: «И отправляются люди любоваться высокими горами, величественным колебанием моря, течением широчайших рек, просторами океана, коловращением звезд и покидают самих себя» (цит. по: с.49).

Человек Возрождения, напротив, ощущает божественность человека в бесконечной возможности познания природы. Эту мысль отражает и живопись XV столетия, посвященная религиозным сюжетам. В картинах Яна Ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена на переднем плане изображена Мадонна, а на втором плане - бесконечная дорога с детально выписанным городским пейзажем. «В искусстве, где пространственно-единый взгляд на мир еще не возобладал, с универсальной всеохватностью видения могло органически сочетаться лишь художественное представление о пространстве как о сумме пройденных, последовательно воспринятых мест»(с. 51-52).

В картинах фламандской школы отражается мысль о связи земного мира с миром сверхъестественным и его вневременности. Это особенно подчеркивается в триптихе Босха «Эпифания», где в единых

колористических тонах изображен типичный нидерландский пейзаж и смыкающийся с ним библейский город.

Знаменитая картина Джорджоне «Гроза» также отображает мысль о силе природы и неизбежности случая. «Фортуна, овеществленная в самой грозе, величественно и грозно проступает в окружающей природе. И, возможно, она же, вернее, уже нерасчленимо единая Фортуна-Природа, питающая мир и обеспечивающая его животворное многообразие, является в образе кормящей матери среди свежей древесной поросли» (с.60).

Единство ритмов человеческой и природной жизни находят отражение в картинах Питера Брейгеля Старшего. Мысль о слепом господстве природы над людьми выражена с особенной силой в его картине «Слепые». Эта картина глубока по содержанию и многопланова. В XVIII-XIX вв. Она воспринималась как циничная насмешка над нищими. Но более внимательное изучение обнаруживает в ней глубокие трагические ноты. Облик персонажей проникнут фатальным ощущением упадка и гибели.

«Фортуна явственно присутствует в картине и в тонком уподоблении самих безвольно клонящихся книзу фигур спилам вращающегося колеса, и в такой красноречивой пейзажной детали, как мельничная плотина, с насыпи которой, собственно, и срываются в запруженный ручей слепые (таким образом, и тут возникает своего рода Мельница Судьбы)» (с.65).

В голландском искусстве XVII в. тема пути в неизвестное, грозящее нам непредвиденным, охватывает все жанры, антагонизм ближнего и дальнего обогащает драматургию живописи. Изображая во всех деталях уютные интерьеры, художники включают в картину в виде отдельной детали грозные морские пейзажи. «Голландские мастера разработали остроумный прием, позволивший им сохранить реминисценции ренессансного универсализма даже в скромных пространственных ячейках интерьерных жанров» (с.70).

Например, в знаменитой картине Яна Вермера «Любовное письмо» два пейзажа, висящие на стене уютной комнаты - «марина и лесной пейзаж с дорогой, - чрезвычайно обогащают эмоциональную гамму образа, вводя в него и галантную мелодию «плаванья по морю любви под водительством кормчего Амура и более строгий мотив паломничества жизни» (с.71).

Еще одна тема характерна для живописи XVI-XVII вв. - это изображение частных, даже интимных сторон человеческой жизни. В

раннесредневековой иконографии на втором плане были предметы быта. Но уже в конце XIV детализация стала обычным делом для художника. Величайшим мастером по изображению деталей был великий Ян Ван Эйк. В его живописи с предельной гармонией сочетаются удивительная живописная достоверность и средневековая символика. Ван Эйку свойственно возвышать земную природу почти до предела божественного мира. В картине «Портрет четы Арнольфини» наряду с предельно строгой выписанностью деталей существует такой же строгий символический смысл. Каждый предмет несет символическую нагрузку. В картине «выверен каждый жест, значима каждая деталь благоговейно замершего пространства - в данный неповторимый миг все в этом светском святилище призвано обеспечить будущее счастье и благополучие рода, порождающего свою новую ветвь» (с.82). И «втягивающая перспектива», и круглое зеркало, в котором отражается еще одна фигура, властно превращают самого зрителя в участника сюжета, изображенного на картине.

Фламандская школа, представителем которой был Ван Эйк, оказала огромное влияние на искусство эпохи Реформации. Образы святых были фактически изгнаны из живописи. Сам Мартин Лютер гневно протестовал против изображения святых, способствующих идолопоклонству, и вместе с тем благожелательно относился к «земным образам», отражающим жизнь, подобно зеркалу, и не способствующим пагубным суевериям. Но в конце XVI-XVII вв. в Голландии и других протестантских странах укоренился строгий, почти ханжеский стиль жизни. Даже свадебный обряд в протестантской религии из великого праздника превращался в торжественно-серьезную процедуру. Но художники не желали мириться со скучным однообразием протестантской морали. Пример подобного протеста - знаменитая картина Рембрандта «Автопортрет с Саскией» или картина Яна Стена «Гуляки».

В этом плане показательна живопись Яна Вермера. «Мир героинь Вермера заполнен музицированием, смакованием вина, чтением писем (безусловно любовных ...), изящным, нигде не переходящим рамки светской учтивости флиртом. Из-за этого вполне может создаться ярко выраженное в суждении Й.Хёйзинги впечатление о том, что вермеровские дамы, «по сути не бюргерши, не патрицианки, не супруги богатых купцов, но... персонажи некоего загадочного и зыбкого полусвета» (с.86-87).

Но, подчеркивает М.Н.Соколов, «героини Вермера при всей их внешней праздности все же прежде всего полноправные хозяйки дома, представленные на фоне своего жилища» (с.87).

В целом голландская живопись отражает новую протестантскую психологию, возникшую на базе новой этики. Строгая ригористичность протестантской проповеди в повседневной жизни порождала подсознательную дисциплину. Умеренность, уравнивающая бурное дионисийское настроение картины, прослеживается, например, в «Автопортрете с Саскией», где Рембрандт - «гуляка» - держит в руках длинный бокал - «флейту». «Это отнюдь не столовый бокал для питья, но мерный сосуд с метками, знак умудренного самообладания, эмблематичность которого подчеркивается и его диспропорционально огромной величиной» (с.88).

Другой доминантой сюжета была назидательность в изображении порока. В этом плане выделяются картины Яна Стена, такие, как «Гуляки» или «Больной старик», где в первом случае художник откровенно высмеивает безудержное пьянство, а во втором - старческую похотливость (с.97).

В Италии, начиная со второй половины XVI в., также развивается жанровая живопись. Примером ее может быть картина Бернардо Строцци «Старая кокетка» (с.99), где художник соединяет гротеск с трагедией старости.

В XVI-XVII вв. Изменяется отношение к образу ребенка в живописи. Если еще в XIV-XV вв. безгрешный ребенок присутствовал в картинах в образе ангела, то во фламандской живописи проявляется более реалистическое отношение к детскому образу. Как и взрослый, ребенок может быть больным и здоровым, злым и добрым. В картинах П.Брейгеля Старшего уже отсутствует и идеализация детства. В картине «Разоритель гнезд» он показывает бездумную жестокость ребенка (с.103). Особенно характерна картина «Детские игры», где многочисленные фигурки играющих детей и подражающих им взрослых предстают подобием гигантского часового механизма. Художник подчеркивает механистичность и жестокость этих игр, в них трудно найти какой-нибудь смысл, везде властвует неведомый закон фортуны. «Трудно назвать другую ренессансную картину, где раннематериалистический с механистическим оттенком детерминизм был бы выражен столь бескомпромиссно» (с.103). В XVII в. мы уже можем увидеть самые различные образы детей, причем художников этого времени привлекает трагизм болезни и бедности. Следует отметить вообще

определенную демократизацию сюжета. В XVI и в XVII вв. изменяется отношение к нищете. В этике Средневековья нищета предстает необходимым атрибутом святости. Еще Бокаччо писал, что бедность - совершенное состояние человека. Бедность рассматривалась как победительница Фортуны, сопричастная самым сокровенным тайнам Природы.

Позднесредневековые картины на сюжет «пляски Смерти» рисуют обычно смерть непримиримой к сильным мира сего. Смерть изображена в виде скелета с косою, с беспощадной грубостью волокущего за собой сильных мира сего, светских и духовных князей. Но общаясь с увечными и бедными, смерть выступает в роли доброго утешителя.

В эпоху же классического Возрождения многие изображения бедности приобретают сатирическую окраску. Но не только. В творчестве Питера Брейгеля Старшего изображение бедности к простой сатире отнести нельзя. В его картинах «Слепые», «Калеки» художник «...внешне беспощаден к своим героям, всякой идеализации облика предпочитая завораживающую глубину образного смысла. Профессионалы нищенства, попрошайки-калеки толкуются в тесном пространстве, ограниченные мрачными кирпичными стенами, словно жирные хищные насекомые, беспомощные и злобно-агрессивные одновременно. Беглому взгляду предстает картина какой-то кафкианской черной беспросветности» (с.126).

Спустя несколько десятилетий после смерти Брейгеля, итальянский художник Аннибале Карраччи повторил подход Брейгеля к изображению бедности и нищеты. В своих картинах Карраччи стремился не только изобразить нищих, но понять их природу. Безусловно, что Брейгель и Карраччи оказали влияние на великих испанцев - Веласкеса и Мурильо.

А вот голландских живописцев не привлекала нищета, их героями, как правило, были представители среднего класса (с.134). В XVI в. распространение протестантской этики стало базисом теологического оправдания полезности разнообразных ремесел и занятий, в том числе накопительства (с. 135). Большинство картин, изображающих менял или сборщиков податей, представляют их солидными и добродетельными. На рамках картин можно было прочесть надпись такого рода: «Не делайте неправды в суде, в мере, в весе и в измерении» (с.137). Художник подчеркивает тот факт, что менялы относятся к своему делу как священнодействию.

В XVII в. большое развитие получает натюрморт, особенно в голландской живописи. В средние века земные плоды были символами греховного соблазна. Средневековые «взлелеяло образ адской кухни, ставшей средоточием самых низменных и греховных аспектов мироздания» (с.141).

Натюрморт включал в себя не только обилие разнообразных фруктов и овощей, но также разрубленные туши животных, подготовленных к разделке или уже прошедших кулинарную обработку птиц и рыб. Правда, порой художник придавал некий зловещий характер натюрморту с животными, подчеркивая момент их смерти. Но основной мотив был связан с зарождением научного рационалистического знания. И это усилило тему обожествления природы. Обожествление всех жизненных процессов, включая и смерть. Это умонастроение отражалось в литературе. Шекспир устами Гамлета говорит о поедании, поглощении как грозном, непреложном и вечном законе природной жизни. В XVII в. мистик материалист Бёме видит в голоде могучую космическую силу, регулирующую мироздание. В «Потерянном Рае» Дж.Мильтона «весь космос обретает подобие гигантской пищеварительной системы» (с.147).

Но проскальзывающие в картинах, изображающих кухни и застолья, настроения брэнности никогда в эту пору не принимали безысходно-трагического звучания как приметы «суеты сует» в символизме XIX - начале XX в.

В эпоху гуманизма любое проявление жизни встречает благожелательное отношение. Например, в Новое время художников привлекает образ кухарки. Это отнюдь не средневековая ведьма, замешивавшая адское зелье, а хранительница домашнего очага.

Жизненные, полнокровные картины художников Нового времени вызывали неприязнь у инквизиторов старого толка, зато идеологи Контрреформации - иезуиты использовали новые течения в живописи и покровительствовали им. Это проявилось в живописи католической Испании XVI-XVII в. Последовательно гуманистическое понимание бытового жанра глубоко выразил в своих картинах Веласкес. «Сакральное и обыденное предстают здесь в еще более интимном и лирическом соединении, без велеречивой патетики «отцов натюрморта» (с.151).

«Подлинными жрицами Природы...предстают кухарки Веласкеса, и приготовление нехитрой снеди, в особенности в «Старой кухарке», выглядит как жертвоприношение, окутанное благоговейной

тишиной» (там же). Приготовление пищи и трапеза выражали не только радость бытия, но и терпимость, отсутствие агрессивности.

Многие художники достигали удивительной красоты, изображая женщин при приготовлении пищи. Примером тому может служить картина Яна Вермера «Молочница». Ненавязчиво и вкрадчиво окутывают картину реминисценции образа млекопитательницы Натюры. Этот момент усиливается благодаря впечатлению, будто молодая кухарка готовится стать матерью. Простой жест рук, приподнимающих кувшин, полон поистине сакрального величия. И каждый раз у Вермера благодаря уникальному свойству его палитры сам процесс наложения красок, особенности их многослойной фактуры зримо дополняет фабулу изысканными нюансами: ... например, как свет, воплощенный красочным пигментом, ложится жемчужными бусинами, явственно напоминающими капли молока» (с.155).

Рембрандт воспринимал жизнь в ее противоречивой сложности. Тому пример картина «Туша быка», где телесная смерть явлена без всяких прикрас. Рембрандт добивается удивительного союза величия жизни и безысходности смерти. Но картина «Туша быка» аллегорична, это фрагмент притчи о Блудном сыне. В библейской притче - заколотый телец не просто пища к ужину Блудного сына, но и благодарственная жертва Богу.

Следует отметить, что в последующей за барокко эпохой классицизма аллегорический смысл картин начинает исчезать.

Сплетение «низкого» с «высоким» было свойственно искусству Возрождения. Реформационная и контрреформационная религиозность порождали массу вариантов духовного опрощения и самоуничтожения, юродства как единственной возможности обеспечить чистоту веры. Здесь, как отмечает М.М.Бахтин, и «карнавализованный католицизм» францисканства, и антитеологизм Лютера, и идея «небесной глупости» святой Терезы Авильской и т.д.

Не только религиозно ориентированное юродство, но и светское остроумие, шутовство пронизывают всю духовную атмосферу эпохи Возрождения.

Гуманисты эпохи Возрождения, такие как Эразм Роттердамский, смогли оценить шутовство как составную часть крестьянского быта, жизнелюбие крестьян, как прием скрывающий тяжесть сельского труда. Характерно, что в картине Босха «Корабль дураков» шут наименее карикатурен, а в картине Франса Хальса «Шут, играющий

на лютне» - шут изображен умным человеком, играющим роль глупца, и сквозь маску дурака проступает трагизм положения шута.

В эпоху Возрождения происходит переосмысление многих жизненных ситуаций. Так, например, игры, в том числе и карточные, считались церковью бесовским занятием. Гуманисты же считали игру явлением, близким к ученым забавам. Мистика часто по-своему перетолковывала гуманистические настроения. Например, фламандский мистик Иосиф де Санта Барбара составил колоду духовных карт, где Христос уподоблен королю червей, Мария - королеве червей, валет же - человеку как таковому, надевшему маску мудрого шута (с.164).

Характерно, что целая гамма настроений получает изображение на картинах: шутовское развлечение, стремление к наживе, серьезный интерес к игре. Но еще больше, чем игра, привлекала тема карнавала. Карнавал характерен для средневековья, но особенно карнавалы становились многолюдными и регулярными праздниками в эпоху Возрождения. В них также находили свое отражение различные настроения - от безобразного веселья до агрессивности. Особенно глубокое понимание и философское осмысление природы карнавала можно встретить в картине Питера Брейгеля Старшего «Битва Карнавала с Постом». «Скрупулезная перечислительность картины, - начиная от первопланового поединка толстого чревоугодника Карнавала с изможденным Постом, здесь можно насчитать порядка трех десятков отдельных групп, каждая из которых воплощает свой масленичный обряд, нигде не повторяющийся, - составляет отнюдь не слабость, но, наоборот, как раз самую сильную ее сторону. Именно благодаря этой фольклорной энциклопедичности Брейгелю удается явить зрителю не механическую сумму игровых частных, но целостную стихию народной жизни, в праздничной сутолоке волнующейся наподобие моря или широкого устья в иных, природно-пейзажных образах великого нидерландца» (с.173-174).

В карнавале можно выделить три основополагающие линии. Во-первых, это путаница сословий через переодевание простолюдинов в карнавалы рыцарские доспехи, а знати - в крестьянскую одежду; во-вторых, это путаница профессий, например, употребление кухонной утвари для шутовских битв, а реального оружия для бытовых, сугубо мирных действий, в-третьих, смешение царств мужского и женского путем переодевания мужчин в женские одежды, а женщин - в мужские. Из трех этих великих путаниц рождается образ пестрого

шумного, многообразного мира наизнанку, переворачивающего все иерархии, социальные и природные (с.174).

Карнавальное действо породило в своем развитии ряд направлений в жанровой живописи. Отпечаток карнавальная психологии можно найти в гениальной картине Рембрандта «Ночной дозор», «где парадоксально-значительное почти центральное место занимает девочка с петухом, которая вполне может быть воспринята как празднично-обрядовое олицетворение плодородия, несет в себе подспудную мелодику карнавального мира наизнанку» (с.177). В ряде картин художники XVII в. показывают, как бесшабашное буйство карнавала перерастает в народный бунт. То, что карнавальное действо привлекало многих художников эпохи Возрождения, вызывало, по мнению Соколова, появление в ряде историко-социологических и искусствоведческих работ концепции, смысл которой сводился к тому, что искусство позднего Средневековья и Нового времени испытывало отвращение к изображению процесса труда (с.180). Автор не согласен с этой точкой зрения, напротив, он считает, что гуманистическая мысль, начиная с Петрарки, утверждала величие свободного труда, отбросив схоластический тезис о труде как наказании.

Гуманисты, действительно невысоко ценили труд, подвластный необходимости или выгоде, но и в этом труде они находили элементы творчества, которое всегда ставили высоко. Совершенно несправедливо мнение о том, что гуманисты презирали физический труд. Ремесленная техника серьезно ими изучалась. Многие художники изображали процесс физического труда во всей его сложности и противоречивости. Такие гиганты позднего Возрождения, как Брейгель и Тинторетто воспевали тяжелый труд как сосредоточение космических сил мироздания. Художники изображают и тяжесть, и красоту этого труда. Это особенно видно на картине М.Кавалори «Шерстопрядильня». Ткачество, в меньшей мере прядение, заняло важное место в сюжетах картин художников XVI-XVII вв. Не только потому, что роль этой профессии была столь значительна как в переходе от цехового к раннемануфактурному способу производства, так и в распространении идей религиозного свободомыслия. И не только потому, что этот иконографический ряд имел в своих истоках ортодоксально-религиозное обоснование, представляя домашние занятия девы Марии. Существеннее был, вероятно, тот момент, что ни с какой иной ремесленной профессией не были сопряжены образные воззрения о промысле богини-Природы; древняя мифология своеобразно

вращала в современное мировоззрение. Религиозные и светские облики ткачества сплелись как бы воедино.

В XVII в. художники стремились выразить в своих картинах мысль о том, что ткачество, прядение и плетение кружев на коклюшках - ремесла, требующие выдержки и терпения, и наиболее соответствующие идеалу женского труда. Плетение кружев получило поэтическое воплощение в картине Яна Вермера «Кружевница». «Это не просто эмблема Добродетели с большой буквы, гармонии домашнего распорядка, - иначе картина не возвысилась бы столь значительно над многочисленным рядом аналогичных сюжетов голландской живописи и графики. Сама техника Вермера, эти волшебные сочетания жемчужно-переливчатых, зыбких тонов со звучными акцентами малиновой пряжи и лимонно-желтого платья кружевницы, наконец, с точечными световыми движками, входящими в живописную ткань словно маленькие изящные узелки кружевного узора, - все в совокупности создает иллюзию полного уподобления изображенного домашнего ремесла самим средствам его изображения, т.е. ремеслу живописца» (с.188). Удивительно чист и прекрасен облик девушки в ее волшебной сосредоточенности. Трудно более убедительно передать сочетание красоты труда и вечной женственности.

В эпоху позднего Средневековья и начала Нового времени меняется отношение художников к крестьянскому труду. В период классического Средневековья преобладало презрительно-жалостливое отношение к крестьянину. Образование такого стереотипа было в значительной мере обусловлено темой братоубийства Каина и непочтительности Хама. За грехи им был положен тяжелый труд на земле.

Но в позднее Средневековье в моду вошли трактаты Цицерона, поэмы Горация, прославлявших труд земледельца. Кроме того, в изменении отношения к крестьянскому труду сыграла роль францисканская мистика и проповеди немецкого мистика Иоганна Таулера, восхвалявшие крестьянский труд. В эпоху Реформации еще больше звучат мотивы апологии крестьянского труда. Лютер гордился тем, что дед его был крестьянином. Старые библейские мотивы отходят на задний план, а на смену им приходят новые. Очень распространены в проповедях лютеранских пасторов образы пастухов, поклонившихся Христу.

Сцены крестьянского быта все чаще становятся сюжетом гравер, получивших, начиная со второй половины XV в. большое распространение. «Пасторальный утопизм, реминисценции «золотого

века», когда все человечество как бы составляло единую крестьянскую семью, чутко внемлющую законам Природы, проступают в сельских сценах постоянно. Порой поселянин фигурирует и как наглядный образ Мира, гармонического благоденствия» (с.197).

В XVI в. в творчестве художников возобладала реалистическая манера в изображении крестьянства, его быта, в том числе и крестьянских бед и даже бунтов. В Германии эта тенденция нашла свое воплощение в искусстве Альбрехта Дюрера и известного гравера, работающего под псевдонимом Мастер Петrarки. Вместе с тем живопись этого времени прославляла крестьянский труд и красоту деревенской природы.

«Сельская простота, неподвластная превратностям Фортуны, для гуманистов оптимально являла в себе то житейски обусловленное сочетание мудрой практичности и Благоразумия, которое «новые люди» противопоставляли умозрительно-отвлеченной, витающей в эмпиреях схоластики» (с.205). Основным направлением раннего развития пасторальной темы в изобразительном искусстве являются станковые и декоративные композиции, связанные со свадебной обрядностью.

«Изысканным взаимопроникновением мифологии и сельской повседневности выделяются новаторские пасторальные жанры Джорджоне, в которых особенно лирично проступает и мотив художника-селянина» (с.208). Обратим внимание, что в центре картины «Сельский концерт» два контрастно сопоставленных социальных типажа: благородный кавалер и пастух с буйной копной волос. Музыка открывает тут сокровенные гармонические мотивы мироздания, а пастух, самозабвенно внимающий благородному лютнисту, воспринимается как подмастерье, постигающий начала художества. Вольтка дальнего пастуха, перегоняющего стада в ночные стойла, вторит концерту на первом плане, создавая типичный для литературной пасторали эффект природного эха. Досуг и дело «otium» и «negotium» сливаются воедино» (с.208-209).

Художники Возрождения добиваются удивительного сочетания пасторального и естественного. В пасторальных картинах Бассано реалистическое начало берет верх над пасторально-идеальным. Наиболее яркое выражение крестьянская тема получила в работах П.Брейгеля Старшего и других художников позднего нидерландского Возрождения. Э.Панофский установил, что в раннем нидерландском Возрождении оппозиция Ветхого и Нового завета, динамика смены

мировых эпох постоянно выражалась противопоставлением архаической романской и более современной готической архитектуры (с.212).

Высокое Возрождение, указывает М.Н.Соколов, выдвинуло иную метафорическую оппозицию, где старина обозначалась монументальной, но обветшавшей архитектурой большого стиля с преобладающими готическими формами, а новое - бесстилевыми сельскими постройками. Скромные, порой даже совсем неказистые, они как бы поднимались над развалинами минувших эпох (с.212-213). Разумное и органичное отношение к природе - проявление нравственного поведения человека. Одно из великих ранних творений Брейгеля Старшего «Падение Икара» имеет сложную поэтическую символику. «Самое существенное здесь - вероятность того, что за плугом идет крестьянского вида ученый-гуманист, испытующий природу с таким же умудренным, чутким терпением, как и уподобленный селянину магнатурфилософ... Его духовными собратьями являются пастух, ставший очевидцем фатальной неудачи античного героя, и смиренный рыболов внизу, сидящий как раз над тем местом, где совершилось падение» (с.213-214).

В картине терпеливый пахарь-ученый противопоставлен неразумному, чересчур пылкому Икару, который не соизмерил свой замысел с законами мироздания.

Порой художники воспринимали крестьянский быт только сатирически, подчеркивая дикость сельской жизни и окарикатуривая образ жизни крестьянина. Но такие великие художники, как Питер Брейгель Старший, находили в крестьянских праздниках картину подлинного праздника жизни. В его картине «Крестьянская свадьба» выражено коллективное чувство уважения к традиционному обряду.

Еще более ярко раскрыта тема праздника жизни в картине Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец». Предельно динамическая композиция - мощный ближний ракурс вместо обычной брейгельской панорамичности - насыщена целым рядом типологических примет празднично-танцевальной сельской сцены Северного Ренессанса. ... Свежая весенняя растительность, шут-проводящий и ряд других деталей (вроде пресловутой шутовской деревянной ложки на шляпе у заводилы танца) указывают, что речь идет именно о карнавальном веселье. Фигуры неистового танца составляют несколько спиралевидных витков, раскручивающих друг друга, передавая эстафету праздника...» (с.229).

Более сложная по восприятию философская картина Брейгеля «Сорока на виселице» включает все человеческое бытие, и радость, и горе. И над страшной виселицей и над беззаботными крестьянами царствует великая и прекрасная природа.

Мысль о радости от союза человека с природой присуща очень популярному сюжету для картин эпохи Возрождения «Сад любви». «Этот образ земного рая, чувственного элизиума, счастливой гармонии между человеком и природой восходит к античному образу прелестного уголка... становящегося приютом бессмертных божеств либо смертных героев, удостоившихся общения с ними» (с.233).

Иконографическое же изображение «Садов любви», хотя и не принадлежит к доминанте художественной деятельности XV-XVI вв., но вбирает в себя тем не менее ее существенные закономерности. Взаимопроникновение черт светской и религиозной иконографии на пороге Нового времени сказалось здесь особенно наглядно.

М.Н. Соколов отмечает, что самая популярная на этот сюжет картина - триптих Босха «Сад земных радостей», несмотря на всю загадочность и причудливость, находится в русле основной идеи и не соглашается с рядом толкований этой картины современными искусствоведами и психоаналитиками, ибо для последних характерен модернистский подход. Но модернизация истории, считает М.П.Соколов, не позволяет понять сущность картины. Живопись XVI в. (Лукас Кранах и др.) еще более четко выражает идею синтеза небесной и земной радости.

Особенно ярким приверженцем темы «Сад любви» был С.Боттичелли, работавший при дворе великого мецената Лоренцо Медичи. Картина Боттичелли «Весна» - празднество растительной и человеческой природы, где достигнуто удивительное по убедительности впечатление органического единства одушевленной и неодушевленной материи (с.239). Мелодика «Садов любви» пронизывает и все творчество Джорджоне.

Подводя итог изложенному выше, можно констатировать, что в исследуемый исторический период наблюдается прорыв естественно-го восприятия жизни в строгую символику средних веков. Искусство отражает противоречие между обществом и человеком, которое обостряется в эпоху Возрождения в связи с крушением стереотипов феодальной иерархии.

Новое жанровое искусство как никогда выражает мечту людей о мировой гармонии, она как бы является предтечей современного

экологического мышления. Но радостная утопия XVI в. в XVII в. отступила перед суровой реальностью жизни. Новая эпоха порождает новое мировосприятие.

По кн.: Соколов М.Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV-XVII веков: Реальность и символика. - М., 1994. - 288с.

А.Б.Каплан

Х. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

ЭЛИАДЕ М. СВЯЩЕННОЕ И МИРСКОЕ¹

Священное и мирское - это два образа бытия в мире, две ситуации существования, принимаемые человеком в ходе истории. Для традиционных обществ характерно противопоставление между территорией обитания и неизвестным, неопределенным пространством, которое их окружает. Первое - это «Мир», Космос. Все остальное - нечто вроде «инога мира», это чужое и хаотичное пространство. Всякая обитаемая территория есть «космос» именно потому, что она была предварительно освящена, потому, что она есть творение богов и общается с их миром.

Так, ведический ритуал овладения территорией начинается с возведения жертвенника огня богу Агни. Пространство жертвенника становится священным пространством, где осуществляется связь с миром богов. «Но значение ритуала значительно сложнее. И если принять во внимание все его части, становится понятным, почему освящение какой-то территории равноценно его космизации» (с.27). Возведение жертвенника Агни - это воспроизведение в микрокосмическом масштабе Сотворения. Вода, в которой замешивают глину, ассоциируется с первичной Водой. Глина, служащая фундаментом для жертвенника, символизирует Землю, боковые стенки - Атмосферу и т.д. Таким образом, занимая территорию, человек символически трансформирует «Хаос» в «Космос» путем ритуального воспроизведения космогонии. То, что должно стать «нашим миром», нужно сначала сотворить, т.е. «повторить» Сотворение Вселенной богами из Центра Мироздания.

¹ Элиаде М. Священное и мирское/ Пер. с фр., предисл. и коммент. Гарбовского Н.К. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994. - 142 с.

Дом в традиционных культурах тоже уподобляется Космосу. Например, в Древней Индии совершался такой ритуал: прежде чем каменщики заложат первый камень фундамента, астролог указывает точку на земле, которая находится над Змеем, поддерживающим мир. Старший каменщик вырезает колышек «и вбивает его точно в указанном месте, чтобы прочно закрепить голову змея. Затем на это место укладывается первый камень. Таким образом, угловой камень располагается прямо в «Центре Мироздания» (цит. по: с.41). Закладка фундамента воспроизводит и акт космогонии: забить кол в голову Змея и «закрепить» ее - значит повторить действия Индры, который, согласно «Ригведе», «поразил Змея в его логове» и молнией своей «отсек ему голову» (с.41). Змей символизирует Хаос, обезглавить его - значит совершить акт Сотворения.

Множественность Центров Мироздания никоим образом не смущает религиозное сознание. Ведь речь идет не о геометрическом, а о священном пространстве бытия, имеющем совершенно иную структуру и множество связей с высшим миром.

Храм - святое место, «дом богов» постоянно освящает Мир, так как он «одновременно отражает и заключает его в себе. В конечном итоге именно благодаря Храму Мир полностью освящается. Как бы ни был грязен Мир, он постоянно освящается святостью алтарей» (с.44). Святость Храма защищена от всякой скверны именно потому, что его архитектурный план есть творение богов, а следовательно, он расположен рядом с богами, на Небе. «Высшие модели» существуют в духовном, небесном мире. Милостию божией человеку дано на миг их увидеть, чтобы потом воспроизвести на Земле. Христианская церковь проектируется как имитация небесного Иерусалима. Кроме того, сохраняется и космологическая схема священного здания: «Четыре части внутреннего помещения церкви (имеется в виду византийская церковь. - Реф.) символизируют четыре стороны света. Внутреннее помещение - это Вселенная. Алтарь - Рай, находящийся на востоке. Царские врата собственно алтаря назывались также «Вратами Рая». В течение пасхальной недели эта дверь оставалась открытой во время всей службы. Смысл этого обычая объясняется в пасхальном каноне: Христос восстал из могилы и открыл нам врата в Рай. Запад, напротив, - это область мрака, скорби, смерти, это вечное пристанище умерших, которые ожидают воскресения тел и последнего суда. Центр здания символизирует Землю.

Согласно концепциям Kosmos indikopleustes, Земля - это прямоугольник, ограниченный четырьмя стенами, над которыми возвышается купол. Четыре стороны внутреннего помещения символизируют четыре стороны света. В качестве образа Космоса византийская церковь олицетворяет и одновременно освящает Мир (с.45).

Как и пространство, время для религиозного человека не однородно и не непрерывно. Есть периоды Священного Времени (это время праздников) и Мирское Время, обычная временная протяженность, в которой разворачиваются действия, лишённые религиозной значимости. «Священное время по своей природе обратимо, в том смысле, что оно буквально является первичным мифическим Временем, преобразованным в настоящее» (с.48). Всякий церковный праздник, всякое Время литургии представляет собой воспроизведение в настоящем какого-либо священного события, происшедшего в мифическом прошлом, «в начале». Религиозное участие в празднике предполагает выход из обычного времени. На каждом религиозном празднике вновь обретается то же Священное Время, которое было «в начале».

Космос возрождается каждый год, потому что с наступлением Нового года Время начинается «с самого начала». Согласно «Ригведе», «алтарь огня есть год»; 360 кирпичей ограды соответствуют 360 ночам года и т.п., а каждой постройкой алтаря огня не только создается Мир, но и «строится Год», «регенерируется Время в его новом сотворении» (с.51). Временная символика присуща и Иерусалимскому храму. Согласно Иосифу Флавию, 12 хлебов, лежащих на столе, означали 12 месяцев года, а канделябр с 70 ответвлениями символизировал деканы, т.е. зодиакальные деления семи планет на десятки (с.52). Располагаясь в «Центре Мироздания», в Иерусалиме, он освящал не только Космос в целом, но также и космическую «жизнь», т.е. Время.

Для религиозного человека древних цивилизаций «Мир обновляется ежегодно. Иначе говоря, с наступлением каждого нового года он вновь обретает исходную «святость», которая была свойственна ему, когда он вышел из рук Создателя. Этот символизм со всей очевидностью проявляется в архитектурной структуре алтарей. Ввиду того, что Храм - это одновременно и самое святое место, и картина Мира, он освящает не только весь Космос в целом, но и космическую жизнь» (с.52).

МАХОВ А.Е.
«ПЕЧАТЬ НЕДВИЖНЫХ ДУМ»¹

Реферируемая статья представляет собой предисловие к переизданию книги «Избранные эмблемы и символы на российском, латинском, французском, немецком и английском языках объясненные...», изданной впервые в Амстердаме в 1705г. по указу Петра I и многократно переиздававшейся в России и Германии. Как сказано в издательской аннотации к книге, она представляет собой обширный свод куртуазной, религиозной, натурфилософской, поэтической, политико-государственной, масонской, геральдической и другой символики, широко распространенной в литературе, искусстве и дворянском быту в XVII-первой половине XIX в. Это один из самых полных сборников эмблем, без которых невозможно представить себе художественный мир барокко, рококо и классицизма и который служит, по сути дела, ключом и словарем к языку этих культур. «Издание содержит 840 эмблем с надписями на русском, латинском, французском, немецком и английском языках, а также описания многочисленных аллегорий и геральдических знаков», говорится в аннотации (с.4). Книга предназначена для историков, искусствоведов, филологов и всех, кто интересуется историей русской и западноевропейской культур XVI-XVIII вв.

Эпоха Ренессанса, эпоха развития личности, указывает в предисловии А.Е.Махов, «нуждалась в словесно-изобразительной форме, компактно выражающей не надличностную идею, но сущность человека, его жизненный принцип, линию его поведения» (с.5). Посколь-

¹ Махов А.Е. «Печать недвижимых дум»//Эмблемы и символы. - М.,1995. - С.4-20.

ку такой смысловой нагрузки обычное имя не могло выдержать, на помощь пришел девиз. В историю вошли девизы, сочиненные в эпоху Ренессанса либо в XVIII в.: девиз ордена Подвязки «Пусть будет стыдно тому, кто плохо об этом подумает», девиз ордена Иезуитов «К вящей славе Божией», девиз Карла VIII «Если Бог с нами, то кто против нас» и пр. и пр.

В XVI в. девизы можно было обнаружить повсюду: их имели рыцари и придворные, кондотьеры и прелаты, короли и их жены, кардиналы и папа римский. Девизы имелись на оружии, одеждах, шляпах, предметах быта, эмблемы украшали и стены родовых замков, словом, они распространились «по всему пространству ренессансной жизни» (с.6). Наряду с центробежной тенденцией появилась и тенденция центростремительная, т.е. «началось собирание девизов и эмблем в книги, замыкание их в узком книжном пространстве» (там же). Книга «Избранные эмблемы и символы...» в Петровскую эпоху имела не только эстетический аспект, но и прагматически-жизненный характер. Ведь эмблемы из нее использовались в царских печатях, в декоративных изделиях, даже в названиях кораблей. В российской жизни эмблемы можно было встретить в аллеях Павловска, Ораниенбаума и Летнего сада, в залах Эрмитажа и Русского музея, в стихах Державина, Муравьева, Богдановича. Итак, «книга эмблем культурное явление природы» (с.6).

В XV в. во Франции большую пышность приобрела воинская эмблематика. Однако литературная предыстория прикладной эмблематики восходит к V в. н.э. Так, эллинистический автор Горуполлон в книге «Иероглифика» толкует египетские иероглифы. Правда, книга Горуполлона была найдена во втором десятилетии XV в., а издана в 1505г. Некоторые эмблемы из трактата Горуполлона вошли в историю культуры, например птица Феникс. У Горуполлона, помимо эмблематической идеографии (т.е. идеи, понятия, смысла), наличествует и единство подписи, надписи и рисунка.

Роман Франческо Колонна (1433-1527) «Гипнеротомахия Полифила» (опубликован в 1499 г.), описывающий путешествие героя к источнику Венеры, преисполнен расшифровки и толкования символов и надписей. «Здесь, у Колонна, мы можем проследить, как «обычный» античный знак превращается в эмблему» (с.7). Дельфин, обвинившийся вокруг якоря, символизирует известное античное изречение «Спешите медленно».

Первая книга эмблем «*Emblematum liber*» (1531 г., Аугсбург) принадлежит Андреа Альчиато (1492-1550). Именно он и ввел в широкий оборот слово «эмблема», заимствовав его из греческого языка. В трактате «О значении слов» (1530) Альчиато сказал о способности вещей, а не только слов, к означению: «Слова означают, вещи означаются. Однако и вещи иногда означают...» (с.8). Иными словами, материал для эмблемы дают только «вещи, существующие под солнцем», только действительность (с.9). Мир вымысла выводится за пределы эмблематики (мифология при этом рассматривается как нечто археологически и филологически реальное). Эмблематика, таким образом, это принципиальная возможность связывания предмета и смысла, исходя из предположения об укорененности нравственности в природе и искусстве.

В XVII в. мифологический и античный материал для эмблем был переосмыслен «в угоду галантной направленности» (с.9), хотя эмблематике не чужда была и современная политическая тенденция. «Мир, явленный в эмблематике, будь то мир животных, растений, мифологических героев, показывал, что нужно стойко переносить трудности, не падать духом, с умом использовать своих врагов...» (с.10).

Все ренессансные теоретики вращались вокруг мысли о том, что «эмблема передает средствами чувственности некую умозрительную истину» (там же). Структура эмблемы должна быть трехчастной - надпись, рисунок и подпись, т.е. развернутый текст, поясняющий рисунок и его связь с надписью. Структура эмблемы держалась на равновесии этих трех элементов, причем нарушение равновесия приводило к распаду эмблемы, к переходу ее в другой жанр. Так, если подпись разрасталась, то надпись воспринималась как заглавие, а рисунок - как иллюстрация. В эмблемах позднего происхождения подписи уже отсутствуют.

Различаются эмблема и девиз. Распространенное ныне понимание эмблемы как собственно рисунка, а девиза - как подписи под ним совершенно неуместно, по мнению А.Е.Махова. В представлении человека эпохи XVI-XVIII вв. и эмблема, и девиз состоят из текста и рисунка, причем то и другое относилось к смешанному искусству - *picta poesis* («живописная поэзия»). Словесная и живописная стороны эмблематики неразрывны как «душа» и «тело».

Автор предлагает три различия эмблемы и девиза: 1) эмблема означает некое общее понятие, идею, концепцию, девиз - некое жела-

ние, линию поведения; 2) эмблема трехчастна, девиз двухчастен, так как в нем отсутствует подпись (при этом следует помнить, что, обретающая подпись, девизы могли переходить в разряд эмблем, а эмблемы, сокращаясь, легко могли обращаться в девизы); 3) в девизе смысл и рисунок, дополняя друг друга, создают смысл, которого нет ни в рисунке, ни в девизе в отдельности (с.11).

В книге эмблем, изданной в 1788 г. Нестором Максимовичем Максимовичем-Амбодиком (1744-1812), рисунки названы эмблемами, а надписи к ним - символами. Если учесть, пишет А.Е.Махов, что по латыни девиз назывался «symbolum», то становится понятным, что под «символами» подразумеваются «девизы», а заглавие книги следует понимать как «Эмблемы и девизы» (с.11).

Сущность эмблемы лучше всего передана в одной из эмблем книги: «Мысль пребывает недвижною». Это популярная цитата из Вергилия. По мнению А.Е.Махова, неподвижность мысли - «быть может, наиболее пугающее в эмблеме для современного человека; возможно, именно здесь проходит граница между менталитетом XVI-XVIII вв., умевшего «разговаривать» с этой недвижимой мыслью, и менталитетом новейшего времени» (с.12).

Взятый в призме ренессансной эмблематики мир отличается от аллегории средневековья: «он отражает не Бога непосредственно, но те причудливые параболы, что изобрел для нас Бог, этот величайший сочинитель эмблем» (с.13). То, что сочинители эмблем уподобляли себя Господу Богу, отнюдь не означало сакрализации эмблематики, она становится наукой светской и даже порой рассматривается как основная наука придворного.

Эмблема - это загадочная аббревиатура, являющаяся иероглифичной и требующая поиска в ней некоей загадки и ответа на нее. «Общество в эпоху Ренессанса развлекалось разгадыванием эмблем, напоминая игру в вопросы-ответы: почему пес в огненном пламени, почему лев раздирает обезьяну, почему фиалка возле кедра и пр.» (с.14). Так, девизом Маргариты Наваррской был подсолнечник благодаря его сходству с солнцем и тому, что цветок поворачивается туда, куда движется солнце - с востока на запад.

Тексты девизов и эмблем сочинялись писателями - Ронсаром, Тассо, Марино, Спенсером, Синди и др. Основное значение эмблем для истории литературы, по мнению А.Е.Махова, в том, что они как никакой из словесно-изобразительных текстов, «выявили самую анонимно-вневременную природу мотива и преподнесли этот аноним-

ный мотив в чистоте и холоде его наготы» (с.16). Эмблема - это присутствие в культуре «общего места», которое является не отвлеченным концептом, не схемой, а живым организмом. Эмблема присутствует рядом с литературой как напоминание о вневременности и анонимности.

Эмблемы весьма часто изображаются на полотнах великих художников. Так, на позднем «Св.Себастьяне» Мантеньи фигура пронзенного стрелами святого выступает из полного мрака, но у его ног стоит тонкая церковная свеча с прикрепленной к ней надписью: « Nil nisi divinum stabile est caetera fumus » - «Ничто не прочно, кроме божественного, прочее дым».

В эмблемах встречается масса самых неожиданных предметов и фигур, изображения отдельных частей тела (например, рука в облаке) и пр. Эмблематика изощрялась в изображении разнообразных сочетаний «венков, змей, львиных голов, крыльев, лап, жезлов, кубов, сфер» (с.17). Эмблематику отличает принципиальная свобода сочетаемости. В этом она в корне отлична от геральдики, где правила изображения весьма жестки.

В живопись Нового времени предмет входил через эмблематику. А.Е.Махов напоминает, что один из самых эффективных примеров продолжения жизни эмблемы в подспудном состоянии - это картина Пикассо «Девочка на шаре». «Противопоставление шара и куба, на котором построена эта картина, - важнейший мотив эмблематики» (с.17). Шар означает неустойчивость земного счастья, а куб - символ прочности, неколебимой веры и мужества.

Книга «Избранные эмблемы и символы...» служила на протяжении XVIII в. в России практическим пособием и материалом при постановке различных празднеств. Обильно использовалась эмблематика в украшении усадеб и парков, особую тему составляет применение эмблем в масонских ритуалах. На надгробиях XVIII в. в Донском монастыре до сих пор сохранились эмблематические изображения: песочные часы с крыльями, означающие «время нескончаемое» и «вечную жизнь», а также подсолнечник, означающий, «не останусь во прахе», «всюду за Тобой последую» (с.19). Монументальная скульптура Санкт-Петербурга также пронизана эмблематическими мотивами (например, символика ростральных колонн). В недрах эмблемы и зародилось смелое сближение масштабов, предметов, понятий, свойственное литературе и искусству по сию пору.

И.Л. Галинская

КОСМИЧЕСКИЙ ПРООБРАЗ ГРЕЧЕСКОГО ХРАМА

Любое произведение древнего искусства можно рассматривать как мифологическую модель космоса, наделенную глубинными сакральными образами. Одна из центральных художественных концепций древности - концепция мирового дерева. Мировое дерево - определенная архетипическая схема, в архаических культурах структурирующая образ космоса и, соответственно, произведение искусства, которое стремится быть оформленным по образу и подобию космической схемы. Концепция мирового дерева наиболее наглядно иллюстрируется скандинавской мифологией. Крона гигантского ясеня Иггдрасиля достигает неба, корни простираются в царство мертвых, а ствол связывает небо с преисподней. В Греции, казалось бы, нет ясно выраженного образа мирового дерева, хотя, несомненно, оливковое дерево Афины - это тоже своего рода ясень Иггдрасиль.

Однако наиболее полно концепция мирового дерева воплощена в образе греческого храма. Его колонны подобны стволу мирового дерева, а фронтоны символизируют его крону. Греки представляли крону мирового дерева в виде орла, распростершего крылья и парящего в небесном пространстве (интересно, что фронтоны греки так и называли *aetos* - «орел»). В поисках древневосточных архетипов этого представления можно указать на египетскую богиню Нут, изображавшуюся на потолках храмов в виде коршуна с раскинутыми крыльями. Симметрия фронтовой композиции греческого храма воплощает представление об упорядоченности, соразмерности космоса, а развернутость фронтовой композиции воплощает представление об обширности кроны мирового дерева, обширности небесного пространства.

По статье: Молок Д.Ю. Космологическая концепция в искусстве древности// Картины мира в истории мирового искусства: (С древнейших эпох - к Новому времени): Сборник. - М., 1995. - С.37-47.

С.А.Гудимова

ВИНОГРАДОВА Н.А.
КОСМОГОНИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА
ХРАМА НЕБА В ПЕКИНЕ¹

В стройном и цельном облике средневекового Пекина, сформировавшемся в основных чертах в XV-XVII вв., важное место занял ансамбль Храма Неба. Связанный с важнейшими государственными ритуалами жертвоприношений небу, властвующими над судьбами человека, он воплотил в своих формах, пространственной организации, созвучии цветов, в каждой архитектурной детали представления о Вселенной, сложившиеся в Китае в глубокой древности, задолго до прихода буддизма.

Согласно древним представлениям, Вселенная устойчива и гармонична, над всем господствует безграничное круглое небо, под которым простирается земля квадратной формы. В центре земли расположено Срединное государство, или Поднебесная страна, т.е. Китай. От взаимосвязи светлого небесного начала «ян» и темного земного «инь» произошли все предметы и явления. Эта взаимосвязь породила движение и покой, тепло и холод, свет и тьму, добро и зло, пять элементов или пять стихий - землю, воду, огонь, дерево, металл, пять частей тела, пять состояний погоды, пять вкусовых ощущений, пять цветов... Небо и горы, все устремленное ввысь олицетворяло собой активную мужскую энергию - ян; луна, земля, вода - пассивную женскую стихию - инь. Земля считалась супругой неба, принимавшей его гнев и милости: тепло или холод, снег и дождь.

¹ Виноградова Н.А. Космогоническая символика Храма Неба в Пекине// Картины мира в истории мирового искусства: (С древнейших эпох - к Новому времени): Сборник. - М.,1995. - С.48-56.

Огромный ансамбль Храма Неба, занимающий около 280 га, располагался на южной окраине города. Считалось, что вдали от суеты император - сын Неба - может свободнее общаться со своим божественным отцом (отождествляемым также с первопредком Шанди). Главные парадные строения ансамбля - Храм молений об урожае, Храм Небесного свода и Алтарь неба - расположены по прямой линии с севера на юг и окружены густым лесным массивом из вечнозеленых кедров. Своей неувядаемостью кедры символически воплощали активную жизненную силу - ян. Вся территория Храма Неба распланирована в соответствии с символическими представлениями о взаимодействии активных и пассивных сил, составляющих единство мироздания. Круглые здания алтаря и храмов, увенчанные коническими крышами цвета лазури, отождествляются с небом, а квадратная, обнесенная стенами территория всего ансамбля, олицетворяет союз Неба и Земли. Торжественная, приподнятая над землей, выложенная ровными светлыми каменными плитами 600-метровая «дорога духов» соединяет три храмовые сооружения, указывая на их магическую связь с небом (число «три» - магический знак неба). Сама же аллея отождествлялась с важнейшим образом, пронизывающим все средневековое китайское искусство, - образом пути Вселенной - дао. Участники церемонии, шествуя по аллее, должны были постепенно вживаться в ритмы ансамбля, как бы приобщаясь к законам и ритмам мироздания. Бесперывно варьируясь, вписываясь друг в друга, простые геометрические фигуры кругов и квадратов вместе с лазоревыми конусами крыш символизировали непрерывный круговорот движения стихий. Приобщенность к небу Вселенной ощущалась в просторности храмов, их гармонии с окружающей природой.

Первым на «дороге духов» путникам открывалось здание Храма моления об урожае, где совершались церемонии жертвоприношений Небу и Земле и возносились молитвы о даровании богатого урожая. Оно представляет собой 38-метровую покрытую красным лаком ротонду, вознесенную на трехступенчатую белокаменную террасу и увенчанную трехъярусной конусообразной крышей, облицованной ярко-синей глазурованной черепицей. Четыре средние колонны храма символизируют четыре времени года, 12 колонн среднего ряда - 12 месяцев, 12 колонн наружного ряда - 12 двухчасовых отрезков времени суток. Подкупольное пространство, уступами поднимающееся кверху, также подчинено символическим представлениям о небесных мирах. Потолочные перекладки и опорные кронштейны - доугуны -

покрыты многоцветной росписью, воспроизводящей в формах геометрического орнамента пять важнейших цветов. В кессонах купола - играющие в облаках золотые драконы, олицетворяющие водную стихию. Над ними, в самом центре купола, - золотой дракон, играющий с жемчужиной, - символ молнии и грозы, владыка водной стихии.

В каменном полу еще одна эмблема - дискообразный кусок узорчатого мрамора, на котором самой природой нарисованы фигуры, напоминающие дракона и феникса, - это знаки воды и огня, солнца и грозы, противоборствующие и дополняющие в природе друг друга.

«Декоративное богатство росписей храма придавало каждой его мельчайшей детали многозначительный и чрезвычайно емкий смысл, а правила, закрепляющие неприкосновенность этих смысловых отношений, способствовали их иконографической завершенности. Все внутреннее убранство в целом представляло как космогоническая система, читалось как символ мироздания» (с.53).

Завершает ансамбль алтарь Неба - круглая ступенчатая пирамида, имеющая 67 метров в диаметре основания, суживающаяся кверху и сооруженная из белого искрящегося на солнце мрамора. Форма алтаря, как и числовая символика всех его компонентов, восходит к древней традиции. Общее число фигурных столбиков балюстрады равнялось 360, что соответствовало числу градусов, на которые астрономы разделяли небесный свод. Все плиты алтаря также расчерчивались по градусам на цифровые магические знаки, установленные астрономами еще в древности. Благоприятными в союзе неба и земли считались только нечетные числа. Цифра 3, соответствующая числу ярусов алтаря, связывалась с тремя основными силами Вселенной - небом, землей и человеком, тремя источниками света - солнцем, луной, звездами, а также тремя родами уз: между государем и чиновниками (справедливость), между отцом и сыном (любовь), между мужем и женой (согласие). Цифра 5 отождествлялась со счастьем, воплощая пять стихий. Цифра 7 ассоциировалась с добродетелью. Цифра 9 особо благоприятствовала союзу неба и земли, поэтому длина дорожек от верхнего яруса к среднему составляла девять шагов, а диаметр каждого яруса соответствовал числам, кратным 9.

Торжественное ночное шествие императора к алтарю сопровождалось музыкой и ритуальными танцами. Главной обязанностью императора считалось принесение жертв небу и земле и вознесение молитв о ниспослании урожая. Сам ритуал походил на театрализованное действие. В мерцании бесчисленных факелов жрецы в длинных

голубых (знак неба) шелковых одеждах ставили на вершину алтаря голубые таблички с именем верховного владыки неба Шанди, чуть ниже - таблички духов солнца, Большой медведицы, пяти планет, 28 созвездий, таблички духов луны, ветра, дождя, туч и грома. Перед табличками раскладывали богатые жертвоприношения: куски голубой шелковой ткани, голубого нефрита, яства, тела жертвенных животных. Под звуки древней ритуальной музыки император, облаченный в особое жертвенное голубое одеяние, на котором были вышиты солнце, луна, звезды и драконы, поднимался на вершину Алтаря Неба и трижды преклонял колени перед табличками владыки неба.

При молитвах разным светилам император менял цвет одежд. Если обращение к небу требовало голубых одеяний, то молитвы к солнцу возносились только в красных одеждах, а к луне - в белых.

Церемония жертвоприношения в честь Земли - супруги Неба - совершалось в храме Земли и Злаков. Жертвы Небу приносили в день зимнего солнцестояния (22 или 23 декабря), когда силы ян возрождаются, а жертвы Земле - в день летнего солнцестояния (21 или 22 июня), когда господствуют силы инь.

Древние символические представления диктовали в Храме Земли и Злаков свои цвета и формы, отличающие его от Храма Неба. Если архитектурные линии Храма Неба, связанные с символами солнца, луны, небосвода, были плавно изогнутыми, то очертания Храма Земли строились только на прямых контурах. Крыша Храма Земли была покрыта желтой черепицей, олицетворявшей цвет спелых плодов, земли. Одежда императора, жертвенная посуда, нефрит и шелк были желтыми, молитвы написаны на желтой бумаге. Символами земли были четные цифры. Цифра 4 была связана с образами четырех чудесных животных, охранителей стран света: тигра (запада), феникса (юга), дракона (востока), черепахи (севера). Это же число определяло архитектурные ритмы, ритмы ритуальных мелодий.

Средневековые китайские зодчие, руководствуясь канонами, сложившимися на основе древних космогонических представлений, воплотили образы Вселенной в архитектурном ансамбле Храма Неба.

С.А. Гудимова

ТКАЧЕНКО Г.А.
КОСМОС, МУЗЫКА, РИТУАЛ: МИФ И ЭСТЕТИКА В
«ЛЮЙШИ ЧУНЬЦЮ»¹

Музыка в древнем Китае занимала одно из самых высоких мест в шкале ценностей. Она считалась таинственным даром, перешедшим нынешним поколениям от героев архаики, а к тем, в свою очередь, - от божеств-предков. Дао-демиург был первохудожником Вселенной, величайшим органистом и «повелителем» гармонического эфира.

Космогонический процесс, каким он представлен в трактате «Люйши Чуньцю» (ЛШ), а завершен он был китайскими натурфилософами в 240 г. до н.э., неотделим от первозвука, сопровождающего образование неба и земли, возникновения космоса из хаоса. При этом звук или звуки, рождающиеся в самый момент космогенеза, а затем сопутствующие каждому новому циклу космического времени, сразу гармоничны, это - музыка, целостный звуковой образ.

Мифологический Желтый Предок (Хуанди) так повествует о создании космогонической музыки - мелодии Сяньчи - Восход Солнца: «Я сложил эту мелодию с помощью человеческого, настроил... с помощью природно-небесного, исполнил по [канону] обрядов и должного, наполнил ее великой чистотой. [Ведь] настоящая мелодия сначала соответствует людским делам, согласуется с естественными законами, осуществляется с помощью пяти добродетелей-доблестей, отвечает естественности; затем она приводит к гармонии все четыре времени года, к великому единству - всю тьму вещей. Одно время года

¹ Ткаченко Г.А. Космос, музыка, ритуал: Миф и эстетика в «Люйши Чуньцю». - М., 1990. - 284 с.

сменяется другим и соответственно рождается [вся] тьма вещей, то расцветая, то увядая, с постоянным распределением [по сезонам] дел гражданских и военных. [Эфир] прозрачный и [эфир] мутный [с помощью сил] жара и холода соединяются, в потоках света [слышится] их звучание. [Чтобы] твари очнулись от спячки, я пробуждаю их раскатами грома. Конец без исхода, начало - без зачина. То смерть, то рождение, то упадок, то подъем - [эти явления] постоянны и бесконечны, но каждый раз неожиданны...» (цит. по: с.257).

Момент исполнения согласованной и гармоничной мелодии «Восход солнца» есть символическое воспроизведение момента начала эволюции, нового времени. Мелодия «Восход солнца» обозначает начало, переход от состояния «хаос» к состоянию «космос», начало утверждения порядка на всех уровнях бытия, распространяющегося, подобно музыкальному звуку, от источника - от центра к периферии.

Центр пространства и времени совпадают с источником звука, поскольку мыслятся космогонически, как рождающиеся из небытия-пустоты в самый миг перевозука и первообраза-вспышки. Космос представляет собой лишь параметры, координаты независимого источника звука и света.

В натурфилософской мифологии Желтому Предку/Хуанди приписывается изготовление первого барабана из шкуры одноногого дракона, похожего на быка, с туловищем изумрудного цвета. В древности Хуанди обитал на Колокол-горе, родившей Барабан. Вероятно, именно с этой горы и раздался перевозук.

В соответствии с теорией музыкального космоса, принятого авторами ЛШ, звуки, возникающие в естественных резонаторах, несовершенны - их необходимо окультурить, сделать подлинно гармоничными. По неизвестным причинам - то ли в силу космических катастроф, происходивших в прошлом, когда «четыре полюса развалились, девять материков раскололись, небо не могло все покрывать, земля не могла все поддерживать, огонь полыхал, не утихая, воды бушевали, не иссякая», то ли из-за деяния героя архаики Гун-гуна, сбившего одну из колонн, подпиравших небо, отчего оно перекопилось в направлении северо-запад — юго-восток, - но резонатор системы небо - земля оказался поврежденным (с.50). Люди уже не могли получать точные значения гармонии непосредственно, их необходимо было рассчитывать специально. С этой задачей справился Куй/Безобразный дракон, который в ходе историизации мифа постепенно трансформируется в человека по имени Куй.

« В Восточном море лежит гора Движущиеся Волны. На вершине ее живет животное, похожее на быка, с туловищем изумрудного цвета и без рогов, с одной ногой. Когда оно входит в воду или выходит из воды, то тут же поднимается ветер и льет дождь. Оно светится, как солнце и луна, гремит, как гром. Его имя Куй/Безобразный» (цит. по: с.46).

«Куй был человеком. Как же он мог быть одноногим? Он был как все [люди], отличался только необыкновенным проникновением в [гармоническую] суть музыки. Яо сказал: «Куй и одного достаточно.» И велел ему упорядочить музыку.»

«Музыка - это тонкая ци-воздушная материя, отмечающая ритм возрастания и убывания неба и земли, поэтому только мудрец способен придать ей [качество] гармоничности. Такова основа музыки. Куй сумел привести ее в гармонию, чтобы придать с ее помощью равновесие всему миру. «Такого, как Куй, довольно и одного.» Поэтому и говорится: «Такого, как Куй, довольно и одного», а не в смысле «одноног» (цит. по: с.46).

Куй, обладавший абсолютным слухом, особой чувствительностью к музыкальной гармонии Вселенной, создал, или «исправил» систему шести люй, т.е. упорядочил звуковысотные отношения, сделав специальные эталоны для правильной настройки инструментов из волшебного бамбука.

Другой герой древности - Лин Лунь - по пению пары фениксов упорядочил систему 12 люй. Шесть древнейших камертонов были подобны голосу самца, шесть - самки. Каждому «мужскому» тону соответствовал «женский» тон. Эта парность космогонична, ее прообразом служит та самая двойца образов, которая преобразует любую парность, возникшую из нераздельности, например небо и землю.

Одно из главных мест в древней китайской космогонической системе занимает Желтый Предок/Хуанди. Хуанди представляет неподвижную ось мира и одновременно - динамический центр Системы, придающий всему движение так же, как придает движение всему мировому процессу дао-демиург. Прообразом этой динамической модели являются числовые соотношения, приписываемые нотам 12-ступенного, по числу лун, звукоряда, порождаемого Хуанди, вернее, особым тоном, называемым гуном Желтого Колокола (Хуанчжун).

Желтый Колокол служит опорой двух звукорядов - 5-ступенного и 12-ступенного. «Гун - это центр, расположен посередине

не, свободно перемещается по 4 сторонам света, зачиная [мелодию], стимулирует рождение и является основой 4 других звуков...» (цит. по: с.53).

В ЛШ каждой луне годового цикла приписан определенный тон из 12-ступенного звукоряда. Звуком-ориентиром, с которого начинается строй, назван первый из 6 «мужских» люй, Хуанчжун (Желтый Колокол). Пять нот 5-ступенного звукоряда соответствуют четырем сезонам и центру. Гун, естественно, помещен в центре и соответствует желтому цвету, символизирующему землю; остальные соответствия тонов таковы: весна - зеленое, лето - красное, осень - белое, зима - черное, что символизирует цвета дерева, огня, металла и воды.

Музыка в ЛШ - символ космического порядка, гармонии. Подданные гуна-правителя становятся участниками полностью ритуализованного космического действия-жизни. «Правильность музыки или социальной гармонии, исходящей из этого центра, должна внушать подданным неподдельное чувство-ощущение радостного наслаждения благом, проистекающее из безраздельной отдачи гармонирующему началу. Подданные тогда как бы разделяют с правителем общее «знание предков» о благом начале жизни. Они вслед за правителем возвращаются к правильному пониманию функции и предназначения вещей» (с.60).

Однако вследствие внешних воздействий музыка-ритуал может стать фальшивой. Она нуждается в периодическом исправлении так же, как нуждается в периодической настройке любой музыкальный инструмент. Справиться с этой задачей способен только мудрец, способный восстановить «правильную» музыку - музыку космического порядка. Мудрец поставлен демиургом-правителем следить за «правильным» распространением музыки гармонического эфира от центра Вселенной к периферии.

Музыка-ритуал может оказаться в руках порочных, утративших доблесть правителей. Естественно, что музыка времен истинного правления покойна и приятна, музыка времен смуты и тревог - раздражающая и резка, музыка гибнущего царства - скорбна и гнетуща. «Музыка всегда связана с образом правления, влияет на нравы и смягчает обычаи; даже если последние утвердились, музыка все же в состоянии их изменить» (цит. по: с.71). Ведь музыка - это гармония «неба-земли-космоса». Правитель, пришедший на смену утратившему доблесть предшественнику, должен восстановить искаженную музыку-ритуал с помощью мудрецов - наследников Безобразного Драко-

на/Куя. Возрождение былого могущества государства должно было начинаться не с военных успехов, а с возрождения музыкальной культуры. Древним, времен «золотого века» мелодиям приписывалась способность чудесным образом влиять на душу слушающего, связывая его с миром божеств-предков.

Ближайшим, чувственно воспринимаемым выражением числа для древнекитайской эстетики оказалась не архитектура или пластика, а музыка. Вероятно, такой выбор был предопределен динамической природой музыки, как нельзя лучше соответствующей модели демиурга-дао. Его противоречивая природа - неподвижного центра, сообщающего движение всему окружающему, - находит прекрасную аналогию в источнике звука - колеблющейся части музыкального инструмента. Оставаясь неподвижным, не вызывая механического движения среды, через которую передаются звуковые волны, источник звука тем не менее есть источник динамической энергии, воспринимаемой слушателями. Колебание, лежащее в основе всякого звука, - свойство любого объекта наблюдаемого мира, и идея, что есть некая первопричина этого трепетания, которую можно познать с помощью наблюдений и измерений, казалась в то время достаточно плодотворной. «Взглянув на себя как на локальные рецепторы мировых частот, натурфилософы решили с помощью математических методов добраться до главного динамика. Для этого и была ими построена теория гармонического эфира - космического резонанса» (с.84).

Время не мыслилось китайскими натурфилософами как абсолютное (линейное). Это был скорее импульс, чем поток, что определялось мифологемой первозвука. Согласно ЛШ, затухание звука приводит к полной потере порожденного им времени-пространства, а новый звук порождает совершенно новое. Видимый мир существует в пространстве-времени, порожденном первозвуком-первовспышкой, но энергия этого звука-света неизбежно иссякает в будущем, и именно поэтому китайская традиция говорит не о вечности, а только о долговечности неба, земли и космоса.

Натурфилософы предпочитают строить свою антропологию на числовых комплексах, заимствованных из общей схемы космоса, полностью включая, таким образом, человека в физическую картину мира: «Человек - тело из 360 сочленений-суставов, с 9 отверстиями, пятью внутренними органами (легкими, почками, желчным пузырем, печенью и сердцем), шестью полными органами [между ними]» (с.115). Число сочленений соответствует числу дней в году и пр. Чело-

веческое тело - микрокосм, маленькая вселенная и принцип функционирования у нее тот же, что и у Системы (там же). Норма или патология определяются созвучностью вещи гармоническому эфиру. Таким образом, гармонический эфир в ЛШ оказывается основным средством познания.

Подлинным и единственным автором исполняемой музыки, да и самим ее звучащим телом, является сам мир, понятый как музыкальная система. К этой звучащей Системе, а не ко вкусам и капризам исполнителей, и приспосабливается правитель, сын неба - дирижер. Император в ЛШ в своей деятельности уподобляется дирижеру, управляющему игрой оркестра.

«Натурфилософский подход к космосу как символическому представлению Постоянных Чисел не столь уж далек от нашего восприятия, будучи в принципе вполне научным или, по крайней мере, протонаучным. Во всяком случае, натурфилософия, как она представлена в ЛШ, содержит все предпосылки получившей развитие во многих традиционных обществах Востока и Запада системы взглядов, которые можно назвать гностическим монизмом. Этот тип мировоззрения зиждется на представлении о существенном единстве принципов, определяющих функционирование различных уровней бытия, и в этом отношении вклад авторов ЛШ... впервые, по всей видимости, для данной традиции провозгласивших примат гармонического эфира, должен быть признан весьма значительным» (с.208).

С.А. Гудимова

СЕМЕНЦОВА Э.Л. МЕГАЛИТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ВРЕМЕН СТОНХЕНДЖА И МИКЕН¹

На Солсберийской равнине в Англии Стоунхендж около 500 лет существовал как скромный деревянный кромлех. Около 1900 г. до н.э. начинаются каменные работы, которые длятся 300 лет, до 1600 гг. до н.э. Строительством Стоунхенджа Западная Европа как бы «подводит итог своей великой каменной цивилизации» (с.20).

Стоунхендж - не просто титаническое нагромождение камней, как может показаться несведущему зрителю. Его «природная» монументальность сочетается с тончайшим расчетом, с мощным размахом архитектурного видения и инженерного конструирования. Архитектурные образы стелы, погребения, святилища повторяются здесь, сводя воедино различные религиозные функции, создавая свое целостное воплощение Вселенной.

Профессор Бостонского университета, астроном Джеральд Хокинс доказал, что главная ось монумента указывает на восход в день летнего солнцестояния, когда Солнце поднимается прямо над пяточным камнем, а проемы трилитов фиксируют это положение. Есть также ориентир зимнего солнцестояния и все другие важные точки движения как Солнца, так и Луны. Каждая гигантская арка трилита, вместе с какой-либо аркой внешнего кольца, обязательно направлена на какое-либо из положений этих светил.

¹ Семенцова Э.Л. Мегалитическая культура времен Стоунхенджа и Микен// Картины мира в истории мирового искусства: (С древнейших эпох - к Новому времени): Сборник. - М.,1995.- С.19-36.

56 лунок Обри, заполненные мелом, - наглядный календарь затмений, а главное кольцо из 30 камней отсчитывает дни месяцев. Географическая широта, на которой возведен Стонхендж, оптимальна для того, чтобы солнечные и лунные направления образовывали прямой угол. Стоило сдвинуть памятник к югу или к северу, и вся астрономическая геометрия претерпела бы кардинальные изменения: фигура, образуемая опорными камнями, превратилась бы из прямоугольника в параллелограмм, совершенные формы ансамбля оказались бы искривленными. Строители не допустили этого. Они создали монументальную геометрическую модель Вселенной и поместили эту модель на единственную широту в северном полушарии, ей соответствующую.

В кромлехе Солсберийской равнины нет ничего стилизованного, ничего надуманного, художественно сгущенного. Это - прекрасно сработанный инструмент и величественное произведение искусства, вычислительный календарь каменного века и храм солнцепоклонников. «Отмеченный валунами-ориентирами небесный путь светила и земное шествие, земной человеческий путь совмещаются, как только молящийся попадает в этот мир камня и солнца, в этот священный предел, где восходящий диск Солнца венчает пяточный камень, где лучи пронизывают пустоты между пилонами и в определенное время точно попадают на алтарную плиту. Рассчитанная «режиссура» света, действенное участие «жизни» светила, в его приходах и уходах делают Стонхендж огромным органом, улавливающим ритмику космоса. Р.С.Ньюэллу принадлежит замечательная догадка: «так как план Стонхенджа напоминает захоронение, то он в некотором роде - погребальный храм Солнца, которое уходит в подземный мир...» (с.23).

Действительно, огромный кромлех на Солсберийской равнине - не только человеческая гробница, но и место умирания и возрождения светила, поклонение которому зафиксировано во всем «мире мегалитов» от Скандинавии до Средиземноморья. В британском святилище камни внешнего и внутреннего колец установлены так, что их рисунок по отношению друг к другу напоминает в плане колесо с короткими спицами - основной символ Солнца еще с палеолитических времен.

«В контексте Стонхенджа, как места поклонения Солнцу, становится понятным и преобладание здесь фаллических столбов над женскими ромбами. Храм посвящен мужскому божеству - богу-Солнцу, богу-Небу - и эта мужская направленность гармонирует с

каменной мощью, незыблемостью «больших камней» Стоунхенджа, в отличие от одновременного ему подвижного текучего мира восточной Великой богини, прежде всего - критской. Опорный пяточный камень в виде мужского символа перекликается через тысячелетие с дельфийским «пупом Земли», фаллосом Зевса - общеиндоевропейского Дьяуса, связующего в своей основе корни как эллинской, так и протокельтской мифологии. Кстати, имя чародея Мерлина, которого британские хроники называют строителем Стоунхенджа, некоторые исследователи считают искаженным именем древнекельтского бога неба Мэрддина. Ему могли поклоняться в таких же каменных капищах. В одном из уэльских преданий утверждается, что до появления людей Британия называлась «Клао Мэрддин» - «Удел Мерлина» (с.23-24).

В Стоунхендже явно просматривается и культ камня. В этой постройке сосредоточено все многообразие минералогических красок земли. Священно все, что связано с монолитами, священен каждый камень. Некоторые валуны почему-то взяты из действующего в то время кромлеха Эвбери и перенесены в Стоунхендж. В этой связи знаменателен следующий отрывок из «Истории королей Британии», касающийся Стоунхенджа: «... И сказал Мерлин королю... Коли желаешь украсить могилу этих людей достойно... пошли за Пляской Великанов, что в Килларосе, на горе в Ирландии. Ибо камни эти таковы, что в нынешнем веке не мог бы их поставить никто... ибо огромны камни эти, и нигде нет других, наделенных равной силой, а потому, поставленные вокруг этого места, как стоят они ныне, простоят они тут до скончания века... в этих камнях скрыта тайна, и целительная сила их против многих болезней... и нет среди них камня, не наделенного силой волшебства» (цит по: с.27).

Стоунхендж и ансамбли Солсберийской равнины, соединенные аллеями менгиров, складываются в единую систему. А вокруг этого центра мегалитической культуры на тысячи километров - от Скандинавии до Средиземноморья - памятники культуры «больших камней», похожие друг на друга. Существует даже теория о «миссионерском» распространении мегалитического мировоззрения из какой-то единой точки.

В древнегреческих и римских источниках упоминается далекая северная страна, «остров гипербореев», как назвал ее Дидор Сицилийский. А в ирландской «Книге завоеваний» говорится, что третий, приплывший на остров народ прибыл из Греции через Скифию. Из

Греции ведет свой род и четвертый народ - трудолюбивый фир болг. Натаскавший в мешках плодородные земли из пустоши. Из Греции и пришельцы, названные «народ Даны», отличающиеся большой ученостью. Может быть, действительно в рассказе Диодора Сицилийского, в словах Пиндара об «агоре гипербореев» речь идет о Стонхендже? Строительство на Солсберийской равнине синхронно расцвету мийской цивилизации, создавшей «мир керамики». «Мир мегалитов» и «мир керамики» противоположны друг другу не только стилистически, но и мировоззренчески. «Мир керамики» - это вечно умирающая и воскресающая, изменчивая и закономерная религия Богини-матери, «мир мегалитов» - прямолинейная антитеза жизни и смерти, от которой спасает лишь предельное усилие, волевой магический акт.

«Гипербореей греческих источников могут быть расположенные за «столпами Геракла» Британские острова с их средоточием - сферическим храмом Стонхенджа. Но, может быть, Гиперборея - это вообще «мир мегалитов», антимир, настолько чуждый и противоположный Восточному Средиземноморью, что он представлялся миром потусторонним - тем более, что он, действительно, полон памятью о смерти и памятниками смерти» (с.32-33).

Однако памятники мегалитической культуры оставила и архитектура микенской Греции. Погребальный круг раннего акрополя Микен огорожен валунами, круг А - двойным кольцом стоящих каменных плит, т.е. акрополь построен в форме кромлеха. Все зодчество Микен и Тиринфа отмечено чертами искусства «больших камней»: циклопические стены крепостей с бастионами у входов, архитектура Львиных ворот... «С Востока на Запад шли металлургия, керамика, спиральный орнамент; с Запада на Восток - мегалитика... Разные виды искусств, культурные проблемы, космогонические представления - все это заключено внутри цельной общности, представляющей собой нерасчлененное единство практической, художественной и духовной деятельности человека» (с.34-35).

С.А. Гудимова

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ ТАЙНА КАМПАНЕЛЛЫ

Для модели «взыскуемого града» Кампанелле нужна была грандиозная идея, которая одухотворила бы его проект и дала ему зримую форму. Такую идею Кампанелла обрел в гелиоцентрической системе Коперника. Изображение гелиоцентрической системы, сделанное самим Коперником, Кампанелла использовал в качестве планировочной структуры своего Города Солнца.

Как в системе Коперника вокруг Солнца по концентрическим орбитам движутся семь планет, так и у Кампанеллы вокруг круглого Храма Солнца располагаются семь концентрических колец крепостных стен. Система окружностей дополняется двумя взаимно перпендикулярными магистралями, которые ориентируют город по странам света.

Исходя из принципа единства всего сущего и подобия большого малому, Кампанелла создавал свой город будущего по «проекту» мироздания. Известно, что Кампанелла разделял идею Д.Бруно о множественности миров. Идеальные города по типу Города Солнца повторяли бы эту множественность на Земле, уподобляя ее Вселенной.

По статье : Стригалева А.А. «Город Солнца» Кампанеллы как идеал миропорядка //Картины мира в истории мирового искусства: С древнейших эпох - к Новому времени/ : Сборник. - М., 1995. - С.77-97.

С.А. Гудимова

ОТКРОВЕНИЯ ЭММАНУИЛА СВЕДЕНБОРГА

Шведский ученый и теософ-мистик Эммануил Сведенборг (1688-1772) - автор трудов по математике, астрономии, горному делу, механике, минералогии, в 1734г. был избран почетным членом Петербургской Академии наук. В 1745 г., когда ученому было 57 лет, над ним, как он сам говорил, «разверзлось небо»: он получил свободный доступ в мир духа. По словам Сведенборга, он свободно путешествовал по миру иному, исследовал его и общался с его обитателями. В 1749-1756 гг. он пишет свой знаменитый восьмитомный труд «Небесные тайны».

По Сведенборгу, на начальном уровне загробная жизнь имеет много общего с земной. Он нашел естественную твердь и пространство, населенные центры, где обитают мужчины и женщины со всеми знакомыми нам привычками и чаяниями. Все учатся у душ, достигших более высокой мудрости.

Сведенборг считал, что всеобщий страх перед смертью совершенно не обоснован. Для просвещенных людей переход из одного царства бытия в другое может быть совершенно естественным и безболезненным. Человек, оставив физическое тело, легко осваивается в мире духа. «Небо и земля, - писал теософ, - могут быть вместе, могут составлять для нас единое; человек знает, что творится на небесах, и ангелы знают, что творится на земле» (цит. по: с.365).

При переходе в иную сферу бытия, писал Сведенборг, «наши кружевные представления об абстрактном благородстве души испытывают хорошую встряску. Души наших отцов ничуть не лучше нас, живых, - ни в моральном, ни в земном измерении, а их занятия зачастую менее стоящи, чем наши собственные. Многие из того, что они делают, смахивает на полицейскую хронику. Даже ангелы - не что

иное, как просто хорошие люди в благоприятной сфере бытия, мы можем им совершенно не поклоняться, поскольку они этого не заслуживают. В лучшем случае, они сродни нашим пророкам. Самое существенное - в том, что смерть не изменяет сути вещей. Человек сталкивается с теми же проблемами, что и прежде, и ему самому приходится их решать. Ничто, кроме правды и добра, не получает процветания *в ином мире*. За могилой нет иного отдыха, кроме мира во Господе, который был нам отдыхом и прежде» (с.365).

Из кн.: Форд А. Жизнь после смерти, как об этом было рассказано Джерому Эллисону// Восток и Запад о жизни после смерти. - СПб., 1993. - С.301-473.

Н.Н. Жила

ЛОБСАНГ РАМПА Т. СПЕКТР ВИБРАЦИИ. ТИПЫ ЛЮДЕЙ. МУЗЫКА¹

Тибетский лама Т.Лобсанг Рампа хорошо известен на Западе своими трудами, в которых он рисует удивительную картину мира, увиденную тибетскими мудрецами с горных вершин. Теперь и у нас есть возможность познакомиться с уроками ламы Т.Лобсанга Рампы.

По мнению ламы, вся жизнь состоит из вибрирующей материи. Через все существующее проходит нечто такое, что можно назвать гигантской клавиатурой, содержащей все вибрации, какие только могут существовать. Давайте представим себе клавиатуру огромного рояля, простирающуюся на много миль. Представим себе, что мы муравьи и можем видеть только несколько нот. Вибрации связаны с разными клавишами рояля. Одна нота, или клавиша, связана с вибрацией, которую мы назовем «осязанием». Эти вибрации настолько медленны, настолько «тверды», что мы скорее осязаем их, чем слышим или видим.

Следующая нота - это звук. Эта нота связана с вибрацией, воздействующей на механизм нашего уха. Мы не ощущаем ее пальцами, но наше ухо говорит нам, что есть «звук». Мы не можем слышать те вибрации, которые осязаем, и не можем осязать те, которые слышим...

Дальше идет зрение. Здесь мы имеем дело с вибрацией настолько высокой частоты (т.е. настолько быстрой), что мы не можем ее ни осязать, ни слышать, однако она воздействует на наши глаза, и мы называем это «зрением».

¹ Лобсанг Рампа Т. Спектр вибрации. Типы людей. Музыка// Лобсанг Рампа Т. Ты вечен. - Киев, 1995. - Урок 6. - С.60-70.

Разобрав эти три «ноты», перейдем к следующей, которая связана с частотой или полосой частот, которую мы называем радиоволнами. Еще выше - и мы получим телепатию, ясновидение и родственные им проявления *силы*. Но все они лежат на той же гигантской шкале частот. Человек может воспринимать только ограниченную ее часть.

Заметим, что цвет и звук очень связаны. Мы можем сказать, глядя на цвет, что ему соответствует определенная музыкальная нота; созданы инструменты, которые издают звук определенной высоты, если перед приемным экраном поместить соответствующий цвет...

Все, конечно, знают, что Марс называют Красной планетой. Марс действительно имеет красный цвет, причем определенного оттенка - основной красный, которому соответствует нота «до».

Оранжевый, который является оттенком красного, соответствует ноте «ре». Некоторые религии считают оранжевый цветом Солнца, в то время как другие считают цветом солнца голубой. Мы считаем оранжевый цветом Солнца.

Желтый связан с «ми», и управляет им планета Меркурий... Зеленый соответствует ноте «фа». Это цвет роста. Установлено, что музыкой можно стимулировать рост растений... Зеленый контролируется планетой Сатурн. Интересно, что древние видели соответствующие цвета, когда концентрировались во время медитации на определенной планете. Многие древние медитировали высоко в горах, в Гималаях, например, а когда вы находитесь на высоте 15 тыс. футов над уровнем моря... планеты видны более ясно, восприятие более отчетливое. Таким образом, мифы древних положили основу нашим знаниям о цветах планет.

Голубой связан с «соль»... некоторые религии считают, что голубым цветом управляет планета Юпитер.

Индиго - это «ля» в музыке, и, как считают на Востоке, им управляет Венера. Венера в удачном аспекте, т.е. когда она благоприятствует человеку, дает артистические способности и чистоту мыслей. Она создает самый лучший тип характера. И только для людей с очень низкими вибрациями Венера неблагоприятна и приводит к различным эксцессам.

Фиолетовый связан с нотой «си» и управляется Луной. И здесь, если человек имеет высокий уровень вибраций, Луна, или фиолетовый цвет, дают ясность мыслей, спиритуальность и управляемое во-

ображение. Но при низком уровне вибраций получится человек с умственными расстройствами или лунатик.

Ауру окружает аурическая оболочка, которая полностью включает в себя человеческое тело, эфирное тело и саму ауру, как если бы все пространство, в центре которого находится тело человека, затем его эфирное тело и далее аура, поместили в своеобразную сумку. Или представьте себе обыкновенное куриное яйцо. Внутри него находится желток, т.е. физическое тело. Далее - белок, который мы уподобим эфирному телу и ауре. Между белком и скорлупой имеется еще тоненькая пленка. Когда вы сварите яйцо и захотите очистить его от скорлупы, вы легко можете обнаружить такую пленку. Человек окружен чем-то подобным такой же пленке. Она абсолютно прозрачна. Под действием завихрений и импульсов ауры она приходит в движение, однако всегда стремится сохранить свою яйцеобразную форму, подобно тому, как воздушный шар всегда сохраняет форму, пока давление изнутри больше давления снаружи...

Как уже говорилось, человек находится в центре яйцеобразной оболочки, в центре ауры. Это обычно для нормального человека, для большинства людей - для вменяемых и здоровых людей. Но когда у человека умственное расстройство, его центральное положение внутри оболочки может быть нарушено. Многие говорят: «Я сегодня не в себе». Это может быть буквально так в том случае, если человек расположился под углом к оси своей овальной оболочки. Люди, страдающие раздвоенностью... могут (если раздвоенность очень сильная) иметь ауру не яйцеобразной формы, а как бы состоящую из двух «яиц», расположенных под углом друг к другу. Умственные расстройства не так легко излечиваются. Шоковый метод лечения очень опасен, потому что он может вывести астральное тело (мы поговорим об этом позже) из физического. Иногда случается, что при помощи шокового лечения (или случайного шока) удается совместить эти две оболочки. Часто такой шок даже «сжигает» следы расстройства в мозгу.

Мы рождаемся с определенными потенциальными возможностями, определенными пределами, которые и показывают цвета нашей ауры, наш уровень вибраций и т.д., и человек, имеющий определенное твердое намерение улучшить свою ауру, может это сделать. К сожалению, гораздо легче ее ухудшить!

Рассмотрим такой пример: Сократ знал, что сможет стать настоящим убийцей, однако не принял такой судьбы. Он сделал все, чтобы иначе пройти свой жизненный путь...

Все мы можем, если захотим, поднять наши мысли на более высокий уровень и тем самым помочь нашей ауре. Человек с грязно-коричневым оттенком в ауре, свидетельствующим о повышенной сексуальности, может повысить степень вибраций, сдерживая свои сексуальные желания, и стать человеком, который способен быть лидером и сам выбирать свой путь в жизни.

Аура исчезает вскоре после смерти, но эфирное тело может оставаться вокруг физического еще довольно долго. Это зависит от состояния здоровья его покойного владельца. Эфирное тело может стать бессмысленным «духом», который будет посещать свои прежние пристанища. Многие люди в сельской местности видели голубоватое свечение над свежими могилами. Оно особенно заметно ночью. Это, конечно, не что иное, как эфирное тело, покидающее тело физическое.

Низкие вибрации в ауре дают тусклые грязные цвета, которые скорее вызывают отвращение, чем привлекают. Чем выше уровень вибраций, чем чище и ярче становятся цвета, они сверкают не показным, кричащим блеском - это высший, духовный блеск. Можно сказать, что чистые цвета «изысканны», в то время как грязные - «безвкусны». Хорошие цвета придают блеск нашей ауре, плохие цвета вызывают у нас тоску или «черную меланхолию». Именно хорошие дела - помощь ближним, например, - позволяют нам видеть мир через «розовые очки».

Нужно все время помнить, что цвета - это основной показатель потенциальных возможностей человека. Цвета, конечно, изменяются в зависимости от настроения, но основные цвета могут измениться только в том случае, если человек улучшит (или ухудшит) свой характер...

Следует также отметить, что вы не должны относиться к человеку предвзято, ибо очень легко, глядя на ауру, сказать, что она имеет грязный оттенок, тогда как в действительности его и близко нет в ауре испытуемого. Это могут быть ваши собственные плохие мысли об этом человеке, ибо помните, что глядя на ауру другого человека, вы сначала смотрите сквозь свою!

Существует связь между музыкальными и ментальными ритмами. Человеческий мозг - это масса вибраций с электрическими им-

пульсами, исходящими из каждой его части. Человек издает музыкальные ноты, зависящие от степени его вибраций... Каждый человек имеет свой базисный звук, который он постоянно издает, так же, как телеграфный столб на ветру.

Популярная музыка - это такая музыка, которая находится в согласии с базовыми звуками большинства. Существуют «навязчивые мелодии», которые все напевают и насвистывают. Люди говорят, что «такая-то мелодия постоянно звучит в мозгу». «Навязчивые мелодии» - это такие мелодии, которые заклинивают волны человеческого мозга на некоторое время, пока их энергия не иссякнет.

Утонченные и постоянные натуры любят классическую музыку. Эта музыка улучшает собственные колебания слушателей... Серьезные люди, которые имеют пики и глубокие спады в своих мозговых волнах, любят и музыку такого типа, с пиками и спадами. Но легкомысленные люди предпочитают легкомысленную музыку, шумную, эстрадную, которая более или менее отвечает их образу мыслей.

Многие великие музыканты сознательно или несознательно совершают астральные путешествия и после смерти выходят в высшие миры. Они слышат «музыку сфер». Поскольку они музыканты, музыка производит на них наиболее сильное действие, она остается у них в памяти, и когда они возвращаются на землю, они немедленно оказываются в «состоянии вдохновения». Они бросаются к музыкальному инструменту или нотной бумаге и записывают, как запомнили, музыку, которую они слышали в астрале. А потом говорят, не помня ничего о своем «путешествии», что они «создали» такое-то произведение.

Дьявольская система телерекламы, когда рекламные изображения проходят на телеэкране так быстро, что мы не успеваем их воспринять, воздействуют прямо на наше подсознание. Из подсознания, которое составляет девять десятых всего нашего разума, сигнал идет в наше сознание, и мы поступаем так, как нас призывает поступать реклама, даже если не хотим этого сознательно. Бессовестные люди, не заботящиеся на самом деле о благе народа, могут воздействовать на людей таким способом и вызывать у них ту реакцию, которая им нужна.

С.А. Гудимова

О СВЕТЛЯЧКАХ И ТАБАКЕ¹

Вводя во фрагмент табачного вируса ген, который в клетках светлячка «заведует» выработкой белка, необходимого для генерирования света, ученые Калифорнийского университета в Сан-Диего вывели растение, которое светится в темноте. Значение этого эксперимента заключается в том, что он позволяет определить, каким образом гены «делают свое дело». Вводя ген светлячка в генетический материал других живых организмов, биологи создают наглядное пособие, которое поможет им изучить механизм, посредством которого гены - эти участки цепочки ДНК, чья структура служит закодированной инструкцией, - сообщают различным клеткам, в чем состоят их функции в организме.

Изучая гены, ученые сталкиваются в основном с двумя компонентами: кодом для выработки определенного белка и регулятором, который включает и выключает механизм синтеза белка. Каждая клетка человеческого тела, как и любого организма, содержит весь генетический код и теоретически могла бы выполнять любую функцию. В клетке печени, к примеру, содержатся все инструкции для роста волос, а в клетке кости - для передачи информации по нервным волокнам. Причина, по которым эти функции не выполняются данными клетками, состоит в том, что содержащиеся эти инструкции гены включаются только при строго определенных условиях. Если ученые смогут рекомбинировать ген светлячка, отвечающий за свечение насекомого, с каким-либо геном другого организма - растения или животного, - они смогут проследить проявления этого гена просто путем наблюдения за тем, какие части организма светятся и когда именно.

Н.Н. Жила

¹ О светлячках и табаке// Америка. - Washington, 1990. - N 404. - С.33.

ЭФФЕКТ УРИ ГЕЛЛЕРА

Бывший парашютист Ури Геллер поразил ученых Европы и США своей способностью сгибать металлические предметы путем концентрации внимания. Несколько ведущих физиков Лондонского университета обнаружили, что Геллер может доводить показания счетчика Гейгера до точки, в 500 раз превышающей фоновую радиацию. Ему удалось дематериализовать часть кристаллов ванадия, заключенного в стеклянную капсулу, просто держа над ней руку. С ним провели также ряд других испытаний, результаты которых оказались не менее удивительными, причем результаты постоянно подтверждались. В заключение опытов, проходивших в двух колледжах - Королевским и Беркбекском, трое ученых выступили с заявлением по поводу возможного влияния на науку данного феномена.

Профессор Дж.Г.Тейлор, глава математического факультета заявил: «Я проверил Ури Геллера в лаборатории Королевского колледжа при помощи специально разработанной аппаратуры. Эффект Геллера - сгибание металлов - не является мошенничеством. Эффект этот настолько глобален, что бросает решительный вызов современной науке и может даже разрушить ее, если не получит соответствующего объяснения» (цит. по: с.19). Аналогичную точку зрения высказали и ученые Беркбекского колледжа Дэвид Бом и Джон Хейстед: «Мы считаем, что если подобные опыты будут повторены позднее, то, вероятно, накопится достаточно свидетельств, чтобы не оставалось места для любых сомнений по поводу того, что перед нами некий новый процесс, который невозможно объяснить или рассчитать при помощи известных нам ныне законов физики. Мы действительно полагаем, что сделали первый шаг в этом направлении» (там же).

Из кн.: Фуллер Дж. Призраки рейса 401. - СПб, 1993. - 240 с.

С.А. Гудимова

**МАЗЗАТЕНТА О.Л.
ОБЛОМКИ КЛАССИЧЕСКИХ СКУЛЬПТУР
ПОДНЯТЫ СО ДНА МОРЯ¹**

В июле 1992 г. майор Луиджи Робусто, командир карабинеров из провинции Бриндизи, опустился на дно Адриатического моря на глубину, которой он ранее не достигал. Любуясь глубоководными рыбками, он внезапно заметил зеленоватые бронзовые пальцы, выступающие из песчаного дна. Археологическая подводная служба, приступившая затем к раскопкам на дне Адриатики в этом месте, обнаружила целую россыпь бронзовых голов, рук, ног и пальцев. Археологи были потрясены не только обилием обломков, но и тем фактом, что они датировались от IV в. до н.э. и до III в. н.э. Ученые считают, что скульптуры везлись на корабле в Бриндизи между III и VI вв. н.э., причем корабль попал в шторм и пошел ко дну. Бронза перевозилась из восточных провинций, где римляне собирали обломки старых статуй для дальнейшей их переплавки. Археолог Франческо Никозиа полагает, что таким образом найдены первые свидетельства того, что древние римляне занимались перепродажей бронзовых изделий. Известно, что в Бриндизи изготавливались бронзовые зеркала, мечи и военное снаряжение и имелись печи, в которых бронзовые обломки переплавляли.

Что касается корабля, на котором везли груз, то обломков его найти не удалось.

И.Л. Галинская

¹ Mazzatenta O.L. Classical castoffs reclaimed from the sea// Nat. geogr. - Washington, 1995. - Vol.187, N4. - P.88-101.

ХИ. МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

ЧЕРЕДНИЧЕНКО Т.В. ТИПОЛОГИЯ СОВЕТСКОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: МЕЖДУ «БРЕЖНЕВЫМ» И «ПУГАЧЕВОЙ»¹

Автор книги, музыковед и философ, доктор искусствоведения, попыталась критически, с известной долей иронии рассмотреть феномен и историю советской песни, видя в ней глубинные установки коллективного сознания, советского образа жизни. Фоном служит весь срез культурного бытования песни: кинофильмы, газетная лексика, анекдоты, формы бытового общения.

О песенном стихе и газетной прозе

«В энциклопедиях третьего тысячелетия будет написано: «Брежнев Л.И. - мелкий политический деятель эпохи Аллы Пугачевой» (с.8).

Приведенный автором анекдот конца 70-х годов сам должен был бы удостоиться места «в энциклопедиях третьего тысячелетия», как осколок культуры, которая, судя по стремительности происходящих в нашей стране изменений, очень скоро может превратиться (по крайней мере в некоторых своих реалиях) в далекую и малопонятную экзотику - вроде индейских мифов, исследованных К.Леви-Стросом.

В анекдоте за честь именовать эпоху борются два персонажа-символа. Пугачева - исполнительница шлягеров, главная тема которых любовь, обозначает концепт «личное». Противоположность ей -

¹ Чередниченко Т.В. Типология советской массовой культуры: Между «Брежневым» и «Пугачевой». - М.: РИК «Культура», 1994. - 256 с.

Брежнев. Это - «общественное». Но Брежнев прежде всего лидер в политике и идеологии.

«Общественное» (Брежнев) ограничено идеей власти как власти идеи. «Личное» (Пугачева) тоже ограничено - изнанкой государственно-идеологического «общественного». Шлягер сливает воедино танцевальное раскрепощение и лирическое переживание. Чувство свободы, как свобода чувства: точный противовес идее власти, как власти идеи» (с.10). «Эта оппозиция вбирает в себя культурное «Все». Анекдот рисует не только современную эпоху, но и эпоху «третьего тысячелетия», то ли в виде вакуума вокруг властвующих идеологий 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 «Арлекино» (с.12)

Таким образом эстрадная звезда «олицетворяет общественное», превращаясь в политического деятеля, который, напротив, становится эстрадным увеселителем, фигурой частной, не имеющей большого общественного значения. Так, общественное и личное меняются местами, предварительно раздвоившись.

Шлягер повседневно реализует то, что идеология повседневно обещает. Как правило, эстрадная мода приходит к нам из-за рубежа. Именно отсюда проистекает стойкая неприязнь официальной идеологии к эстраде. Зато по мере того, как очередная мода выдыхается, а поднятый ее волной тип шлягера теряет свою привлекательность, идеология перестает его опасаться и даже приписывает ему качества «друга». И шлягер, потерявший опору в эстрадной моде, нередко стремится опереться на актуальную тему, и, обнаруживая свою тождественность с ней, примыкает тем самым к идеологии. Путь от «врага» к «другу» и «врагоборцу» прошли практически все заметные течения нашей эстрады.

Каков язык нашей эстрады?

Вспомним строчки из популярной песни 30-х : «Мы будем петь и смеяться как дети, среди упорной борьбы и труда». Глагол «петь» привязывает к себе все другие: «шагать», «строить», «любить», «жить», которые становятся как бы синонимами действия «петь», утрачивая при этом свой собственный смысл. «Мы» - подлежащее. Но подлежащее как бы мнимое, поскольку «Мы будем петь» эквивалентно

«песне». Далее действует только песня, она «помогает», она «звет и ведет». Настоящее подлежащее - именно «песня». И возвышается она на более солидном постаменте, чем «Мы». Если «Мы» - всего лишь «как дети», то «песня» - «как друг, товарищ и брат». Люди - идеологически ниже ростом, чем «песня».

Мнимое подлежащее «Мы», заслоняемое подлежащим «песня», напоминает о том, что «весь советский народ единодушно одобряет или «по просьбам трудящихся введено», или что «народ нам не позволит...» Таков стереотип руководящей роли узкой группы лиц, выдающих решения за волю монолитного населения.

Формула типа: «Простые труженики с глубоким удовлетворением восприняли решение «о» отличается той же крайней неконкретностью и тем же маскируемым отсутствием у субъекта деятельных качеств, что и «мы» в песне, в которой действует одна только «песня» (с.46).

Речь хозяйственников и политиков не только старого закала, но и нынешних переполнена служебными связками типа «являться»; действия передаются нагромождением существительных.

В песнях гражданственной ориентации на первый план выступают безглагольные конструкции, за счет чего существительные «бронзуют» и «мраморизуются». «Весна», «надежда», «сила», «Ленин». «партия», «рулевой» еще совсем недавно составляли, по сути дела, одну сплошную тавтологию, которая «... артикулирует некий торжественный оптимизм. В свою очередь стихи из песни: «Яблоки на снегу» - то же самое, что «Ленин в твоей весне», а «Желтые тюльпаны - вестники разлуки» дублируют конструкцию «Партия - наш рулевой» или «Партия - наша надежда и сила» (с.47).

После 1985 г. в газетной прозе и песенном стихе появились новые черты. Политический словарь обогатился «пакетом предложений», «человеческим фактором». «на основе консенсуса». «Приватизация, легитимация, инаугурация» и прочие «умные» слова превратили нашу лексику в синонимическую кашу, в которой нет разницы между Чойбалсаном и Лумумбой, а «общечеловеческие ценности» - то же, что «регулируемый рынок».

Речевой стиль эпохи гласности в сравнении с кондовым примитивом речей Л.И.Брежнева превратился в символ резкого поумнения и говорящих, и аудитории. Очереди к микрофонам на съездах и сессиях возникали в том числе (если не прежде всего) из потребности продемонстрировать «интеллектуальный взлет» всех и каждого.

«Когда же раскрепостилась и «поумнела» газетная речь, песне легко было консонировать печатному слову. И зазвучали стилевые и тематические консонансы. «Эскадрон моих мыслей шальных» по колоритности словосочетания недалек от афанасьевского «агрессивно-послушного большинства». Песенный припев: «Родина моя, нищая сума, Родина моя, ты сошла с ума» - по эмоциональному давлению близок к печатному пассажи: «Советское общество, раздавленное дикой диктатурой, втопанное в кровь и грязь... Люди, прошедшие через эту мясорубку, попавшие под асфальтовый каток...» (с.48).

Припевы эстрадных песен как бы концентрируют не всегда богатый смысл новых газетно-журнальных рубрик. Рыночным программам с броскими названиями: «500 дней», «Согласие на шанс» и пр. по смысловому значению соответствуют песни, в которых звучат слова: «Ты копи, моя копилка» и прочие им подобные. Обсуждения проблемы въезда-выезда и почтительные интервью с зарубежными соотечественниками сводятся песней к географическим грезам: «На Багамских островах утопает все в цветах», «Парамариво... город призрачной мечты...» и т.д.

Опустошенные тексты песен, поданные с карнавальным весельем, смеются сами над собой, но и над культурой, устраивающей радения вокруг сверхважных (и тогдашних и нынешних) слов. «Панама-мама» - это универсальный эквивалент и Чойбалсана с Лумумбой, и борьбы с трудом, и Ленина с весной, и экстремистов с деструктивными элементами, и суверенитете с приватизацией.

Мы пионеры, это значит...

Пионерских песен сегодня не поют. В наиболее передовых (бывших пионерских) лагерях торжественные линейки и рапорты заменены массовым крещением. Язык пионерской песни онемел, но мыслью продолжает управлять. Каковы же главные мысли, им внушаемые?

В 70-е годы уже было ясно, что «пионер» - это некая символическая условность, а пионерская организация - декоративная структура, чьей задачей является ритуальная игра. Песни составляли важнейший элемент этой игры. Более того, в песнях пионерский ритуал концентрировался и через песни «внедрялся в жизнь».

Свернутое в песнях пространство школы или пионерского лагеря переходило в пространство «взрослого» труда и быта. Конфликт

отцов и детей разрешался за счет всеобщего впадения в детство. Формула: «пионер - всем ребятам пример» обрела универсальное значение: под «ребятами» подразумевалось все население страны.

«Ребята» строились в мирный аналог военизированной колонны, которая шагает под армейский оркестр. Общей для армейской и пионерской песни сохранялась также рефлексия по поводу символов, знаменующих собой «честь полка». Детские песни посвящаются горну, барабану, красному галстуку, костру. И в солдатских песнях воспеваются боевые знамена, полковые оркестры и сами солдатские песни.

Мотив верности присяге - еще одно соединительное звено между пионерским отрядом и взводом солдат. В пионерских песнях дети салютуют, присягая на верность родине, партии, ветеранам, (партия - это ветераны). Воины в армейских пенях также салютуют ветеранам, партии, родине. Петь подобный репертуар и означает присягать на верность.

Отсюда особый, почти библейский характер пространственно-временных ориентиров. Время между героическим прошлым и светлым будущим исчезает. Настоящее время само по себе неинтересно, пусто, его надо побыстрее пройти, чтобы прямо из прошлого попасть в будущее.

«Но будущее, к которому прошлое ведет само по себе, будущее, которое не строится повседневным трудом, а попросту находится впереди, оказывается чуть ли не осуществившимся; значит его - как того, чего еще нет, как именно будущего - не существует. А отсюда выходит, что и в опустошенном ради будущего настоящем «шагать» некуда и незачем. Остается одно прошлое» (с. 57).

И оно представлено «высоким» музыкальным стилем песен. Мелодика включала идиомы, «проверенные и одобренные» во взрослом репертуаре. Это - сигнально-маршевые формулы, которые составляют основу «родительских» песен о труде, о партии, а также армейского репертуара.

Канон пионерской песни сложился в 20-х годах, для которых Октябрь и гражданская война были недавним прошлым, более того, прошлым, которое непосредственно вплеталось в биографическую легенду «лучшего друга советских детей». Позже стали создаваться образцы вроде «Песни сталинских орлят», «Подарка Сталину от девочки из Вьетнама» и т.п.

Разумеется, пионерские песни сочиняли и талантливые, искренние авторы; случались и удачи в этом жанре. Но в общей статистической массе наблюдалось преобладание откровенной конъюнктуры.

И, как вообще в мире бюрократической инерции, в этой музыкальной области существовал свой «рост от достигнутого». Песня размножалась «почкованием», превращалась в цепочку отпрысков исходной интонации.

В 70-е годы распространенным жанром стали пионерские кантаты. «Кантата невольно ассоциируется и с духовной музыкой, и со старинными церемониалами придворных торжеств, и с государственными празднествами и, наконец, просто с крупной музыкальной формой. В виде продукции, подобной пионерским кантатам, советская идеологизированная массовая культура транслировала традиционные художественные идеалы, вытесненные из вкусов большей части публики. Тем самым песня, принарядившись в кантатные ризы, обходным путем утверждала престиж надпесенных, высоких художественных критериев» (с. 62).

Псевдовысокая и псевдосерьезная кантата на пионерские темы все же была неким связующим звеном между советской песней и «большой» музыкой. Несомненна также связь пионерской песни и с этикой художественного целомудрия, массовой культуре в целом мало свойственной.

Однако содержательное наполнение песенного пионерского целомудрия сводит образ человека к ритуальному манекену. К 70-м годам песни превратились в чистую показуху. Достаточно, если ребенок, поющий и слушающий пионерский репертуар, будет иметь лояльное выражение лица и казаться тем, кем «надо». А каким он будет на самом деле - это для песенной воспитательной системы не так уж важно. Взрослея же, человек тем сильнее хочет быть не таким, каким его принуждают казаться.

Этим объясняется многое в музыкальном обиходе подростков, в том числе и увлечение рок-музыкой, о которой речь пойдет ниже.

Из истории наших зрелищ

Образно-смысловая система, во многом противоположная пионерской песне, заключена в мульти-, кино-, теле- и радиомузыке.

Если пионерская песня стремилась к масштабности и дорастала даже до кантаты, то песенка из мультфильмов, как правило, - всего лишь пустячок, трогательный и забавный.

В пионерской песне речь всегда идет о прошлом и будущем, а в песенной реплике героев мультфильмов почти всегда о настоящем. И музыка не ориентирована на высокую серьезность, а скорее в ней господствует игровой, смеховой, пародийный элемент. (Речь идет о современных интерпретациях сказок в кино, на телеэкране, в детских радиопередачах.)

Если пионерская песня никогда не «сбивается» с «прямой дороги» в «героический подвиг», то в юмористической экранизации сказок маршевая поступь мелодии сопровождается словами: «Нормальные герои всегда идут в обход» (конечно, поют при этом отрицательные персонажи).

Типичные сказочные герои - антиподы: сильный и слабый, хороший и плохой в современной сказке-фильме обмениваются признаками. Заяц одерживает победы, убегая от Волка, а Волк испытывает поражения, наступая. Мотив чуда, неперемный в сказке, рационализируется и одновременно снижается до нелепой, но спасительной случайности. На цепочках таких случайностей держится сериал «Ну, погоди!». А ведь в этом тоже заключено отрицание принципов пионерской песни, в которой случайностей нет, но есть «механическое чудо» - Светлое Будущее.

Контрастны и звуковые идеалы пионерской песни и музыки для мультфильмов. Если на одном полюсе - вышколенный звук, лишенный погрешностей детского пения, профессионально отточенный, идеальный, то на другом, наоборот, взрослыми актерами стилизуются детские ошибки интонирования, утрируется безголосность, фальцетные срывы, неустойчивость звуковедения, речевая смазанность интонации и т.д. «Правильному, но бесцветному зову гипсового горниста противостоит косолапая фальшь Винни-Пуха» (с. 62).

Не менее контрастны стилевые ориентиры. Канон пионерской песни был почти полностью закрыт для модных влияний, тогда как в музыке мультфильмов ассимилируется все, что на слуху. Едва появились ВИА, еще не закрепившие за собой имидж благонадежного комсомольского мутанта бит-музыки, как в мультфильме «Бременские музыканты» (музыка Г.Гладкова) стиль ВИА нашел детскую адаптацию.

Идее консервативной замкнутости и строгой селективности, выражаемой пионерским репертуаром, в музыке «мультиков» противостоит живая открытость и стилевая всеядность.

На нашей эстраде именно в детских шуточных песнях нашел себе место внеидеологический, не связанный ни с какой актуальной «борьбой» здравый смысл. Смех в песенках из мультфильмов отмечен добротой, которая весьма редка во взрослом смеховом мире массовой культуры.

В песне, поскольку из нее не выкинешь не только слова и мелодии, но и сценического действия, работает зрелищная режиссура.

«Мир - театр, и люди в нем актеры»

Из этого афоризма исходит автор, выдвигая его в качестве культурологического тезиса в главе книги, посвященной истории наших зрелищ.

«Главное зрелище нашей жизни еще недавно смотрело само себя. Оно было как бы театром с двумя сценами и одновременно двумя зеркально соотнесенными зрительными залами. На трибуне или в президиуме находились актеры, игравшие роль символов и гарантов достижений и единства народа. Их созерцали массы на праздничной площади или в зале торжественного заседания. В свою очередь, массы, стоя, или разворачиваясь в марше и аплодируя, играли роль символов и гарантов наших достижений и нашего единства для зрителей с трибун» (с.65).

В зрелищной эстетике «единства как достижения» переплелись три традиции: имперского парада, крестного хода, ярмарочного балагана.

В каком смысле эти три традиции переплелись? Человек, несущий портрет вождя, выступает в двух ролях. С одной стороны, он участник парада, чья задача - не выпасть из стройных рядов. С другой стороны, он действует как кукловод, чья задача - оживить, заставить двигаться изображение. Тем временем изображение стоит на трибуне, но в качестве руководителя зрелища оно также и «кукловод кукловодов». Так парад и балаган, крестный ход и кукольный театр проникают друг в друга. Но ведь для лидера, находящегося на трибуне предполагалось амплу вождя. И все недобранное, по части своеобразия, остальными действующими лицами, должно было достаться на его

долю. «Отсюда - гипертрофированная характерность наших вождей, клоунада, напоминающая о низовом искусстве» (с. 66).

Клоун - это образ «ошибочного» мира, противовес миру истин. Клоунада символически замещает природную стихийность в условиях, когда витальные силы человека загнаны в запретительное пространство жестких поведенческих норм. Таковы, собственно, условия любой традиционной культуры, что делает ее неотъемлемой частью искусства скоморохов, шутов, затейников.

В разные эпохи существовал баланс высокого «нельзя» и бытового «можно». Человек, располагая культурно-символическими «местами» для всего в себе, мог найти согласие с самим собой. Но баланс этот опирался на четкое разделение между раскрепощающим гротеском и ограничивающей мерой. «Когда мерой делается гротеск, свобода вырождается в произвол, а ограничение - в абсурдное насилие» (с. 68).

Не случайно именно к концу брежневского правления взаимосвязанные категории лидерства и гротеска откочевывали с политических подмостков на эстрадные. Пугачева перехватила привилегию быть знаком эпохи.

Эстрада по-своему отражала смену имиджей власти. Пространство сталинской эстрады более или менее совпадало с телеэкраном, а ее образный мир - с сюжетикой популярных кинокомедий: «Небесный тихоход», «Веселые ребята», «Волга-Волга»).

«Хрущев, попытавшийся символизировать единство массы и вождей своей «народной» повадкой, предоставил эстраде возможность отрабатывать некоторые черты его собственного имиджа. Опредившие эстраду в зримом «вольнодумстве» стилиаги, хоть и носили на себе - в виде узких брючек - вызов просторной рубахе начальства, тем не менее шли по пути, проложенному ее непроTOCOLностью.

И до сих пор наиболее последовательные демократы маркируют свою политическую позицию, выступая на московском телеканале чаще всего в свитере, без галстука. Так, парад и балаган дополняют друг друга. На параде марширует «общественное», в балагане кривляется «личное» (с.73).

Песня идеально подходит на роль лубочно-наглядного пояснения идеологических «сложностей». Она в полной мере отвечает условиям броскости и легкости понимания, абсолютно соответствуя требованию массовости и тиражируемости. В отличие от пресной и маловыразительной наглядной агитации образов «советского человека»

на фанерных щитах, она еще и развлекала, расцветивая иллюстрируемую политграмоту то ярким мелодическим оборотом, то энергичным ритмом.

У «догматической» песни есть единственный путь к популярности - более или менее незаметно впасть в «ересь». Зато у «еретической» песни - только один путь в официальные каналы распространения - хотя бы слегка, для отвода глаз, «догматизироваться».

Основная догма обществоведения - понимание человека как совокупности общественных отношений - в песне трансформируется в образ праздничной колонны, в которой человек марширует всю жизнь, - от пионерского возраста через юность («Тверже шаг, тесней колонны, выше знамя Ильича. Наша юность непреклонна, наша юность горяча») в зрелость («сияет заря над «Трехгоркой», горит над «Светланой» огнем, одной мы шагаем дорогой, одною мечтою живем»).

Возраст поющего отождествляется с членством в организации («Не расстанусь с комсомолом, буду вечно молодым»).

Песня навязывает исполнителям романтику трудностей и чрезвычайных обстоятельств. Акцентирование шквалов, вьюг, ураганов соответствует старому тезису об обострении классовой борьбы в ходе строительства социализма. Песня требует не естественных, нормальных условий жизни для человека, а, наоборот, необходимости преодолеть естество: «Если молод - будь взрослым, если взрослый - будь молод» (с.78).

Успокоение от «погоды штормовой» эстрада ищет в оазисе любви, в «личных» песнях

Главная тема шлягера - обязательность чуда, которое предстает в образе долгожданно-неожиданной любви. «Идти» никуда не надо, достаточно «знать и ждать».

Любовь - центральная тема развлекательной музыки. В пору «оттепели» лирические песни расширили круг своих адресатов. Теплое сияние славы-любви из эпицентра партии, комсомола, пионерской организации, армии, всего советского народа распространилось вширь, осенив трудовые коллективы и места работы («Родной Челябинск, тракторный завод» и пр.). Любовь выступает на первый план и уже не только как общественное чувство, но и как личное, направленное на рядом работающего («Он» или «Она»).

В то время как здравица спускалась к месту работы, лирический монолог (типа «Песни о сердце») прописался по месту жительства - в городском дворе. В текстах эстрадно-деревенской песни героиня - одинокая женщина, сохраняющая верность мужчине, который или уехал куда-то далеко и безвозвратно, или полюбил другую. Личное и общественное сливаются в символике «родного» («народного»), которая представлена адаптациями фольклора в текстах и в музыке (с. 84).

В исполнительских манерах А.Пугачевой и В.Леонтьева был найден эквивалент понятиям «личное», «страдание», «вызов», «экстаз». Контраст «вызов-жалоба», «агрессия-молитва» стал стержнем шлягера одиночества.

«У Аллы Пугачевой крик символизирует азартную смелость самоутверждения, некую «Трын-траву». Недаром певица в самых отчаянных кульминациях широко улыбается, почти смеется, как бы восхищаясь вместе с публикой щедростью своего темперамента. У В.Леонтьева, окрашивающего и вызов и жалобу со стонущими носовыми звуками, как крик, так и слабое пение на остатках выдоха - различные степени не то душевного, не то эротического томления» (с. 89).

Песенная деревня

Любовная тема тяготеет к двум противоположным трактовкам. При предельном натяжении в сторону «общественного» песенная любовь превращается в отчужденное поклонение организации. При предельном натяжении в сторону «личного» любовь интерпретируется песней как кричащее одиночество. В отличие от любви «на бульваре роз», любовь в песенной деревне, как и на далекой стройке, «морально устойчива». Чувства традиционно прочны: «Уехал милый в армию, два года встречи ждать». Общая окраска песен - ностальгическая.

На деревенской эстраде, в отличие от городской эстрады, мы не услышим крикливых голосов. Певческая тесситура естественна. В звучании женских голосов символически заложена осуществленность всех жизненных функций женщин: возлюбленной, жены, матери. Поэтому популярность Л.Зыкиной, О.Воронец, Е.Шавриной, в отличие от певиц, работающих в манере «бульвара роз», с возрастом не уменьшается (с.166).

Страдание, терпение, одиночество накладывается в текстах на мотивы природы, деревни, матери.

В последние годы наблюдается постепенное вырождение крестьянской традиции в песенном стиле, который сложился в 30-е годы, а современные черты приобрел в 60-х. Уже давно на эстраде не звучало ничего столь же характерного, как: «Издавека-долго» или «Сладку ягоду рвали вместе, горьку ягоду я одна». Стиль аналогичных песен и в конце 80-х, создаваемых и исполняемых в не меньшем количестве, чем ранее, становится все бледнее. Только неувядающие голоса давно популярных исполнительниц еще придают новым песням какую-то примечательность. «В интерпретации же их последовательниц, недавно вышедших на сцену, эти песни предстают каким-то копеечно-ширпотребным сувениром «а ля рюс», который не интересен ни заезжим гостям, ни тем более коренному населению» (с. 173).

Тема Родины в массовой песне

Эта тема в массовой музыке до войны не имела самостоятельного значения, несмотря на слова из знаменитой песни 1936 г.: «Как невесту, Родину мы любим...» Родина была символом из «оборонного» ряда. Она отождествлялась с необходимостью защиты социализма от врагов.

К концу 40-х тема Родины вышла на первый план официальной песенности. При этом традиция 30-х годов возобновилась, но с коррективами, внесенными войной. Отсюда особый песенный образ истории родины, который варьируется на разные лады на протяжении послевоенных десятилетий. Главные исторические вехи, обозначенные в текстах песен, - это и время «отцов и дедов», время революции и Великой Отечественной войны, сливающиеся с вековым прошлым в период грозных испытаний, подвигов, побед. Настоящее характеризуется как спокойный и счастливый рост сыновей и внуков, которые пользуются завоеваниями прошлых поколений.

«Размытому мифологическому представлению об истории соответствует абстрактно условный образ природы родной страны, которая «всегда судьбоносна, никогда не является простым пейзажем» (с.182). Песни о родине воспроизводят основное противоречие нашей эстрады, на которой гражданственно оптимистическое «Мы» противостоит лирически-страдающему «Я» (с.190).

Отечественный рок вначале был пророком поневоле, затем превратился в добровольного проповедника. Элементы вызова в подражаниях ливерпульской четверке, с которых начиналась наша рок-музыка, ощущались не только потому, что музыкальную моду с Запада официальная пропаганда воспринимала в штыки. Для музыкантов и их слушателей важнее была не мода, а обаяние новой «молодежной музыки», необычайное на фоне репертуара отцов и дедов, обаяния, которому отвечала потребность в самоидентификации молодого поколения. Но в наших условиях к 60-м годам она обрела «неправомерный» колорит. Подростки 60-х, которым не предстояло идти «завтра в поход», в поисках своей музыки обратились к магнитофонным перезаписям западных пластинок. И тем самым они как бы изменяли если не родине, то «дорогому другу комсомолу» и, совершенно к тому не стремясь, превращались в своего рода диссидентов.

«Между тем вряд ли в смысловой системе рок-музыки политические тенденции представляют хоть какую-то ценность. Лучшим аргументом, подтверждающим искусственность сведения рока к «протесту», будет то, что рок-тексты, даже наиболее тенденциозные, не нуждаются в переводе. Следовательно, не в тексте дело. А вне слова социально-политическое содержание существует достаточно призрачным образом» (с.225). Поэтому вскоре советский рок (прежде всего Шевчук и Кинчев) стал борцом за демократию, быстро обкатав разные варианты «еретического» имиджа и на разные лады обыграв идею «протеста». Героика чрезвычайности, в ортодоксальных общественных песнях отвечавшая руководящему «надо!», на рок-подмостках вытекает из стихийного «долой!». Полнокровный активизм сопрягает ощущение праздника жизненных сил со слепой уверенностью в собственной правоте. Композиции известных отечественных рок-ансамблей звучали в эфире в дни августовского путча рядом с информацией о ситуации в стране. Рок сконцентрировал в себе надежду и бесстрашие. И на время потускнели приметы его интегрированности в прежнюю структуру.

Сейчас об отечественной рок-музыке, как и о пионерской песне, можно писать в прошедшем времени. Пионерская песня не выдержала демократизации. Рок-музыку она вознесла к легальному триумфу. Но за тем последовал переход к рыночным отношениям в шоу-бизнесе. И тут оказалось, что спрос на рок многократно меньше пред-

ложения. На телеэкране рок-группы появляются редко, на концертах рок-музыканты все реже собирают полные залы. Рок, как аналог раздражающего шума демократизации, разделил судьбу политических ораторов. Еще недавно в телетрансляциях первых съездов мы жадно ловили каждое их слово; сегодня же очередное телеинтервью переключаем на передачи образовательного канала или детектив.

Громкое и тихое в авторской песне

Авторскую песню, складывавшуюся в конце 50-х - начале 60-х годов (Ю.Ким, Ю.Визбор, А.Городницкий и др.) поначалу называли «самодеятельной» за безыскусность мелодии и вокального звучания. К середине 80-х годов ажиотаж вокруг авторской песни стих. Новые представители этого жанра тем менее заметны, чем более легендарными становятся барды-шестидесятники: В.Высоцкий, А.Галич, Б.Окуджава, превратившиеся в своеобразные «иконы» оттепельного песнетворчества.

В.Высоцкий, А.Галич, Б.Окуджава - профессиональные художники. Актерская выучка определяет своеобразие песен Высоцкого едва не в большей мере, чем поэтическое дарование. Песни Окуджавы литературны не только по художественному качеству, но и по отношению к традиции русской книжной культуры. В песнях А.Галича чувствуется крепкий драматург, сценарист, знающий цену диалогу, речевому характеру, подтекстовой иронии. Объединяет этих поющих поэтов с другими авторами самодеятельной песни лишь отсутствие профессиональной музыкальной подготовки. Но ведь ни Окуджава, ни Высоцкий, ни Галич (в отличие от Визбора или Берковского, сочинявших мелодии на чужие стихи), и не претендовали на роль композиторов - они всего лишь пели свои слова своими голосами на свой лад.

Профессиональное отношение к творчеству подразумевает и иное, чем у авторов-дилетантов, представление об аудитории. Если опусы большинства бардов звучали главным образом в *своей* среде, то песни Высоцкого или Окуджавы рассчитаны на публику вообще. «Время не ошиблось, выбрав именно их, а не самодеятельных авторов, на роль выразителей духа бардовской песни: они шире, универсальнее, обобщеннее (и индивидуальнее), именно поэтому способны представлять в другой эпохе от имени эпохи, их породившей» (с.205).

Но есть и еще одна причина, по которой профессиональный актер Высоцкий или профессиональные литераторы Окуджава и Галич сделались «полпредами» самодеятельной песни. Стиль, переходя из жизненного уклада в сферу искусства, заостряется, гипертрофируется, становится своего рода гиперболой. То, что сделали Визбор или Городницкий, было на полпути между бытом и искусством. То, что сделали Высоцкий или Окуджава, - целиком в сфере искусства. Сами образы поэтов-певцов стилистически завершены, приближаются к символической маске, к имиджу и потому готовы к мифологической переработке в коллективной памяти.

«А переработка эта в перестроечные годы пошла по пути, определенном настроениями 1986-1987гг.: шестидесятники боролись и теперь они победили. Победа же подразумевает героизацию прошлого, сооружение памятников... А на роль награждаемого героя, как оказалось, больше подходит В.Высоцкий...» (с.205).

Песни Высоцкого, при всей их альтернативности культурному официозу, повторяют одну из главных его тем: деление людей на самоотверженных героев и мещанствующих потребителей. О том, что постоянная битва самоубийственна, Высоцкий тоже пел. Недаром его штрафники предстают обреченными, и бард предвидит, что сам «не успеет допеть».

«Высоцкого можно понять как художественный символ нашей послевоенной маргинальности. Его образ выполняет ту же роль, какую до войны выполняли «Веселые ребята», взошедшие на сцену Большого театра: приподнимает люмпенское сознание на творческую высоту. Слушатели Высоцкого, идентифицируясь с любимым певцом, воспроизводят в себе не только комплекс героической чрезвычайности, который определяет содержание песен, но и личное достоинство, представленное яркостью дарования и верностью своему таланту» (с.220).

Сейчас в разной мере вероятными представляются три варианта развития нашей массовой культуры.

Во-первых, традиционный советский массовый репертуар может стать своего рода нелегальным музеем, сохраняемым с той же страстностью, с какой сейчас защитники ленинского праха борются против выноса его из мавзолея. По мере нарастания трудностей в повседневной жизни в гонимые «герои» могут выйти прежде всего ортодоксальные большевистские культурпродукты типа «Мы смело в бой

пойдем», но также, скажем, правоверный комсомольский репертуар послеоттепельной эпохи.

Во-вторых, с указанным может совмещаться или разворачиваться сам по себе другой ход событий. Скорее всего нашу легальную массовую культуру ждет вестернизация. Уход от «совка», видимо, будет выражаться в вытеснении привычных стереотипов отечественного популярного искусства (а также стилистики прессы, радио, телевидения) импортным стандартом.

Вестернизированная массовая культура могла бы сделать к нашей ментальности прививку обывательской мечты о благосостоянии, здоровье, молодости и красивых чувствах и снять с нашего сознания многолетний стресс «достижения исторических рубежей». Будь то «построение коммунизма» или «движение к рыночной экономике».

В то же время вестернизированная массовая культура может заново идеологизировать массовое сознание. Символические нити будничного художественного потребления, обозначающие пребывание в своей стране, оборвутся, чужие стереотипы начнут казаться узурпаторами своего, кровного. Рядом с дискомфортом изгнанничества, который особенно остро будут переживать люди старших поколений, может развиваться стремление отстоять рубежи родного культурного пространства. При оборванности многих фольклорных традиций это стремление будет «безъязыким», и оттого особенно мучительным. В конце концов его сможет использовать любой достаточно расторопный национал-патриотический идеолог, чтобы прорваться к вершинам власти. И опорой ему будет не только старшее поколение, но и молодежь, более отзывчивая на завозные развлечения, охваченная раздражением от несовпадения выраженного в художественном импорте жизненного стандарта с уровнем их реального быта.

«А сознание, что хотя бы на эстраде или киноэкране мы разделили «символ веры» развитых стран, будет плохим утешением перед лицом того факта, что экономика не спешит воздать нам по новой «вере» - закормить до отвала или модно одеть, да по доступной цене» (с.249).

Оптимальным был бы иной путь, определяемый следующими условиями: 1) необходимость освободиться от мифа про «Мы», «Они» и «Борьбу», который, действуя раньше в прямом, а теперь в измененном варианте, погрузил жизнь людей в безвыходную чрезвычайность, истощил силы страны, привел к кризису государственности; 2) необходимость органичного перерастания культуры, стоящей под знаком

этого мифа, в культуру деидеологизированных ценностей, ориентированных на реальные жизненные интересы людей.

Советская массовая культура сегодня ведет сама с собой «последний бой». На сей раз «Мы» отождествлено с демократически возбужденной прессой, с радикально «антисовковой» молодежью, а среди художественных течений - с пафосно-проповедническим роком.

Вывести из круга этой «борьбы» может смех, избавившийся от привычного привкуса страха или угрозы. Время сформировало различие между «пионером - всем ребятам примером» и Хрюшей из «Спокойной ночи, малыши».

«И нынешний прорыв к шутке на эстраде ориентирован как раз на «Хрюшу». То есть на пространство, сказочно свободное от всякой «борьбы и труда, от любой «идеологической зрелости». Правда, нельзя не обращать внимания на тот факт, что пространство это возникает на телеэкране под девизом «Спокойной ночи, малыши» (с.252).

Пустяки на нашей эстраде бывают двух родов: «тепленькие», «сладкие» и «холодные», «терпкие». Лирические песенки без претензий на слушательское сопереживание чувствам героя, без претензии на сами эти чувства, но попросту создающие приятное ощущение досуга и комфорта, атмосферу, свободную от каких-либо переживаний и размышлений, - это теплые и сладкие пустяки. Таковы, например, шлягеры И.Корнелюка про «билет на балет» или «погоди-дожди-дожди».

Иного свойства шлягеры типа «Ням-ням-ням» из репертуара А.Пугачевой 1991г. «Атакующий темперамент певицы, стилизованный на нынешнем возрастном этапе ее карьеры в духе всезнающей холодности, придает тексту, построенному на перечислении запасов «застойных» холодильников, бесстрастно орнаментальное, но в то же время слегка издевательское звучание. При этом издевательство направлено не столько в адрес тех, кто виноват в нынешней пустоте холодильников, сколько тех, кто привык ждать от Пугачевой «больших чувств», а от песни вообще - трогающих и потрясающих историй любви или возбуждающего социального пафоса (хотя бы по поводу содержимого холодильников). Вот это-то нарушение ожиданий, сформированных прежним творчеством певицы, сразу придает пустяку терпкость и резко охлаждает слушательское восприятие, и вместе с тем акцентирует пустяк как именно пустяк, и ничего сверх пустяка» (с.254).

Как реакцию на многолетнее придавливание людей миссией исторической ответственности, связанной со «строительством нового мира», ради чего приходилось жертвовать возможностью «только» и «просто» жить, мы наблюдаем сегодня, что зона пустяков, абсурдистского смеха, деидеологической шутливости на нашей эстраде постоянно расширяется.

Пустяки - это своего рода санитары сознания, очищающие его от придавленности, от тягостных и фиктивных идеалов. Что вырастет на расчищенной почве - будет зависеть просто от жизни, от того, доведется ли ей войти в рамки здравого смысла. За всеми напластованиями мобилизационного мифа и страхосмеховых реакций на него, за всей «борьбой» наших «Мы» и «Они»... в советской массовой культуре существует нормальный мир.

«Быть может, понять такую несложную истину - истину одного человека, а тем самым каждого из нас, и значит выйти в мир нормального, к массовой культуре, способной без излишних мессианских затей наделить символическим весом «только» и «просто» жизнь. А для этого необходимо четко очертить для себя контуры нашей беды, которая как раз и состояла в том, что не существовало истины одного человека» (с.255).

И.В.Случевская

КРИВИН Ж.П.
АСТРОЛОГИЯ РАЗЛАГАЕТ СИСТЕМУ НАРОДНОГО
ПРОСВЕЩЕНИЯ¹

«С конца 80-х годов уровень общей культуры во Франции стал заметно снижаться под напором мощного потока низкопробной массовой литературы; волна обскурантизма, ежедневно поднимаемая многими газетами, журналами, телепрограммами, может привести в недоумение любого здравомыслящего человека», - пишет автор (с.3).

Уровень преподавания в средних учебных заведениях также заметно снизился. Еще в начале 90-х годов в средствах массовой информации время от времени появлялись сообщения, авторы которых с тревогой и возмущением сообщали о том, что в некоторых лицеях страны (главным образом в южных департаментах) введен новый предмет - астрология.

В 1992 г. несколько лицеев центральных департаментов Франции организовали преподавание четырехгодичного курса так называемой «астропедагогике». Группа преподавателей - инициаторов изучения нового предмета - настойчиво требуют, чтобы Французская Академия педагогических наук дала свое одобрение на включение в учебную программу лицеев данного предмета в качестве обязательной дисциплины.

Несмотря на то, что инспекции от Академии педагогических наук, выезжавшие на места, высказали свое категорическое несогласие и запретили преподавать астропедагогiku, как лженауку, кампания за введение этого предмета продолжается. Сейчас она развернулась во многих учебных заведениях, причем в ней принимают участие представители различных религиозных объединений и нередко при

¹ Krivine J.-P. Quand l'astrologie gangrene l'Education Nationale// Cahiers rationalistes. - P.,1995. - N 493. - P.3-5.

поддержке местных органов власти. Все они выдвигают перед Государственным административным советом требование об отмене ныне существующей учебной программы для лицеев и выдаче новых национальных дипломов об их окончании, где будет значиться новый предмет - астрология.

И хотя вышеописанные факты пока еще носят не столь частый характер и французская национальная система образования остается в общем незыблемой, нельзя терять бдительность, - указывает автор. В средствах массовой информации, на телевидении время от времени все же появляются сообщения о попытках внести астрологию в программу преподавания.

Например, в Лионском институте математических наук в 1994 г. была предпринята попытка создать кафедру астрологии.

«Новые веяния» не обошли даже Сорбонну, с иронией замечает корреспондентка журнала «Science et vie» («Наука и жизнь») Элизабет Тесье, сообщившая, что в зоологическом Музее Сорбонны, испокон века имевшего название «Галерея эволюции», эта вывеска была снята и вместо нее музей некоторое время носил название «Большая галерея». Лишь недавно прежнее название водворено на свое законное место» (с.4).

Автор считает уместным сообщить, что в учебных заведениях США также ведется постоянная кампания в прессе с целью найти как можно больше сторонников введения в преподавание высших учебных заведений наряду с теорией эволюции Дарвина и дисциплину под названием «креационизм» («Теорию сотворения мира Всевышним за шесть дней»). В некоторых штатах США находится немало сторонников введения этой «науки» в практику преподавания. Они составляют учебные пособия по этой дисциплине и оказывают постоянное давление на государственные органы, от которых зависит официальное разрешение на преподавание этого предмета.

Естественно, что факты, описанные выше, не могут не вызвать тревогу за дальнейшую судьбу культуры в целом, говорится в заключение.

И.В.Случевская

БРУДНЫЙ А.А.
МАГИЯ КАК ФЕНОМЕН ИНДИВИДУАЛЬНОГО И
МАССОВОГО СОЗНАНИЯ¹

Магия² изучается с самых различных точек зрения: этнографической, психологической, историко-культурной. Автор исследует магию как феномен человеческого существования, находящий выражение в индивидуальном и массовом сознании.

Естественно, что магия существует в границах определенной культурной традиции. Внимание исследователей всегда привлекал субъект магической деятельности. В литературе подробно описаны всевозможные «магические действия», в которые нередко вовлекается и широкий круг участников. Для ученых особый интерес, в экзистенциальном плане, представляют переживания человеком ситуации, в которой существование магии кажется совершенно естественным, а обращение к магу-колдуну — оправданным.

«Корни подобного рода переживаний уходят глубоко в доисторическое прошлое человечества. Условия существования индивида влияли на формирование его сознания уже в историческом прошлом, но и в современную эпоху они продолжают влиять на него» (с.61).

¹ Околдованная реальность. - М., 1994. - С.61-73.

² Латинское *magia* исторически восходит к санскритскому *mahw*, что означает внутреннюю силу, способную воздействовать на мир. С тем же санскритским *mahw* связан и генезис русского слова «могущество». В современной научной литературе все определения магии включают в себя представление о таинственной силе, способной воздействовать на окружающий мир и других людей, о последствиях воздействия этой силы.

Касаясь аналогии между магией и наукой, автор отмечает, что ее проводили многие выдающиеся ученые, например В.М.Бехтерев, Дж.Фрезер. «На относительно раннем этапе развития человечества мотивация влечения индивида к научным изысканиям и к магии была в основе своей единой», - отмечает Дж.Фрезер (цит. по: с.62).

«Магия сопоставима с наукой, - утверждает Дж.Фрезер. И ту и другую объединяет общая цель - незнание закономерностей бытия, дающее средства для воздействия на природу в широком понимании, для достижения желаемых результатов» (цит. по: с.65).

Современные апологеты всемогущества человека, восхваляя науку и знание, странным образом обходят молчанием свободный разум, вне которого ни наука, ни знание существовать не могут. Между тем, свобода разума и всемогущества человека - понятия близкие, но не совпадающие. По мере развития интеллекта и общества личность ученого все более не совпадает с обликом колдуна, хотя первоначально они и были близки.

В.М.Бехтерев писал: «Колдун... который на заре культуры стремился разгадать тайны природы и заставить ее таинственные силы действовать согласно своей воле, пользуется для своего ремесла прежде всего языком» (цит. по: с.66).

Параллель «маг» — «ученый» проводит и А.Белый¹, на которого ссылается В.М.Бехтерев, утверждавший, что она основана на представлении о науке не как о способе обретения истины, а как о способе овладения новыми силами.

В годы, когда сила научных знаний не была столь явной, как сейчас, А.Белый утверждал, что «наука стремится быть поистине всемогуществом. Инстинктивный профессорский жест - это воля к власти». Возможно, что в приведенном высказывании есть преувеличение, но элемент истины в отмеченной В.Бехтеревым параллели подтверждается в повседневной практике. «Производитель знания на самом деле производит необходимую людям силу, внушает им и страх и надежду. В этом заключена экзистенциальная функция науки и тут она близка к магии. Но полного совпадения, разумеется, нет: действительность и, соответственно, экзистенция магии иная» (цит. по: с.67).

По утверждению К.Леви-Строса, «действенность магии требует веры в нее, представляющей в трех видах, дополняющих друг друга.

¹ Белый А. О смысле познания. - Пг., 1922. - С.13.

Прежде всего существует вера самого колдуна в действенность своих приемов, затем вера больного, которого лечит колдун, в могущество колдуна и, наконец, доверие общества, создающего нечто подобное гравитационному полю, внутри которого складываются отношения колдуна и тех, кого он околдовывает»¹.

Человек способен наделять различные реалии действительности свойствами, которые этим реалиям не присущи. Этот феномен в наиболее очевидной форме наблюдается там, где он условен.

Типичный пример: существование козырной масти в карточных играх, или надделение некоторых индивидов значением и функциями, которые им, в сущности, не свойственны.

Так, в современном массовом сознании особый вес приобретают некоторые политические лидеры, религиозные деятели, которым приписываются особые личностные свойства и возможности. Корни этого феномена восходят именно к магическим аспектам первобытного мышления.

«Амулет, которому приписывают волшебные свойства, шаман, в котором люди видят чудотворца, связанного со сверхъестественными силами, - первоначальные объекты *наделения*. Термин «объекты», как указывает автор, употребляется с тем, чтобы «дистанцироваться от традиционного атеизма, для которого масса выступает как своего рода жертва предрассудков своего времени» (с.68).

На самом же деле, утверждает автор, психология носителя массового сознания содержит силы, порождающие иррациональное отношение к действительности, и эти силы нуждаются в сдерживании и контроле со стороны рационально мыслящего меньшинства. К этому меньшинству в равной мере принадлежат и Галилей, и Фома Аквинский, и Декарт, и Паскаль, и энциклопедисты, и все скептически относящиеся к Священному писанию, и Ньютон, который с большим вниманием изучал книгу пророка Даниила (с.70).

Существование законов и причинных связей, равно как и наличие свободы воли у индивида, опираются на признание конкретных и непреодолимых ограничений «...образующих «берега» рек, в которых протекают природные, социальные и психические процессы». Такой подход к действительности лежит в основе западного менталитета. В оппозиционных ему типах, условно обозначаемых учеными «восточным» и «южным», он не столь четко выражен.

¹ Леви-Строс К. Структурная антропология. - М., 1983. - С.148.

Согласно современным исследованиям, ныне существующая магия «выступает в незавидной, но популярной роли «обезьяны» авторитетных форм цивилизованного общественного сознания - науки и религии. Им неизменно сопутствуют то «нетрадиционная наука», то «традиционная религия», ориентированные именно на магические аспекты массового сознания. Человек в толпе неосознанно тянется к неизвестным, но подобным ему людям. Гипнотизирующее влияние зрелищных, личностных и речевых факторов здесь особенно велико, хотя не всегда продолжительно» (с.69).

Ч.Диккенс, глубокий знаток человеческой природы, писал, что все, что окружено тайной, хотя бы это было нечто чудовищное или до смешного нелепое, обладает загадочным очарованием и притягательной силой, неотразимо действующими на толпу. Лжепророки, лжесвященники, лжечудотворцы всех видов всегда очень успешно пользуются людским легковерием, и если они на время брали верх над Истиной и Разумом, то были обязаны своим успехам скорее таинственности, чем многочисленным средствам из арсенала лжи и плутовства.

Известно, что Дж.Свифт собирал материалы «в доказательство ложности определения animal rationale, иными словами, он считал человека не «разумным», а лишь способным быть разумным. Африканская, да и не только африканская действительность, утверждает А.А.Брудный, свидетельствует, что «человек разумный» - это не более, чем возможность, а она далеко не всегда осуществляется» (с.72).

Каждый из нас чувствует, что возможное почти беспредельно, тогда как действительное не может не быть ограничено. Ведь лишь одной из множества возможностей дано воплотиться в действительность. Жизнь любого человека, как и история человечества, оставляет за собой гигантский след упущенных возможностей. Действительность - это лишь особый случай возможного.

Именно в силу этого, магия сопутствовала и будет сопутствовать развитию человека и человечества.

«Рациональный путь решения индивидуальных и социальных проблем не полностью отвечает природе личности. Всегда существует надежда пройти к ожидаемому результату кратчайшим путем, и магия всегда будет использовать эту надежду» (с.73).

И.В.Случевская

ХАЛИФ В. А. А.А.БАХРУШИН И ПЕРВЫЕ РУССКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ

В то время, когда москвичи впервые познакомились с театральными реликвиями, собранными А.А.Бахрушиным, выставочная жизнь России была на подъеме. С конца XIX в. и «Вплоть до 1905 г. культурная хроника России не знает столь насыщенной экспозиции осенне-зимнего периода»¹. «Десять-двенадцать крупных экспозиций в Петербурге и Москве за один выставочный сезон становятся обычным явлением»². Однако среди многочисленных и разнообразных по своей тематике выставок тех лет не было ни одной, посвященной искусству театра. Это объяснялось, прежде всего, тем, что создание театральных выставок - дело на редкость сложное. Причина этой сложности таится в специфике театрального искусства. Театр - искусство сиюминутное. Драматическое действие, заключенное в спектакле, разворачивается на глазах у зрителя, протекая одновременно во времени и в пространстве. Спектакль никогда не повторяется дважды. Каждый раз он рождается заново. Остановить, задержать хоть на миг ход творческого акта - невозможно. Ни фотография, ни даже киноплёнка не способны передать впечатление, адекватное тому, которое испытывает зритель в момент восприятия спектакля.

Если после художника остается картина, которая продолжает жить в веках и по-прежнему волнует многие поколения, то после

¹ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX вв. - М., 1970. - С.12.

² Там же. - С.49.

спектакля живут лишь легенды о нем, сохраняются отдельные предметы: эскизы декораций, фотографии, детали бутафории и реквизита и другие вещи, являющиеся лишь следами навсегда исчезнувших театральных представлений.

Художественные выставки, состоящие из шедевров, как правило, обречены на успех. Экспонирование произведений изобразительного искусства состоит, обыкновенно, из развески однородных предметов. Это коллекционный метод показа, основная цель которого - как можно выигрышней представить каждый экспонат. Совсем иначе обстоит дело с театральными материалами, где далеко не каждый экспонат является произведением искусства в полном смысле этого слова.

Афиша, программа спектакля, фотография, текст роли или пьесы, макет, элементы бутафории и реквизита - сами по себе эти вещи далеко не всегда могут привлечь внимание посетителя музея или выставки. Даже эскизы декораций и костюмов, какой бы выдающийся мастер их ни создавал, прежде всего ориентированы на их сценическое воплощение. И потому далеко не все эскизы представляют собой художественную ценность. Экспонаты театрального музея - лишь отблеск спектакля. И чтобы посетители, глядя на них, ощутили дыхание сцены, нужны особые методы экспонирования. Создать подлинно театральную выставку, найти способы размещения материала могут лишь люди, глубоко, изнутри ощущающие своеобразие театра, его прелесть, ту атмосферу, которая царит на спектакле.

Первая попытка представить на выставке историю русского театра была сделана лишь в конце прошлого века. Речь идет о разделе, посвященном русским императорским театрам на Международной музыкальной и театральной выставке, проходившей в Вене с мая по октябрь 1892 г. По своим задачам и составу этот раздел резко отличался от многочисленных выставок, открывавшихся в те годы в России. Если основной целью последних, как правило, была демонстрация художественных шедевров, музейных реликвий, уникальных экспонатов, то русский раздел в Вене был решен как выставка проблемного характера. Его устроители стремились, в первую очередь, выявить своеобразие российского театра, отразить его историю, показать народные истоки. Специально для этой цели были изготовлены большого размера фотокопии с оригинальных портретов русских драматургов, композиторов и артистов; выполнены факсимильные копии старинных рукописей, сделаны скульптуры из папье-маше. Группы ма-

некенов в костюмах из опер и балетов располагались по углам выставочного пространства. «При главном входе в русский отдел, со стороны испанского отдела, устроен был громадный, в 25 аршин, входной портал, исполненный по рисункам художника К.М.Иванова скульптором П.П.Каменским. Портал представлял собою ворота в стиле русских построек XVII в., над которыми был помещен Малый Российский и Императорский герб, увенчанный золотою сенью под Императорской Коронай; сень поддерживалась штангами, которые держали 4 фигуры: витязь XVI в., варяг X в., стрелец XVII в. и запорожец»¹. Большое место на выставке занимали предметы бутафории и различные театральные аксессуары. На выставке были представлены и оригинальные экспонаты: живописные портреты, эскизы декораций, театральные костюмы. Но они терялись на фоне пышного величествения выставочного антуража.

Отдел, посвященный русским императорским театрам на выставке в Вене, не имел аналога среди театральных выставок, организованных в России в последующие годы. Выставочное дело в России пошло в своем развитии по другому пути. Однако отдельные приемы и находки венской выставки, несомненно, были использованы русскими экспозиционерами в их музейной практике.

В книжном фонде бахрушинского музея хранятся проспект и каталоги Венской выставки, принадлежавшие ранее режиссеру Н.А.Попову. Активный участник многих театральных выставок (в том числе и в музее Бахрушина), Попов не мог не использовать в своей работе опыта Венской выставки. Да и сам Бахрушин в своих интервью неоднократно высказывался о выставке в Вене².

Открывая для посетителей свой музей, Бахрушин преследовал цели, отличные от задач устроителей русского раздела в Вене³. Он не стремился отразить ту или иную веху в истории русского театра. Его задачей был показ наиболее интересных и значительных вещей своей коллекции. Размещая экспонаты в выставочном пространстве, он

¹ Ежегодник императорских театров за 1891-1892 гг. - СПб, 1893. - С.275

² См.: Интервью А.А.Бахрушина в газете «Театр», N194, 19 февраля 1908 г.// Альбом вырезок/ ГЦТМ. - Ф.1 (А.А.Бахрушина). - Ед.хр.5011. - Л.36.

³ Сейчас невозможно представить, как выглядела первая бахрушинская выставка 1894 г., размещенная в родительском доме в Кожевниках, поскольку самые ранние описания и фотографии залов его музея относятся уже к концу 90-х годов, когда коллекция располагалась в новом, выстроенном специально для семьи А.А.Бахрушина, здании, на углу Лужнецкой улицы и Зацепского вала в Москве.

пользовался систематическим, или коллекционным, методом - демонстрацией однородных предметов, который распространен в художественных музеях. Каждый зал выделялся своей тематикой. При этом группа предметов одного вида соседствовала с группами предметов других видов, выполняя задачу - раскрывая тему данного зала. Своеобразие бахрушинской экспозиции состояло в том, что она несла в себе двойную нагрузку: была одновременно и выставкой, и хранилищем, поскольку специального помещения для хранения материала у Бахрушина не было. Говоря современным языком, музей Бахрушина представлял собой «открытое хранение». Это обстоятельство также способствовало тому, что Бахрушин не собирал в единый экспозиционный комплекс разнородные предметы, а группировал их в зависимости от вида материала. Такое размещение экспонатов было удобно для их хранения и облегчало доступ к ним исследователей.

Тематика залов определялась составом коллекции. Бахрушин собирал реликвии не только театральные, но и литературные, и музыкальные. С 1909 г. музей стал называться литературно-театральным. Бахрушин отвел для своего собрания анфиладу комнат нижнего этажа¹. Музей открывался залом, посвященным театральным зданиям, оформлению и устройству сцены. Стены этого зала были заполнены эскизами декораций и костюмов, гравюрами с изображением различных театральных зданий. В глубоких деревянных витринах - планы театров, монтировки спектаклей. Во втором зале экспонировались портреты драматургов, рукописи, книги. В шкафу в кожаных альбомах хранились автографы и письма А.Грибоедова, И.Тургенева, А.Островского, И.Гончарова, А.Писемского и др. Ценнейшие экспонаты - гранки «Власти тьмы», прокорректированные Л.Толстым, и рукопись лесковских «Соборян» - находились в специальной витрине. В этом же зале стоял верстак Островского.

В третьем «актерском» зале, наряду с висевшими на стенах живописными и графическими портретами и размещенными на столах альбомами с фотографиями и коробками с афишами, привлекали внимание фрагменты, посвященные отдельным артистам. Так, в горке располагались вещи, преподнесенные Н.Медведевой в связи с 50-

¹ Поскольку за весь дореволюционный период серьезных качественных изменений в экспозиции не произошло, то, говоря о том, как располагался материал у Бахрушина, мы будем иметь в виду основные особенности интерьера музея за первые 20 лет его существования. - Прим. авт.

летним юбилеем ее творческой деятельности. Самостоятельный раздел образовали подарки И.Самарину. Позднее в зале появился «уголок» В.Комиссаржевской.

Четвертый зал занимал музыкальный раздел бахрушинской коллекции. В этом помещении экспонировались портреты композиторов, певцов, танцовщиков, ноты, балетные туфли, музыкальные инструменты и др.

Скульптура размещалась во всех залах музея. Бронзовые, мраморные, гипсовые бюсты и статуэтки располагались напротив стен - перед окнами на специальных постаментах, каминах, в шкафах.

Вкус к экспонированию развивался у Бахрушина исподволь, во многом под воздействием его собирательской деятельности. На первых порах молодому коллекционеру не раз приходилось выслушивать упреки и даже подвергаться насмешкам за пристрастие к балетным туфелькам, чулочкам, перчаткам и прочим бытовым мелочам. Но Бахрушин не обращал внимания на подобные упреки и упорно продолжал делать свое дело. Он придавал особое значение вещи как музейному экспонату, хорошо понимая, какую важную роль играют вещи в его театральной коллекции и какой притягательной силой они обладают. Трепетная любовь Бахрушина к предметам, связанным с рождением спектакля, с театральной и зрительской средой, обнаруживала в нем человека, глубоко и тонко ощущавшего своеобразие искусства театра. Ведь вещь, помимо своей мемориальной ценности (если она принадлежит выдающейся личности), нередко имеет и самостоятельное значение, помогая глубже раскрыть работу постановщика, художника (если это - элемент оформления, бутафории или реквизита) или актера (если это его костюм, деталь костюма или какой-нибудь предмет, помогающий актеру в работе над ролью). Бесчисленное многообразие венков, приветственных лент, зрительных труб, биноклей, вееров, портсигаров, шкатулок с изображением актеров - все это неизменно приковывало к себе внимание посетителей, донося до них запах кулис и атмосферу зрительного зала.

И если в экспонировании предметов изобразительного искусства - живописи, графики, скульптуры - Бахрушин беспрекословно следовал традициям художественных музеев, прибегая к коллекционному методу показа, то в оформлении витрин, содержащих предметы актерского быта и другие вещи, связанные с театральной средой, он проявил творческую самостоятельность. Бахрушинские витрины выделялись как своим составом, так и искусством оформления. Осо-

бенно бросалась в глаза витрина В.Асенковой. Она представляла собой единое художественное целое. По краям - красиво расположенные раскрытые веера и платочек Асенковой. В центре - на фоне фотографии ее могилы (жизнь Асенковой оборвалась в 26 лет) - мемориальные предметы: портсигар с ее изображением, личные вещи, принадлежавшие актрисе. Надолго задерживались посетители и перед фрагментами, посвященными П.Мочалову, П.Садовскому, И.Горбунову и др.

Эти витрины помогали занятым театрам ощутить, быть может, самое дорогое - неповторимый аромат кулис. И потому ни один рецензент, ни один автор статьи о музее не мог пройти мимо этих маленьких бахрушинских шедевров, не мог не отметить не только ценность реликвий, но и то впечатление, которое производил их показ.

Уже в первые годы существования музея Бахрушин начинает заниматься выставочной деятельностью. Материалы из его коллекции украшают выставки Ф.Волкова в Ярославле (1900 г.), Н.Гоголя в Москве (1902 г.), «Историко-художественную выставку русских портретов» в Петербурге (1905 г.) и др. В 1908 г. Бахрушин участвует в Первой русской театральной выставке, состоявшейся в Петербурге и приуроченной к Первому режиссерскому съезду. Ее устроители - известный критик Юр.Беляев и драматург В.Протопопов - ставили перед собой серьезные задачи - собрать и показать публике как можно больше ценного материала по истории русского театра. Выставка размещалась в Панаевском театре, занимая помещения нижнего и верхнего фойе, лестницу и весь огромный окаймляющий лестницу коридор. На выставке были представлены - гравюры с видами театров, театральные костюмы В.Живокини, В.Каратыгина, А.Мартынова, М.Кшесинской и др., живописные и графические портреты актеров (Ф.Волкова, А.Яковлева, И.Дмитревского, М.Щепкина, Е.Семеновы, В.Самойлова и др.), композиторов (А.Верстовского, А.Алябьева и др.), бюсты В.Каратыгина, Ф.Шаляпина, адреса, веера, автографы, предметы бутафории (в том числе шлем Ф.Шаляпина для роли Ивана Грозного в опере Н.Римского-Корсакова «Псковитянка») и др. Отдельная комната была посвящена балету.

Однако рецензенты, высоко оценивая качество представленного материала, в то же время справедливо критиковали организаторов выставки за хаотичность, случайность в подборе экспонатов. Так, на выставке отсутствовала печатная продукция. Не экспонировались и

важные компоненты театральной постановки, как макеты и эскизы декораций и костюмов. Но главным ее недостатком было отсутствие стройной, продуманной системы показа, отсутствие основной мысли, объединяющей все элементы.

На общем пестром и беспорядочном фоне, состоящем зачастую из случайных и разнородных экспонатов, выгодно выделялись бахрушинские вещи. Они были сгруппированы в самостоятельный раздел, отличающийся профессионализмом и высокой культурой подачи материала. Фрагмент на стене состоял из уникальных портретов крупнейших русских актеров и старинных гравюр с изображением московских и петербургских театров. Наиболее ценные экспонаты были размещены в витринах.

«Бахрушинская коллекция доминирует на выставке», - отмечали «Санкт-Петербургские ведомости»¹. «Пальма первенства среди экспонатов принадлежит музею Бахрушина», - вторят им «Биржевые ведомости»².

На состоявшейся в следующем, 1909 г., в Москве Второй российской театральной выставке Бахрушин выступал уже не только в качестве ее участника, но и как ее организатор наряду с Н. Поповым и К. Станиславским. Эта выставка, размещенная в залах Литературно-художественного кружка, была приурочена ко Второму всероссийскому режиссерскому съезду. Московская выставка отличалась от петербургской большей глубиной и продуманностью в подборе экспонатов. Она имела более четкую смысловую направленность - подавляющее число экспонатов было посвящено техническому оснащению сцены, развитию искусства декорации и театрального костюма. На выставке были представлены чертежи всевозможных театральных машин и технических приспособлений для сцены, различные модели сцен, предметы бутафории и реквизита, костюмы и их эскизы, эскизы декораций.

Фрагмент Бахрушина снова, как и на Первой театральной выставке, привлек всеобщее внимание. На этот раз он выставил целую серию эскизов декораций и костюмов, отражающих историю театрально-декорационного искусства в России. «Здесь - рисунки декора-

¹ Зигфрид. Театральная выставка. СПб. Ведомости, N55, 7 марта 1908 г. // Альбом вырезок/ ГЦТМ. - Ф.1 (А,А,Бахрушина). - Ед.хр.5011. - Л.38.

² Аякс. На театральной выставке. Биржевые ведомости, N10383, 3 марта 1908 г. // Альбом вырезок. - Л.37.

ций чуть ли не с основания русского театра и до последних дней»¹. Среди экспонатов - работы К.Коровина, В.Васнецова. В центре внимания посетителей оказалась серия эскизов декораций А.Головина к опере «Кармен». «Ради одного Головина можно было бы пойти на выставку»², - утверждалось в прессе.

Участие во Второй театральной выставке было последней крупной экспозиционной работой Бахрушина в области театра до Октябрьской революции.

¹ Театральная выставка. Руль, N160, 2 марта, 1909 г. // Альбом вырезок. - Л. 40.

² Урванцов Н. На режиссерском съезде // Театр и искусство. - М., 1909. - N9. - С. 190.

КОНФЕРЕНЦИЯ «РУССКАЯ КУЛЬТУРА И МИР» (Нижний Новгород)

22-24 сентября 1993 г. в Н.Новгороде проходила международная научно-теоретическая конференция «Русская культура и мир», которая привлекала ученых из многих городов России, из Белоруссии, Украины, Литвы, Эстонии, Сербии, Польши, Германии, Франции, Бельгии, Италии, Австрии. Своеобразие этой научной акции придавало то, что она была включена в программу II Международного фестиваля искусств им. А.Д.Сахарова. А это позволило ее участникам стать слушателями прекрасных концертов фестивальной программы и посетителям нескольких художественных выставок, приуроченных к нижегородскому празднику искусств.

В рамках конференции, инициатором которой выступила кафедра теории и истории культуры Нижегородского педагогического института иностранных языков им. Н.А.Добролюбова, работали три секции: «Проблемы русской духовной культуры: прошлое, настоящее, будущее», «Русская литература в контексте мировой культуры», «Русская музыка в контексте мировой культуры».

Пленарное заседание открыл заведующий кафедрой эстетики МГУ, доктор философских наук, профессор Е.Г.Яковлев. Его доклад, названный строчкой из дневников Ф.М.Достоевского «Заглянуть в самую бездну!», имел и подзаголовок: «О некоторых онтологических чертах русского духа». В качестве важнейшей характеристики русского национального духа докладчик выделил «безмерность, которая имеет как отрицательные, ужасные черты, так и положительные, возвышенные. Она антиномична и в пределах не только рассудка, но и разума неразрешима».

Другой онтологической чертой русской души Е.Г.Яковлев назвал идею жизни «не по телу, а по духу», что тесно связано с первой характеристикой, так как «дух без бездны невозможен, а тело проживет и без нее». Далее докладчик остановился на идее соборности, в которой, по его мысли, проявляется стремление не только и не просто к собственному спасению, к спасению ближнего и даже всего человечества, но надежда на приобщение к Универсуму, к вечности. Поэтому главной чертой русской философии, по мнению ученого, является онтологизм, и тем самым в теоретической форме отражается сущность русской духовности.

Выступивший затем доктор философских наук, главный научный сотрудник Института философии РАН В.В.Бычков продолжил анализ понятия соборности в рамках постановки и анализа фундаментальной проблемы для всей православной философской мысли - проблемы софийности. Свое выступление докладчик посвятил 100-летию со дня рождения выдающегося русского философа А.Ф.Лосева. В объемном докладе, продолжающем и оригинально развивающем широко разрабатывавшиеся в русской философии проблемы, ученый дал фундаментальный анализ сложнейших философско-религиозных понятий, опираясь на уже достигнутое в этой области крупнейшими русскими философами, и в первую очередь В.С.Соловьевым и П.А.Флоренским. При этом оригинальность авторского подхода, которая в полном объеме доступна только в результате ознакомления с полным текстом выступления ученого, в какой-то мере может быть понята благодаря названию прозвучавшего доклада: «София как все-ленское тварное, творящее и творческое начало в русском православии»,

Доктор философских наук, профессор В.И.Самохвалова (Институт философии РАН) в своем докладе «Человек и спасение мира» обратилась к идеям представителей так называемого русского космизма, указав на это в специальном подзаголовке: «Русский космизм, синергизм, синергетика». Связав идеи крупнейших русских мыслителей прошлого с идеями, высказываемыми современными учеными, такими как Г.Хакен, И.Пригожин и другие, докладчица отметила, что «русский космизм дает мыслительное пространство и духовную основу для развертывания идеи всеединства, синергизм выстраивает аксиологию его понимания, требуя, чтобы активность человека совпадала с Божьими планами, синергетика дает онтологическую перспективу для научного обоснования направления выбора».

Неуничтожимое в человеке стремление к построению «единства порядка из нерасчлененности хаоса» при том, что главным импульсом этого стремления является творческое начало, способно, с точки зрения В.И.Самохваловой, «определить спасение мира - через человека, который станет творцом».

Закрывал пленарное заседание доктор филологических наук, профессор Б.Ф.Егоров (председатель редакционной коллегии серии «Литературные памятники»), однако тема его выступления далеко выходила за рамки филологии. Доклад под названием «Православные мыслители XIX века - предтечи религиозно-философского возрождения» был посвящен в значительной степени забытым ныне именам деятелей русской православной церкви А.М.Бухареву, Н.П.Гилярову-Платонову и А.М.Иванцову-Платонову. Рассказ о трех значительных для русской культуры фигурах, чья деятельность сыграла важную роль в развитии русской религиозно-философской мысли и чье творчество в течение века оказалось практически исключенным из научного контекста, показал, сколько еще предстоит сделать ученым для возвращения к жизни тех достижений, которыми обогатилась русская культура за свою многовековую историю.

Доклады, прозвучавшие на первой секции, отличались тематическим разнообразием и неординарностью подходов к разрешению заявленных проблем. Так, кандидат философских наук, ученый секретарь Музея религии А.И.Тафинцев (Санкт-Петербург) выступил с докладом «Неявное в явном: взаимосвязь любви, свободы, смысла и ее проявление в русской духовной культуре», в котором сфокусировал внимание на своеобразии русской культуры, стоящей «как бы «по ту сторону» многих противоречий западной культуры» и стремящейся «создать универсальное мировоззрение, такую целостность, в которой одно живет взаимосвязью со всем», и эта взаимосвязь, по мнению докладчика, становится залогом будущих достижений в области национальной культуры.

Выступление заведующего кафедрой теории и истории культуры НГПИИЯ К.З.Акопяна было посвящено проблеме русской интеллигенции. Докладчик дал краткий анализ этого противоречивого явления, подчеркнул антиномичность связанных с ним характеристик, предложил собственную классификацию встречающихся в теоретической, публицистической, критической и художественной литературе подходов к раскрытию феномена интеллигенции, отметив, что до сих пор не существует единого и непротиворечивого ее определения.

Абсолютизация некоторых черт, присущих представителям отечественной интеллигенции, привела, с точки зрения К.З.Акопяна, к неправомерному утверждению об уникальности этого действительно оригинального феномена и превратила обозначающий ее термин в оценочную категорию, значительно уменьшив тем самым возможности этого явления стать объектом теоретического осмысления.

Кандидаты философских наук Н.М.Серегина (Казань) и И.М.Лисовец (Екатеринбург) в своих выступлениях остановились на анализе тех тенденций, которые были характерны для русской культуры XIX и начала XX веков, делая акцент на своеобразии, неповторимости проявления этих тенденций в контексте мировой культуры. Говоря о духовном кризисе, вызванном революционными событиями в России, кандидат философских наук С.В.Синяков (Киев) охарактеризовал как «состояние душевного надлома, духовной обреченности, утраты исторических перспектив» ту ситуацию, в которой оказалась русская интеллигенция после победы большевиков. Докладчик сделал вывод о необходимости «создания типа человека, способного жить и творить в экзистенциальном одиночестве» и рассчитывать только на себя и свои собственные силы.

Кандидат философских наук из Санкт-Петербурга К.Н.Устюгова, анализируя отношение к культуре, характерное для начала XX в., отметила, что «три русских революции привели к крушению веры в культуру», а романтический стиль мышления, стремление немедленно разрешить современную кризисную ситуацию, мировоззренческая ортодоксальность, неспособность к диалогу сыграли отрицательную роль в судьбе русской культуры. Подводя итог своим размышлениям, докладчица сделала вывод о том, что только «научный анализ, диалог различных позиций и подходов, соотнесение с духовной традицией» способны помочь родиться идее, которая смогла бы «вывести наше общество и культуру из кризиса».

В выступлении, посвященном специфике русской философии, доктор философских наук, профессор Д.К.Шапошников (Нижний Новгород) отметил три черты, ее отличающие и имеющие свои корни в православии. Во-первых, это диффузный характер русской философии, ее укорененность в православной богословской мысли. Она представляет собой неотъемлемый элемент русской культуры в целом и существует не только и не просто в форме теоретических трактатов, но обнаруживается практически во всех сферах приложения творческого гения русского народа. Второе ее свойство - это онтологизм,

умозрение не отрывает человека от деятельности, от поступка, а выражает стремление указать ему путь, направить его, приобщить к тому, что составляет фундамент мироздания. Основной темой русской философии является социальная проблематика, апелляция к общественному мнению, что проявляется в еще одной ее важнейшей черте - соборности. Недаром одним из важнейших направлений в русской философской мысли является философия истории.

Историк и богослов М.Лазич (Белград) в своем докладе предпринял попытку «найти внутренние структурные связи литургического культа и культуры народов, а также пункта, в котором происходил разрыв или возникало внутреннее противоречие». Сделав краткий исторический экскурс, ученый подчеркнул, что «творческое взаимодействие веры и культуры на уровне архетипа и структурные связи культа и культуры» приводят к полной открытости культуры, что создает возможность «для живого и творческого взаимодействия с другими мировыми традициями и системами».

Продолжая, по существу, ту же тему, кандидат философских наук Т.П.Белова (Иваново) в своем выступлении предостерегала от некритического стремления к тотальному возрождению существовавших в прошлом традиций. Ведь помимо того, что русская культура не была однородна, подчеркнула докладчица, нельзя забывать, что прошлое повторить, скопировать невозможно.

Уникальность той роли, которую сыграл в истории русской философской мысли В.В.Розанов, стала предметом размышлений доктора философии Е.М.Целмс (Рига). Интерес русского философа к человеку специфичен, так как его «интересует не соборный человек, а индивид». И при том, что «каждое проявление индивидуальной жизни воспринимается Розановым как часть Мистерии Жизни». Бог близок человеку, становясь для него Богом «гнездышка». «Философия жизни Розанова представляет собой своеобразный диалог с христианством, - делает вывод докладчица, - при этом в голосе философа слышны аккорды различных пластов культуры (античности, иудаизма, раннего христианства и др.)».

Доктор философских наук, профессор Э.П.Юровская (Санкт-Петербург) дала емкую характеристику ситуации, сложившейся в российском обществе XVIII в., отметив игровой характер жизни в екатерининской России. На этом фоне и в результате столкновения традиционных устоев и требований, предъявляемых к женщине, начиная с петровской эпохи, обнаружилась противоречивость социального по-

ложения русской дворянки. Ориентация на идеи Дж.Локка в стремлении Екатерины II воспитать «новую породу людей» имела негативные последствия, явившиеся результатом изоляции воспитанниц закрытого учебного заведения от семьи, невозможности «соединения локковского положения о строго индивидуальном характере воспитания с достаточно казарменной формой обучения», а также сохранения допетровских взглядов на положение женщины в обществе. В то же время первые институты женского образования имели огромное значение для духовной жизни России XVIII в.

Заведующий кафедрой философии и эстетики Санкт-Петербургской академии искусств профессор Г.А.Праздников выступил с докладом на тему «Смысложизненное понимание художественного творчества как традиция русской культуры». Попытки анализа художественного произведения, творчества художника как целостного явления зачастую не учитывают, с точки зрения докладчика, того, что «жизненный путь художника не первичен и не вторичен по отношению к творчеству, а составляет с ним неразделимое целое». Недостаточность эстетического анализа художественного явления зачастую не позволяет истолковывать творчество как поведение, как жизненное деяние. И особенно это важно для русского художника, который нередко преступал пределы искусства.

Искусствовед из Италии О.Кальварезе сосредоточила свое внимание на анализе специфики восприятия пространства и времени в русском киноискусстве, обращаясь, в частности, к творчеству А. Тарковского. При этом докладчица отметила существование известной общности между русским и итальянским кинематографом в подходе к решению проблем, ставших предметом ее исследования. Профессор В.Г.Степанов (Москва) на основе анализа художественной концепции В.В.Кандинского, а также его экспериментальной деятельности в области изучения психологического аспекта процесса восприятия людьми чистого цвета и отвлеченных форм и сопоставления результатов этого анализа с материалами собственных экспериментальных исследований пришел к выводу о том, что психологические эксперименты Кандинского сохранили свою научную значимость и для современной психологии, данные которой подтверждают правильность и обоснованность выводов художника о закономерностях человеческого восприятия.

К.З.Акопян

КУЛЬТУРОЛОГИЯ
XX ВЕК
Дайджест
Альфа и омега культуры

1 (5)

ЛР № 020990 от 15.05.95 г.

Подписано к печати 24/II-98 г.

Формат 60x84 /16

Печать офсетная

Бум.кн.-журн.

Свободная цена

Усл.-печ.л. 15,5

Уч.-изд.л. 14,5

Тираж 420 экз.

Заказ № **31**

© ИНИОН РАН, Москва, Нахимовский пр-кт, д. 51/21

042(02)9