

РОССИЙСКАЯ  
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ  
ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ  
НАУКАМ



# Визвооруджест Культурология

**4 (63)**  
**2012**

МОСКВА  
2012

**Ирина Львовна Галинская**  
**Культурология:**  
**Дайджест №4/2012**  
Серия «Журнал «Культурология»»  
Серия «Теория и история  
культуры 2012», книга 63

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=10266006](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=10266006)  
Культурология № 4 (63) 2012 Дайджест: ИНИОН РАН; Москва; 2012  
ISBN 2012-4*

**Аннотация**

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

# Содержание

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ	4
КУЛЬТУРА КАК ФЕНОМЕН 1	4
КОНЦЕПТУАЛИЗМ 2	7
КОНФЛИКТ «ВНУТРЕННЕГО»	14
И «ВНЕШНЕГО» ЧЕЛОВЕКА В	
КИНОИСКУССТВЕ 3	
ПОНИМАНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ И	52
КУЛЬТУРЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ А.И.	
ГЕРЦЕНА 9	
СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ	54
РОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО И НАУКА В	54
XXI ВЕКЕ	
ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ	60
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ЮРИЯ	60
КРИЖАНИЧА	
ТРАГЕДИЯ НА ФОНЕ «МИРОВОГО»	75
ПЕЙЗАЖА. «ПЕЙЗАЖНЫЕ ПЬЕСЫ»	
ГЕРТРУДЫ СТАЙН 10	
НА ПЕРЕПУТЬЯХ КАРМЫ 11	91
Конец ознакомительного фрагмента.	96

# Ирина Галинская Культурология: Дайджест №4/2012

## ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

### КУЛЬТУРА КАК ФЕНОМЕН <sup>1</sup>

*П.С. Гуревич*

Реферируется глава из учебника П.С. Гуревича, посвященная рассмотрению понятия «культура». Автор излагает понимание этого явления некоторыми известными историками и культурологами.

По мнению Томаса Стернза Элиота (1888–1965), англо-американского поэта и историка культуры, образ жизни данного народа, живущего в одном месте, называется культурой. Согласно Элиоту, основой понимания культуры становится именно «*культура общества*». Для британского философа культуры Арнольда Джозефа Тойнби (1889–1975) неотъем-

---

<sup>1</sup> *Гуревич П.С.* Культура как феномен // Культурология: Учебник. – М.: КНОРУС, 2011. – С. 48–64.

лемой составляющей западной культуры является христианская вера. Немецкий философ Эрнст Трельч (1865–1923) тоже считает, что христианство и западная культура тесно связаны между собой. А вот швейцарский историк и философ культуры Якоб Буркхардт (1815–1897) отделял культуру и от религии, и от государства. Он отмечал, что язык есть острие культуры, а «наиболее рельефно ее дух проявляет себя в искусствах» (с. 50).

Древнегреческий философ Демокрит называл культуру «второй природой», и многие ученые разделяют это мнение. Так, голландский историк культуры Йохан Хейзинга (1872–1945) писал, что «человечество все снова и снова творит рядом с миром природы второй, измышленный им мир» (с. 51).

Поскольку культура связана с жизнью человека, она всегда социальна. «Когда путешественники нашли в лесах двух маленьких индийских девочек, вскормленных медведицей, оказалось, что они уже не смогли стать представителями человечества» (с. 52). А сказка Редьярда Киплинга о Маугли – не более чем вымысел английского писателя. Культура – часть общечеловеческого достояния. Она включает в себя язык, образование, традиции, мифы, науку, искусство, философию, управление, право, ритуалы, изобретения, верования, технологии. Иными словами, культура есть сокровищница созданных человеком объектов.

Мир культуры является *миром ценностей*, а «культурная деятельность почти так же озабочена *сохранением* ценно-

стей, как и их созданием» (с. 60). Культура может поддерживаться только тогда, когда люди посвящают значительную часть своих усилий сохранению культурного наследия – обычаев и материальных памятников. Плюрализм характерен для всякой культуры. «Любое общество в высшей степени сложно устроено и образовано многочисленными институтами, имеющими множественные цели и взаимно переплетающиеся интересы» (с. 60).

Творец культуры – человек, причем им руководит отнюдь не инстинкт, а свободная творческая деятельность. «Появление человека на арене истории можно рассматривать в качестве феномена культуры. Культура – “вторая природа”, она всегда социальна, является человеческим достоянием, творением ума и рук человека, имеет ценностный характер, связана с поиском смысла, устремлением к возвышенному, к универсальным ценностям», – заключает автор реферируемой работы (с. 64).

*И.Л. Галинская*

# КОНЦЕПТУАЛИЗМ <sup>2</sup>

*Виктор Бычков*

Один из основателей концептуализма (англ. – *Concept Art*) американец Джозеф Кошут в своей программной статье «Искусство после философии» (1969) назвал его «постфилософской деятельностью», выражая тем самым суть концептуализма как некоего культурного феномена, пришедшего на смену традиционному искусству и философии, «смерть» которых западная наука констатировала именно в 1960-е годы. Среди основателей и главных представителей концептуализма называют прежде всего имена американцев Р. Берри, Д. Хюблера, Л. Вейнера, Д. Грехэма, Е. Хессе, Б. Наумана, Она Кавары, членов английской группы «Искусство и язык» и др. Первые манифестарно-теоретические статьи о концептуализме были написаны самими его создателями Солом Левитом и Дж. Кошутом. В их понимании концептуализм претендовал на роль феномена культуры, синтезирующего в себе науку (в первую очередь гуманитарные науки – эстетику, искусствознание, лингвистику, но также и математику), философию и собственно искусство в его новом понимании (арт-деятельность, артефакт).

---

<sup>2</sup> Бычков В. Феноменология искусства. Модернизм. Концептуализм // Бычков В. Эстетическая аура бытия. – М.: Издательство МБА, 2010. – С. 577–608.

На первый план в концептуализме выдвигается *концепт* – замысел произведения, выраженный в виде формализованной идеи, его вербализованной концепции; документально зафиксированный проект. Суть арт-деятельности усматривается концептуалистами не в выражении или изображении идеи (как в традиционных искусствах), а в самой «идее», в ее конкретной презентации, прежде всего в форме словесного текста, а также сопровождающих его документальных материалов типа кино-, видео-, фоно-записей. Сам артефакт в виде картины, объекта, инсталляции, перформанса или любой иной акции является приложением к документальному описанию. Главное в концептуализме – именно документальная фиксация концепта и процесса его материализации; его реализация (или варианты реализации) желательна, но не обязательна. Акцент в визуальных искусствах таким образом переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную, от перцепции к концепции, т. е. с конкретно-чувственного восприятия на интеллектуальное осмысление.

Под влиянием *структурализма* и общей ориентации гуманитарных наук на лингвистику и в сфере визуальных искусств главную роль начинает играть *язык* человеческой коммуникации, а на все поле визуальной презентации распространяется понятие «текста» со всеми декларируемыми структурализмом последствиями и методами анализа и искусствоведческой герменевтики. Классическим образцом



начального концептуализма стала композиция Джозефа Кошута из Музея современного искусства в Нью-Йорке «Один и три стула» (1965), представляющая собой три «ипостаси» стула: сам реально стоящий у стены стул, его фотографию и словесное описание стула из Энциклопедического словаря. Концептуализм, таким образом, принципиально меняет установку на восприятие искусства. С художественно-эстетического созерцания произведения она переносится на возбуждение аналитико-интеллектуалистской деятельности сознания реципиента, лишь косвенно связанной с собственно воспринимаемым артефактом. При этом концептуалисты достаточно регулярно *играют* на предельно тривиальных, банальных, общеизвестных вроде бы в обыденном контексте «концепциях» и «идеях», вынося их из этого контекста в заново созданное концептуальное пространство функционирования (в музейную или выставочную среду, например).

В художественно-презентативной сфере концептуализм продолжает и развивает многие находки конструктивизма, Дюшана, дадаизма, конкретной поэзии, поп-арта, отчасти минимализма. Важное место в его «поэтике» занимают проблемы объединения в концептуальном пространстве, которое полностью реализуется лишь в психике субъекта восприятия, слова (словесного текста), изображения и самого объекта. Взяв на себя своеобразно понятые функции философии и искусствознания, концептуализм стремится к дематериализации арт-творчества. Концептуалисты фиксиру-

ют внимание реципиента не столько на артефакте, сколько на самом *процессе* формирования его идеи, функционировании произведения в концептуальном пространстве, на ассоциативно интеллектуальном восприятии артефакта как дополнении к концепту. При этом именно концепт нередко выполняет в концептуализме функции реди-мейда, некоего готового интеллектуального продукта, заимствованного из внехудожественной сферы.

Установки концептуалистов, как и вообще авангардно-модернистского движения, принципиально *антиномичны*. С одной стороны, например, их артефакт предельно замкнут в себе, это своего рода «вещь в себе», ибо он, в отличие от традиционного произведения искусства, ничего не выражает и ни к чему не отсылает сознание реципиента, кроме самого себя: он просто репрезентирует себя. С другой стороны, он, пожалуй, более, чем произведение традиционного искусства, связан с культурно-цивилизационными контекстами, и вне их почти утрачивает свою значимость. *Контекст* имеет в концептуализме, может быть, даже большее значение, чем сам артефакт.

Большинство произведений концептуализма рассчитано только на единоразовую презентацию (или актуализацию в поле культуры): они не претендуют на вечность, на непреходящую значимость, ибо принципиально не создают каких либо объективно существующих ценностей. Поэтому они и собираются, как правило, из подсобных, быстро разруша-

ющихся материалов (чаще всего из предметов утилитарного обихода, подобранных на свалке) или реализуются в бессмысленных (с позиции обыденной логики) действиях. Как, например, проведенная Ольденбургом акция по вырыванию специально нанятыми могильщиками большой прямоугольной ямы в парке у Метрополитен-музея и последующим засыпанием ее; или похороны С. ЛеВитом металлического куба в Нидерландах. Акции тщательно документировались в фотографиях. В историю (в музей) должен войти не сам артефакт, а его «идея», зафиксированная в соответствующей документации и отражающая не столько произведение, сколько его функционирование в ситуации презентации или акции; жест, произведенный им и его создателями в момент его актуализации.

Концептуализм, с одной стороны, выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект, с другой же – его артефакты, перформансы, жесты пронизаны алогизмом, парадоксальностью, абсурдом. Изначальный дотошный «логоцентризм» концепции как бы снимается иррационализмом всего целостного концептуального пространства, в котором живет его создатель и в которое он приглашает избранных реципиентов.

Отсюда еще одна антиномия концептуализма: при удивительной внешней простоте и даже примитивности большинства его артефактов, созданных, как правило, на осно-

ве предметов и их элементов обыденной жизни, но изъятых из среды их утилитарного функционирования, или элементарных неутилитарных действий, их адекватное восприятие в концептуальном измерении доступно только «посвященным», т. е. реципиентам, освоившим алогичную логику концептуального мышления и стратегию поведения в концептуальном пространстве. Концептуализм отделен глухой стеной от обывателя или даже любителя искусства, не искушенных в его «правилах игры». Являясь, таким образом, практически элитарным феноменом, т. е. предельно замкнутым в себе, концептуализм на практике как бы активно размывает границу между искусством (в традиционном понимании) и жизнью, вроде бы вторгается в эту жизнь, и одновременно не менее активно исследует и укрепляет пределы по-новому понимаемого искусства, эстетического; одной из своих целей ставит изучение и определение границы между искусством и жизнью, дерзко изымая из жизни любой ее фрагмент и помещая его в пространство искусства.

Отрицая и в теории, и на практике традиционные (неписанные, естественно) «законы» эстетики, многие концептуалисты тем не менее фактически вовлекают в сферу эстетического (т. е. неутилитарного) массу внеэстетических и даже антиэстетических элементов и явлений. Концептуализм ориентирует сознание реципиента на принципиальный антипсихологизм, однако его осознанный и четко проведенный и выстроенный антиномизм автоматически возбуждает в пси-

хике реципиента бурные иррациональные процессы. В частности, ориентация на простоту, тривиальность, неинтересность, монотонность, незаметность, доведенную до абсурда приземленность многих артефактов концептуализма провоцирует импульсивное *возмущение* реципиента, взрыв его эмоций. Своим глобальным, но хорошо скрываемым *иранизмом* концептуализм постоянно дразнит, провоцирует зрителя, возбуждает у него подозрение в насмешке над ним. И часто он не так далек от истины. «Заговор искусства» против человека, вскрытый Бодрийяром, в концептуализме проводится с методической последовательностью, о которой часто не подозревают даже сами концептуалисты, втянутые в него непонятно какой силой, неумолимым веянием времени.

В этом плане концептуализм стал переходным явлением от авангарда через модернизм к *постмодернизму*, и даже отдельными исследователями небезосновательно считается первой фазой постмодернистского типа арт-мышления – арт-делания.

С.Г.

# КОНФЛИКТ «ВНУТРЕННЕГО» И «ВНЕШНЕГО» ЧЕЛОВЕКА В КИНОИСКУССТВЕ <sup>3</sup>

*Р.М. Перельштейн*

Монография посвящена одной из архетипических тем киноискусства – проблеме конфликта «внутреннего» и «внешнего» человека. Христианская антропология исходит из того, что человек имеет две ипостаси. Первая связана с опытом превозможания смерти и называется «человек внутренний». Вторая представляет собой попытку сойтись со смертью как можно ближе и носит название «человек внешний». «Две “разнокачественные сущности” единой духовно-телесной организации человека находятся в беспрестанной борьбе друг с другом. Примирение между ними, согласно христианской антропологии, невозможно» (с. 7).

Книга состоит из введения, двух частей (восьми глав) и заключения. Во введении автор подчеркивает, что «трагический и жесточайший конфликт внутреннего и внешнего человека имеет прямое отношение к противоречию между *реальностью* как сценарием нашей возможной подлинной

---

<sup>3</sup> *Перельштейн Р.М.* Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 255 с. – (Humanitas).

жизни и *игрой* как сценарием бегства от жизни» (там же). Искусство кино способно выявлять «проблематику жизни», связанную с феноменом выбора между подлинным и мнимым существованием «благодаря тому, что оно непрестанно обращается к антитезе внутреннего и внешнего человека как двум возможным вариантам нашей судьбы» (там же). Автор отмечает, что если конфликт внутреннего и внешнего человека – одна из вечных тем искусства кино, то противоречие между реальностью и игрой – одна из возможных тем художественного фильма, которую трудно себе представить вне этого конфликта. «Искусство есть кружная, окольная тропа от внешнего человека к внутреннему. Тропа, которая может вывести нас к самим себе, т.е. к тому, что в нас самих ближе нам, чем мы сами, по меткому выражению Бердяева, а может и затеряться в дебрях чужой нам, оплошно присвоенной судьбы, согнуться в постылости нашего угрюмого равенства самим себе» (с. 9).

Автор отмечает, что данная работа является киноведческим исследованием с элементами драматургического анализа произведений киноискусства, причем особое внимание уделяется разбору такого компонента драматургии, как тема. «Тема художественного фильма, будучи содержательной составляющей его идеи, чаще всего формулируется как некое неразрешимое противоречие» (с. 10). К числу подобных антиномий принадлежит оппозиция между реальностью и игрой как типами бытия. Автор прослеживает тему «реаль-

ность и игра» в целом ряде отечественных и зарубежных кинофильмов. «Для части лент эта тема является смыслообразующей, а часть соприкасается с ней лишь некоторыми сторонами сюжета или особенностями конфликта» (с. 13). Так или иначе, психологическая и метафизическая ось кинокартин, которые анализирует автор, выражена весьма ярко: «Душа непостижимо простирается, дух незримо восходит, конфликт между ними очевиден» (с. 13–14). Этот конфликт, по мнению автора, органически присущ как противоречию между реальностью и игрой, так и противостоянию «потаянной сферы духовного существования» внутреннего человека «грубой растительной душе» человека внешнего (цит. по: с. 14).

Методологической основой своего исследования автор называет те важнейшие принципы анализа произведений киноискусства, которые разработаны в отечественном киноведении, при этом особенно выделяются труды таких ученых, как Н. Хренов, В. Утилов, М. Ямпольский. Из теоретиков зарубежного кино в первую очередь отмечаются З. Кракауэр и А. Базен. Методологическую основу исследования с позиций теории кинодраматургии составляют работы отечественных теоретиков драматургии фильма: В. Туркина, Ю. Тынянова, Л. Нехорошева, Ю. Арабова. «Наряду с киноведческим методологической основой работы является междисциплинарный подход, где киноведческий анализ дополняется теоретическими выводами русской религиозной философии, фи-



лософской антропологии и психологии искусства» (с. 17). Автор отмечает, что «метафизика сердца» как направление поисков русской культуры составляет методологическую основу исследования с позиций русской религиозной философии. «Когда С. Франк в работе “Свет во тьме”... говорит о сердце как о *месте соприкосновения двух миров*, он в конечном итоге уподобляет сердце реальности как их границе. “Реальность” же является одним из центральных понятий философии Франка. Подобно *реальности, сердце* – и глубинный тип бытия, и его поверхностный слой. Сердце человека всеобъемлюще. Оба этих “момента” – *глубины и поверхности, духа и плоти* – отражены в учении об “антиномизме сердца” Б. Паскаля, которого Франк называл “гениальным христианским мыслителем”» (там же). Автор убежден, что этих два неразрывно связанных между собою «момента» являются солью конфликта внутреннего и внешнего человека. «*Глубинный, универсальный тип бытия и поверхностный тип, соотносимый с предметной действительностью, преобразуются личностью в два органически ей присущих феномена – “лица” и “личины”, или маски*» (там же). Оба этих феномена, по мнению автора, имеют прямое отношение к «метафизике сердца», укорененной в конфликте внутреннего и внешнего человека. Без «метафизики сердца» «невозможно себе представить философии русского персонализма в лице таких его представителей, как Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Булгаков, С. Франк, Вяч. Иванов, Б. Вышеславцев» (с. 17–

18). Автор не обходит вниманием и оригинальные концепции современных отечественных мыслителей и культурологов, таких как А. Мень, С. Аверинцев, В. Бычков, В. Кантор, И. Евлампиев, «впитавших христианско-культурологическое наследие, связанное с философами Серебряного века и русского зарубежья» (с. 18).

Исследование разделено на две неравные по объему части, что обусловлено их характером – это по преимуществу теоретический характер первой части и по преимуществу практический – второй.

**Первая часть – «Внутренний и внешний человек как лики подлинного и мнимого существования»** – состоит из трех глав: 1) «Реальность и игра»; 2) «Внутренний и внешний человек»; 3) «Гамлет снимает маски». В главе первой речь идет о реальности и игре как типах бытия, не столько дополняющих, сколько исключающих друг друга. Автор задается вопросом: игра, становящаяся жизнью, – не есть ли это побег от реальности? Он ссылается на статью В. Мазенко «Игровое начало в произведениях А.П. Чехова», в которой отмечается, что одной из иллюзий человечества является игра. «Для многих чеховских персонажей игра представляется оптимальным способом существования в мире, к которому так трудно порой приспособиться. Игра – спасение, игра – укрытие от житейских бурь» (с. 30). В статье В. Мазенко отчетливо показано, как *«внешнее ролевое существование чеховских героев катастрофически не совпадает с их*

подлинной внутренней жизнью» (там же). Вполне естественный вывод – отождествление игры с существованием мнимым. «Реальность как подлинная жизнь противопоставляется игре как мнимой жизни» (там же). Однако автор, так же как и В. Мазенко, не склонен абсолютизировать это противопоставление. Как пишет В. Мазенко, «...сам факт разыгрывания героями каких бы то ни было ролей не может быть наполнен исключительно отрицательным смыслом. Игра, наряду с искусством, является одним из способов познания мира, где решение предлагается не в практической, а в условной знаковой сфере» (цит. по: там же). Игра, по словам автора, «вырабатывает из тела орган духа», но игра не знает, что с этим духом делать. «Далее начинается задача личности, положившей себе цель – обрести реальность» (там же).

Игра как план бытия, подчеркивает автор, имеет весьма серьезных покровителей. «Кант говорит об игре душевных сил или способностей, ведущей к постижению внерациональных сущностей» (с. 32). Суждение Шиллера об игре говорит само за себя: «...человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (цит. по: там же). Автор подчеркивает, что отделить игру как эстетический феномен, который Шиллер противопоставляет *страшному* и *священному* царству необходимости, от игры как метафизического феномена становится довольно сложно, но это возможно, поскольку граница между ними все же существует. Игра ана-

лизируется в данном случае как феномен метафизический и наделяется моральной функцией, при этом автор берет на себя смелость трактовать его негативно. «Термин “игра” замешан в скандале подмены реальности ее подобиями, в результате которой создается некий виртуальный, фантастический мир, сладкоголосый, как сирены, и столь же губительный» (с. 36). Понятие реальности автор отождествляет с понятием духовной реальности, которая, выражаясь словами А. Лосева, «с разной степенью напряжения бытия проявляет себя и в мире видимом, и в мире незримом» (там же).

Противоречие между реальностью и игрой имеет, по словам автора, отношение не только к конфликту внутреннего и внешнего человека, но и к оппозиции «вещей слепоты» и «слепого зрения», выражающей оппозицию подлинного и мнимого существования. В этом аспекте анализируются книга М. Ямпольского «Память Тересия»<sup>4</sup> и книга Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое».

Завершая главу первую, автор отмечает, что реальность и игра – не единственная оппозиция, которая высвечивает лики подлинного и мнимого существования, тем более что определить смысл самого понятия подлинного – задача не из легких.

Глава вторая посвящена проблеме внутреннего и внешнего человека. Автор определяет эти понятия следующим об-

---

<sup>4</sup> Ямпольский М.Б. Память Тересия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК Культура, 1993. – 464 с.

разом: «Внутренний человек в своей основе – это наше лицо. Внешний человек в своей основе – наша маска. Однако внутренний человек целиком не защищен от маски. Стоит сердцу остыть, стоит нам потерять из виду мистическую нить бытия, как маска, словно туча, заволакивает лицо внутреннего человека» (с. 46). С точки зрения русской метафизики внутренний человек – это «тот божественный свет, который мы несем в себе, как в неких бездонных сосудах. Однако внутренний человек не растворяется без остатка в Боге, не исчезает в Боге как капля в океане – именно этому учит индийская мистика, а лишь соприкасается с Богом, как соприкасается личность с личностью, прорастает в Боге, как прорастает сердце в сердце» (с. 46).

Что касается конфликта внутреннего и внешнего человека, автор считает его извечным и неразрешимым. «Невозможно остановить развитие этой коллизии. Ничем не перегородить эту бурную реку. Мы лишь можем с большей или меньшей точностью угадывать ее повороты, ее подводные течения, к которым относится... противоречие между реальностью и игрой» (там же).

Мечта о подлинной жизни несбыточна, по словам автора, только для нашего внешнего человека. Человека, меняющего маски и являющегося в метафизическом смысле маской. «Внутренний же человек потенциально открыт для подлинной жизни, он и есть наше возможное подлинное существование» (там же). И когда Б. Вышеславцев говорит, что

все зло имеет своим источником внутреннего человека, т. е. сердце, автор считает вправе спросить у философа: а как же связан со злом наш внешний человек? «Мы не пойдем против правды, если скажем, что зло имеет своим источником и нашего внешнего человека. И не в большей ли степени? Внутренний человек, и здесь мы согласимся с Вышеславцевым, теснее связан со злом, но у него и больший опыт переживания зла и смерти. Мы полагаем, что все зло имеет своим источником внутреннего человека только тогда, когда он, пойдя на поводу у природы, надевает маску. Конечно, такой антиномией, как образ маски, мы не разрешаем антиномии внутреннего человека, его конфликта с самим собой» (с. 49).

Автор подчеркивает, что не нужно путать дихотомию «внутренний человек – внешний человек» с теми *внутренними* и *внешними установками* индивидуума, о которых писал К. Юнг в работах «Психология бессознательного»<sup>5</sup> и «Психологические типы»<sup>6</sup>. Внешняя установка, согласно Юнгу, «руководит» созданием «сложной системы отношений между индивидуальным сознанием и социальностью», в результате чего возникает «удобного вида маска, рассчитанная на то, чтобы, с одной стороны, производить на других определенное впечатление, а с другой – скрывать истинную природу индивидуума» (с. 49). Внутренняя установ-

---

<sup>5</sup> Юнг К.Г. Психология бессознательного. – М.: Канон, 1994. – 319 с.

<sup>6</sup> Юнг К.Г. Психологические типы. – СПб.: Ювента; М.: Прогресс-Универс, 1995. – 716 с.

ка, по словам В. Михалковича, комментирующего К. Юнга, напротив, «подчиняет психику неясным, темным побуждениям чувства, мысли и ощущения, которые не притекают с наглядностью из непрерывного потока сознательных переживаний... но которые всплывают из темных внутренних недр...» (цит. по: с. 50). Итак, юнговская внутренняя установка – еще одна маска, или прообраз той самой маски, которую надевает внутренний человек, когда не желает бодрствовать и оказывается поглощен «пучиной бессознательного состояния». Однако за маской способен скрываться не только внутренний человек. «Будучи по существу своему маской, внешний человек сам может как надевать маску, стыдливо прикрывая ею свою биологическую природу, цивилизуя и облагораживая заключенную в нем *мрачную бездну*, так и снимать маску, окончательно расчеловечиваясь и являя свой звериный лик» (там же).

Внутренний и внешний человек, подчеркивает автор, имеют один корень, нашу личность, но «ветви этого древа раскинуты в разные стороны, различны и их плоды. Проектом внутреннего человека является призвание и свобода, за которую мы платим своим благополучием. Проектом внешнего человека является роль и обстоятельства, точным слепком которых он является» (там же). Призвание, как подчеркивает автор, будучи служением, в определенном смысле – жертвованием себя миру и людям, несопоставимо с ролевым существованием, при котором «внешний человек выстраи-

вает деловые отношения как с миром видимым, так и с миром незримым, пытаясь заручиться покровительством Высших сил при овладении земными ценностями» (там же). Дар лица, замечает автор, несоизмерим с бременем маски. «Лицо заставляет нас искать не *простоты и покоя*, как равнения на самодовольную середину, и не *бурь и безумств*, рождающихся на просторах дионисических оргийных культов, а, как выразился И. Евлампиев, “какой-то притягательной сложности, пусть даже чреватой конфликтами и противоречиями, какой-то *проникновенности*”, – искренности, подлинности, наконец» (с. 50–51). Маска же представляет собой оттиск обстоятельств, давящих на нас. И наше право, пишет автор, «негромкое право» – внутренне сопротивляться им. «Маска заставляет нас принять форму этих обстоятельств, развивает в нас нечуткость к тайне жизни» (с. 51).

Автор делает попытку составить условный психологический портрет внешнего человека, подчеркивая сложность этой попытки, поскольку внешний человек не является целостной личностью. Он унаследовал такие пороки личности, надевающей маску, как «конформизм, лицемерие, сведение безграничного в нас к определенному набору свойств, которые грозят исчерпать личность, присягнувшую этим свойствам на верность» (с. 55). Внешний человек довольствуется «крайними пределами жизни» и «правами человеческого разума», который отмечает сверхприродную, метафизическую реальность «как, по выражению О. Седаковой, “ка-



кой-то страшный подвал, как грязное и душное подполье, набитое ужасами и призраками”» (там же). Важнейшей приметой внешнего человека автор считает его испепеляющую страсть к порядку. Порядок должен быть во всем: в любви, в ненависти, в государстве, в религии, в голове, «поэтому любая сложная душевная или духовная работа тут же берется под подозрение и для начала высмеивается... Он никогда не преступает границы своих желаний, наш внешний человек делит людей на *высший* сорт и *низший*, причисляя себя, после некоторых колебаний, к людям высшего сорта, которым “просто” еще не повезло. И вот тут-то в нем и просыпается игрок, разгоняющий мрак ролевого существования, герой, поднимающийся над обыденностью, умавливающий фортуны заклинаниями, одержимый безумной надеждой сорвать куш, который принадлежит ему по праву» (с. 56). Итак, игра – вторая страсть внешнего человека. «Она сообщает испепеляющей и изнуряющей страсти – порядку – некоторую живость, вносит элемент случайности, непредсказуемости, иррациональности, но это карманная случайность, декоративная непредсказуемость, перочинная иррациональность, так как их власть ограничена пространством и временем игры» (там же). Внешний человек является носителем механистического мировоззрения. Его музыкальные предпочтения примитивны с точки зрения классической культуры, «потому что они отражают либо ритмы нашей биологической жиз-

ни, то, что О. Шпенглер называл “темным обычаем существования”, либо ритмы производственных процессов, которыми пронизано индустриальное общество... Образно выражаясь, музыка внешнего человека отражает внутренние переживания машины, в том числе и человеческого организма как некоего автомата... Человек уже не “мыслящий тростник”, каким его видел Б. Паскаль, а мыслящий металл, каким его видят утописты всех мастей. Словом, музыка эта удивительно точно, с виртуозностью почти немислимой отражает метаморфозы материи, но не духа. Она – слуховой Голем, сотворенный нашим внешним, улавливающим только ритмы конвейера человеком. Так механическая сторона всего существующего... вероломно подрезает крылья другим сторонам жизни, не говоря уже о “реальности незримого”, которая... добросовестно имитируется музыкой внешнего человека...» (с. 57). Иными словами, имитация и симуляция – вечные спутники внешнего бытия.

Составить условный психологический портрет внутреннего человека еще сложнее, чем внешнего. «Внутренний человек – это самая таинственная, какая только возможна, наша связь с самими собой, а значит и с тем, что в нас не от мира сего» (с. 58). Внутренний человек, в отличие от внешнего, не слит с биологическим, равно как и с социальным человеком, с нашим организмом, равно как и с нашим социальным статусом. «Внутренний человек, если угодно, живет по обе стороны биологически-социального человека... Подлинная

жизнь человека протекает не внутри него как телесной или психической вещи, а в тайном мире. В мире “Большого разума”, как его называет Бердяев, понимая под ним способность “простираť свой взгляд от видимых явлений природы до предельных граней бытия”...» (там же). Внутренний человек – это тот проводник, тот Сталкер, который, по словам автора, и выводит нас за пределы нас самих.

Завершая главу вторую, автор высказывает свою «заветную догадку»: «Реальность в самом широком смысле этого слова есть тайное имя внутреннего человека. Игра в самом широком смысле этого слова есть тайное имя внешнего человека. Внутренний и внешний человек есть лики подлинного и мнимого существования как экзистенциальной драмы особого рода, в которую вплетена потусторонняя мистическая нить... У внешнего человека ослаблена мистическая связь с целым, потому что он постоянно выстраивает свои отношения с вещами, лишёнными символической глубины. Он наводит мосты, соединяющие его с обыденностью, и укореняется в обыденности, полон ею, но в этом не слабость его, а сила» (с. 60). Внутренний человек отказывается играть в серьёзные игры этого мира, он «выламывается» из ряда, нарушает заведённый порядок вещей, подталкивает нас к нашему призванию быть самими собой, «что является самой мучительной загадкой и даже болью, но, видимо, без этой боли мы никогда не станем задачей и замыслом Бога» (с. 61).

Подводя итог своим исследованиям и размышлениям, ав-

тор резюмирует: реальность – это наша подлинная жизнь, игра – побег от подлинности. Более того: реальность – это «подлинная жизнь, творимая нашим внутренним человеком вопреки обстоятельствам, которые, на первый взгляд, сильнее нас, но которые внутренний человек, благодаря опыту общения с незримым, с потусторонним, с Непостижимым, все же преодолевает» (там же). Игра – это побег от подлинности, «который планирует и совершает наш внешний человек, лишь внешне поднимающийся над обстоятельствами, лишь в своих фантазиях преодолевающий их, так как создан внешний человек по их образу и подобию» (там же).

Автор делает также важный вывод о роли искусства в противостоянии внешнего и внутреннего человека, мнимого и подлинного бытия, игры и реальности: именно подлинное искусство исподволь, тайно, без предупреждения готовит почву для перерождения внешнего человека во внутреннего. «Это происходит, вероятно, потому, что искусство способно *добро* и *истину* неожиданно сопрягать с *красотой*. Делать неожиданной встречу *истины* и *добра*» (с. 51).

Глава третья первой части монографии «Гамлет снимает маски» построена на анализе работы Л.С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира»<sup>7</sup>. Автор задается вопросом: что, если, следуя за Выготским 1910-х годов, так много связавшим в себе самом и в своем времени

---

<sup>7</sup> *Выготский Л.С.* Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира // *Выготский Л.С.* Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – С. 336–491.

с образом Гамлета, «мы предположим, что именно Гамлет, каким его увидел Шекспир, является знаковой фигурой противоречия между реальностью и игрой? Не есть ли Гамлет – нерв этого противоречия?» (с. 66). Автор подчеркивает, что мы не найдем прямых указаний ни у Шекспира, ни у Выготского на то, что именно тема «реальность и игра» лежит в основе пьесы. Однако глухой намек, указание «для имеющих уши», тайный внутренний жест – все это имеется. «Во-первых, так и остается неясным до конца трагедии, что Гамлет сам делает, а что с ним делается, он ли играет безумием или оно им. Во-вторых, зритель имеет дело как бы с двумя трагедиями – *внутренней* и *внешней*, что, как мы полагаем, и соответствует представлению о *реальности и игре, лице и маске*. За внешним, слышимым диалогом ощущается внутренний, молчаливый, – отмечает Выготский. – Это как бы внешняя трагедия, за которой скрывается трагедия внутренняя, как бы трагедия масок, за которой нащупывается трагедия душ» (с. 67). Сюжеты восхождения Гамлета к своему подлинному «я» исполнены, по словам автора, драматизма. «Путь к самому себе самый опасный из всех путей» (с. 72). Гамлет срывает маски не только с самого себя, но и с внешнего мира, который «сгущается» в *вещь*. «Благодаря Гамлету *вещь* тоже снимает маску. Однако не за всеми масками, которые совлекает с себя Гамлет, находится его истинное, подлинное лицо» (с. 72–73). Личности, надевающей маску, легче пойти на поводу у внешнего человека, чем прислушаться

к голосу внутреннего. И это тоже терзает Гамлета, которому приоткрылась бездна его внутреннего человека. «Внешний человек промышляет мелким предательством самого важного в нас, он весь – мелкая стихийная торговля нашей сутью. Вот и надевание маски, защищающей нас от мира, превращается в рефлекс, это вовсе не поступок. В эти дневные часы, *часы маски*, правит обыденность, с которой Гамлет все никак не может свести счеты. Поэтому Гамлету так досаждают солнечный свет, поэтому он так одержим в своем стремлении сорвать маску с мира, как царства внешнего человека» (с. 74). Принц рядится в безумца, чтобы заставить обыденность нервничать, совершать ошибки. «И обыденность терпит поражения одно за другим... Но, противопоставляя обыденности гордого внешнего человека, Гамлет осознает свою неправоту. Он полон своей неправотой; она-то – или внутренний человек, взыскующий Высшей сокровенной реальности, сгустившейся в Призраке, – и вяжет принцу руки. Внутренний человек, взыскующий подлинного существования, мешает Гамлету соответствовать отведенной ему, прописанной до последней реплики и ужимки роли. Потому-то Гамлет, заколовший Полония, и сдерживает меч, обогранный кровью невинного, прислушиваясь к голосу своего внутреннего человека...» (с. 75).

Автор приходит к выводу о том, что «масштаб версии крушения героя *на разломе эпох* – Ренессанса и Нового времени, не идет ни в какое сравнение с масштабом догадки

Выготского о том, что Гамлет находит в себе силы удержаться на *разломе миров* – “мира времени” и “мира вечности”, что означает не поражение героя, а его победу. Распалась связь не столько исторического прошлого и настоящего, сколько связь видимого мира с миром незримым, связь вещи с символом, а человека с Богом» (с. 77). «Дней связующая нить» прошла, как пишет автор, и через сердце Гамлета, и через сердце чеховского студента (героя рассказа «Студент»). «И Гамлет, и чеховский Студент пытаются соединить своим сердцем, как мостом, два мира – “мир времени” и “мир вечности”, видимое и незримое, *прорастит* их друг в друге, как выразился бы П. Флоренский. Библейская глубина вещей, которые тени не отбрасывают, и житейская поверхность вещей, исправно тень отбрасывающих, мучительно связаны друг с другом в нашем сердце» (с. 78). Открыв сердце Призраку, уверовав в своего внутреннего человека как в Высшую реальность, «Гамлет словно бы проращивает в себе вещь, которая снимает маску. Ту самую вещь символического порядка, которая не отбрасывает тени, а значит, и порывает с маской, с затененностью. Гамлет проращивает в себе вещь, которая делает шаг от “реального”, как эмпирического бытия, к “реальнейшему”, как бытию сверхприродному, “*провеиваясь*” от бренного к бессмертному» (с. 78). Автор задается вопросом: снимает ли Гамлет маску со своего внутреннего человека, в которого он хотя и уверовал, но никак не может с ним поладить, сопрячь с человеком внеш-

ним? «Мы полагаем, что снимает. И происходит это благодаря тому, что страстно мыслящий принц пытается удержать оба рубежа реальности, прозревая в *видимом незримое*, т.е. прозревая в “видимом и простом” смысле смысл “необычный и глубокий”» (с. 79). Реальность не сводится для Гамлета к миру видимых вещей и материальных явлений. «Но реальность для него – это и не только он сам: реальность, образно выражаясь, не запаяна в Гамлета как в некую колбу, не сводится к его специфическому представлению о ней» (там же). С точки зрения метафизического идеалиста, подход которого представляется автору наиболее последовательным, «Призрак отца, будучи феноменом духовным, не менее реален, чем любой из физических феноменов, в объективности которых метафизический идеалист не сомневается» (с. 80). Призрак – не галлюцинация, не игра воображения или расстроенных нервов. Тень Отца – не сон, не Онейрос, не глубины подсознания Гамлета. «Призрак – *видение* некоторой символической реальности» (там же). Признав христианскую реальность Призрака, уверовав в него, и в то же время всем своим существом противясь языческой воле Призрака, взывающего к мщению, Гамлет снимает маску и со своего внутреннего человека. «Гамлет как бы сгоняет тень с чела своего внутреннего человека, хотя тень и неотступно преследует его, напоминает о себе упреками, которыми принц осыпает себя» (там же). Драма принца, по словам автора, в том и состоит, что *убийство* подлеца, расправа над



внешним Клавдием оборачивается *самоубийством* внутреннего Гамлета. «Не потому ли вместо того чтобы заколоть короля, Гамлет вопрошает “Быть или не быть”? В том числе быть ли внутреннему Гамлету, а не только “квинтэссенции праха”. Положение Гамлета усугублено тем, что к месту взывает сама Высшая Реальность устами Призрака, т.е. чуть ли не сам внутренний человек» (с. 81). Но разве может наш внутренний человек жаждать крови? Едва ли. Как тут не сойти с ума? Духовное «я» человека, равно как и духовное «я» любой вещи, подвергается здесь фундаментальнейшему сомнению. «Гамлет не только разыгрывает сумасшедшего, чтобы заставить обыденность совершать ошибки, он и вправду поступает частью своего рассудка, которому не вместить обе бездны...» (с. 82). Волею обстоятельств Гамлет вынужден играть множество ролей и скрываться за множеством его оскорбляющих личин, от напыщенного феодала до жеманного вельможи. Снимая маску со своего внешнего человека, расчеловечиваясь в акте возмездия, принц как бы зачеркивает свое лицо. «Но таково требование трагедии, ее чудовищный, а потому и потрясающий нас механизм» (с. 82).

Завершая главу третью, автор приходит к выводу о том, что маска великого актера позволяет зрителю взглянуть на самого себя со стороны, увидеть свое отражение, прозреть себя в *другом*. «Только актерская маска, единственная из всех масок, способна отразить лицо, а значит, и сама стать

лицом» (с. 85).

**Вторая часть монографии «Реальность и игра как тема художественного фильма»** состоит из пяти глав и построена на сопоставительном анализе значительного количества отечественных и зарубежных кинофильмов, рассмотренных сквозь призму основной темы книги, отражающей основную коллизию человеческого существования (подлинность и мнимость).

В главе первой «Личность снимает маску» отмечается, что существует много способов побега от реальности как подлинности. «Большую часть сознательной жизни мы тратим на их изобретение и усовершенствование, однако подлинная жизнь нет-нет, да и напоминает о себе, обрушивается на нас, застаёт врасплох, испытывая на прочность отлаженный механизм, рвущий жилы под знаком нормы и рутины» (с. 94–95). Именно это случилось с героем фильма Вадима Абдрашитова «Охота на лис» Виктором Беловым, который на соревнованиях по спортивному ориентированию неожиданно сходит с дистанции, «потому что понимает, что безнадежно заблудился в самом себе» (с. 95). В ту же ловушку угодила актриса Фоглер из бергмановской «Персоны», по мнению автора, самой загадочной его ленты.

В фильме Иосифа Хейфица «Дама с собачкой», который автор считает одной из лучших экранизаций Чехова, «автоматизму проявлений человеческой индивидуальности противопоставляется спонтанность подлинного бытия» (с. 99).

Как уже отмечалось в первой части книги, игра есть наиболее типичный и привычный способ побега от реальности. «Когда внутренняя жизнь, огонь нашего существования начинает дрожать на ветру, замирать и отчаянно вспыхивать, слишком велик становится соблазн ввязаться в какую-нибудь игру» (с. 100). Будучи бледным подобием внутренней жизни, игра на некоторое время примиряет нас с самими собой, «но демоны не дремлют. Они превращают игру, эту пародию на внутреннюю жизнь, пародию на пламя, в самую внутреннюю жизнь, в само пламя. Совершается чудовищная подмена, и совершается она согласно шекспировской традиции – в сумерках» (с. 100). Время перед рассветом называют «часом волка». Это тот час, в который Гамлету является призрак отца. По словам Выготского, вся драма «Гамлет» разворачивается под знаком «часа волка». Анализируя фильм Ингмара Бергмана «Час волка», автор замечает, что его героя, художника Юхана, «водят бесы». «Именно благодаря своей респектабельности и отчетливости демоны так быстро берут в оборот Юхана, подменяя его внутреннюю жизнь, живой огонь, воплощением которого является Альма, пародией на внутреннюю жизнь, мертвым огнем, воплощением которого является Вероника Фоглер» (там же).

В фильме Жака Риветта «Прекрасная спорщица», снятом по мотивам новеллы Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр», ставится вопрос: «Подлинная реальность – это творчество, требующее самоотречения, или любовь, приносящая

себя в жертву?» (с. 101). Причем вопрос ставится на фоне восклицания бальзаковского живописца Порбуса: «Цветы любви недолговечны, плоды искусства бессмертны». Однако ответ, который дается в фильме, не делает выбора в пользу искусства: «И цветы любви, и плоды искусства могут со временем обернуться иллюзией, ритуалом, игрой, поэтому о возможности подлинной реальности говорить не приходится» (там же). Подлинная реальность в «Прекрасной спорщице» лишь изредка вспыхивает под скрипучим пером или размочаленной кистью художника Френхофера, который «блуждает в лабиринте форм своей модели Марианн... И еще подлинная реальность просвечивает в разговорах и в молчании людей, которые когда-то страстно любили друг друга, но искушения, изо дня в день встающие перед так называемыми людьми искусства... грозят навсегда развести их» (там же).

В главе первой анализируются также фильмы «Кто боится Вирджинии Вулф?» Майка Николса, «Правила игры» Жана Ренуара, «Сказки туманной луны» Кэндзи Мидзогути, «Дух улья» Виктора Эресе, «Одиночество бегуна на длинные дистанции» Тони Ричардсона. Отмечается, в частности, что фильм «Дух улья» с удивительной деликатностью «прочерчивает мерцающую границу между внутренним и внешним человеком, а заодно и границу между реальностью и игрой» (с. 113). В фильме «Одиночество бегуна на длинные дистанции» маска, которую надевает личность для того что-

бы остаться самой собой в глубине, отброшена. «Наступает гамлетовский момент снятия маски: срывание личины и с самого себя, и с мира, который теперь готов тебя растерзать» (с. 114).

Завершая главу первую, автор еще раз подчеркивает: «Мы определили сверхприродную, метафизическую реальность, восходящую к внутреннему человеку, как нашу подлинную жизнь, а игру, восходящую к внешнему человеку, как побег от подлинности» (с. 114–115). Он также отмечает, что тема «реальность и игра», выражающая оппозицию подлинного и мнимого существования, переходит из одной режиссерской работы в другую, объединяя на уровне идеи фильма ленты, которые имеют, казалось бы, так мало общего между собой. «Не во всех упомянутых фильмах выявленная нами тема доминирует, однако она является определенной точкой отсчета, а иногда и решающим аргументом в споре, о чем фильм, если понимать тему как противоречие, как борьбу двух непримиримых начал» (там же).

В главе второй «Вещь снимает маску» утверждается, что противоречие между реальностью и игрой включает в себя как частный случай оппозицию реальности и иллюзии. «Противопоставляя реальности не столько игру, сколько иллюзию, мы подходим к проблеме познаваемости истины. Данная проблема имеет отношение к антитезе подлинного и мнимого на том уровне осмысления жизни, который не лишен психологической составляющей, однако последняя как

бы смещена на обочину. В результате разговор о вещи, данной нам в ощущениях, ведется в свете рассуждений об образах символического порядка, обретающихся, как уже было сказано, в нашем сердце» (с. 119). Событие духовной, или перевозданной реальности, замечает автор, существует не столько как факт, сколько как столкновение фактов, которые до некоторой степени противоречат друг другу. «Однако для нас важно не столько то, что факты духовной реальности вступают в противоречие, сколько то, что они способны приоткрывать разные стороны сокровенного бытия. Событие духовной реальности существует в виде множества версий, ни одна из которых не может быть окончательной, а главное – единственной» (с. 120). Кроме того, событие духовной реальности продолжает жить на устах и в сердцах его толкователей, которые вправе называть себя его очевидцами не в меньшей степени, чем его *«эмпирические свидетели»*.

Пространством духовной реальности является чаша криптомерий, в которой разворачиваются события фильма Акиры Куросавы «Расёмон». «Вечно ускользающая истина, ускользающая реальность, явленная в “Расёмоне”, уравнивается поступком дровосека, который больше не сомневается в том, что есть истина. Истина – это жертва, на которую он идет, когда решается вопреки “мудрости века сего” приютить подкидыша. Непрочность нашего суждения о реальности как целом и не может быть преодолена, и может. Тут все решает движение сердца, на которое мы либо спо-

собны, либо нет, но никак не движение ума. Тут либо лицо побеждает, как тихий дерзкий вызов, брошенный миру, либо маска, как адвокат заведенного порядка вещей» (с. 121).

В главе второй анализируются также фильмы «Гражданин Кейн» Орсона Уэлса, «Зелиг» Вуди Аллена, «Блоу-ап» Микеланджело Антониони, «Жилец» Романа Поланского, «Бразилия» Терри Гиллиама, «После работы» Мартина Скорсезе, «Малхолланд-драйв» Дэвида Линча.

Фотограф Томас из фильма «Блоу-ап» совершает три открытия. 1. Реальность водит нас за нос, она не то, чем представляется глазу. 2. Для разгадки реальности требуется особая оптика, или технология, имя которой – фотоувеличение. В результате фотоувеличения Томас обнаруживает на фотоснимке труп, и тревога нарастает. «Открытие третье: дать ответ, что же есть реальность, бессильна даже особая оптика. Какой бы оптика ни была совершенной, реальность совершеннее ее» (с. 130). Труп запечатлен только на фотоснимке, в кустах труп не обнаружен. Реальность надежно скрыта от глаз и даже от объектива фотоаппарата. «Фотокамера “берет с поличным” действительность, но всегда будет отставать на шаг от реальности, природа которой глубоко символична, духовна, неотмирна» (там же).

Один из вечных вопросов классической литературы: кто безумен – мир или герой, берущийся доказать, что мир сошел с ума. «Эту сложнейшую задачу ставят перед собой и Гамлет, и Дон Кихот, и князь Мышкин. Наконец, сам Хри-

стос и апостолы» (с. 131). Автор задается вопросом: как относятся реальность и игра к такой паре категориальных противоположностей, как разум и безумие? Соотносима ли духовная реальность с разумом? И отвечает на него следующим образом: «Реальность, как наша подлинная жизнь, и игра, как побег от подлинности, противостоят друг другу как разум и безумие только в том случае, если мы отождествим разум с наставлением апостола “быть мудрым в веке сем”, т.е. “быть безумным, чтобы быть мудрым”, а под умопомешательством станем понимать “мудрость мира сего, которая есть безумие пред Богом”. Таким образом, мы поневоле поставим знак равенства между разумом и сверхчувственным, мистическим, бессмертным, а безумие отождествим с рассудочностью, честолюбивыми земными стремлениями, брэнностью» (с. 131–132).

Духовная реальность мистична. Не фантазмагорична, а именно мистична. Но что значит мистична, вопрошает автор. «Чтобы ответить на этот вопрос, зададим себе другой. Что есть видимое без незримого? Иллюзия, игра. Но может ли незримое обойтись без видимого? Может, но до тех пор, пока не попытается себя обнаружить, и заявит о себе незримое не через вещь, а через символ, не через *сплетню*, а через *Призрака*» (с. 138). Вещь же становится символом только при погружении в духовную реальность, но это лишь первый шаг на пути вещи к самой себе. «Второй шаг состоит в том, чтобы вещь, порвав со своей иллюзорностью, т.е. от-



казавшись позировать фотографу и запретив нашему глазу до бесконечности увеличивать себя, “рыться” в себе, стала символом не брэнного, а бессмертного, таким образом, сняв с себя маску» (с. 139).

Завершая главу вторую, автор подводит итог своим размышлениям: внешний человек глубинно связан с внешним строем и порядком, на который возлагает такие большие надежды «мудрость мира сего», провозглашая земные идеалы. Внутренний человек глубинно связан с внутренним строем и порядком, воплощенным в подлинной мудрости, в апостольском наставлении: «Будь безумным, чтобы быть мудрым». «Не потому ли внешний строй и порядок есть маска вещи, которая своим существованием дробит вещь, навязывает ей карнавальный характер и делает вещь иллюзорной. Внутренний же строй и порядок есть лицо вещи, т.е. символ ее бессмертных, невыразимых сторон и качеств, есть отказ от маски и мысли о том, что вещь может быть завершена, а реальность постижима» (с. 140).

Глава третья «Внутренний человек снимает маску» основана на анализе отечественных и зарубежных фильмов: «Андрей Рублёв», «Зеркало», «Сталкер» и «Солярис» Андрея Тарковского, «Кровь поэта» и «Завещание Орфея» Жана Кокто, «Евангелие от Матфея» Пьера Паоло Пазолини, «Из жизни марионеток» Ингмара Бергмана, «Отсчет утопленников» Питера Гринуэя, «Скромное обаяние буржуазии» Луиса Бунюэля, «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене,

«Сны» Акиры Куросавы, «Метрополис» Фрица Ланга.

Автор отмечает, что когда апостол Павел обращается к ефесянам, недавним язычникам, и пытается пробудить в них «еще не спящего, но все еще дремлющего внутреннего человека, причастного полноте Реальности, мы понимаем, что для души не так страшен сон, как состояние сонливости» (с. 144). Дремлющий внутренний человек, по словам автора, словно бы надевает маску, скрывая свое лицо от Высшей Реальности, чтобы не прийти в противоречие с внешним человеком. Борьба внутреннего человека, понимаемого как *свобода*, с внешним, понимаемым как *рабство*, и представляет собой драму двойничества. Автор ссылается на книгу Д. Максимова<sup>8</sup>, посвященную А. Блоку, где Д. Максимов пишет в связи со стихотворением А. Блока «Двойник»: «Осознание в себе двойника есть акт выделения и отчуждения “зла”, потенциально присутствующего в личности и искажающего ее... Нужно найти и назвать зло, чтобы суметь с ним справиться» (цит. по: с. 145). Так не будет ли первым шагом к преобразению внутреннего человека, к очищению сердца отказ от сна души, как от некой маски, вопрошает автор. «Не есть ли духовное пробуждение, а именно – снятие маски со своего внутреннего человека – попытка найти и назвать зло, осознать в себе двойника, “то мертвое, что мы носим в себе”, о котором говорит режиссер Гвидо из “Восьми с

---

<sup>8</sup> Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Об одном стихотворении («Двойник»). – Л.: Сов. писатель, 1981. – 552 с.

половиной”» (с. 145). Не есть ли Реальность бодрствование в самом широком смысле этого слова? «Попытка же уклониться от бодрствования, от внутреннего человека, как потенциальной возможности бодрствования, есть “сон души”, “духовное усыпление”, которые ничто нам не помешает приравнять к смерти как победе внешнего, “земляного человека”» (с. 146–147).

Антитезу *реальность и сон* автор рассматривает как частный случай оппозиции *реальность и игра*. Уклонение от внутреннего человека, затемнение его сути маской, за которой прячется уставший бодрствовать внутренний человек, всегда происходит под присмотром Диониса. «Божество производительной мощи Природы, воплощение стихийных сил земли не пропустит мимо ни одного “земляного” человека. Мало того, в дыму конопли и смолы, под гром литавр и визг флейты божество пытается втянуть и нашего внутреннего человека в свою игру» (с. 147). В качестве выигрыша в такой игре бог плодородия посулит свободу. Но это свобода мнимая, внешняя. И цена такой игры – отказ от личности. А значит – от подлинной внутренней свободы. «Стоит ли отказываться от свободы подлинной, внутренней, неизъяснимой во имя свободы мнимой, внешней, декларируемой – вопрос непростой и ответ далеко не очевиден» (там же). Вопрос этот, по словам автора, открыт так же, как и «комната желаний» из кинофильма А. Тарковского «Сталкер». «Это наш земной рассудок оцепил Зону, как символ безгранич-

ных притязаний человека, колючей проволокой, установил прожектора и поставил *на всякий случай* автоматчиков у ее ворот. Божественный же разум держит “комнату желаний” открытой. Высший Разум уважает свободу человека, причем свободу подлинную, неотторжимую, а не ту, которую так же легко дать, как и отнять» (с. 147–148). Невозможно, замечает автор, игнорировать пучину бессознательного, ту маску, которую надевает душа, когда омывается волнами Хаоса. Невозможно закрыть «комнату желаний» на ключ, а всякая попытка обнести территорию, на которой она находится, колючей проволокой утопична в своей основе. «Почему эта попытка и представлена в образе полицейского государства, запрещающего доступ в аномальную зону» (с. 148). Пучина бессознательного всегда будет манить нас, как она манила аргонавтов, которых собирались погубить сладкоголосые сирены. Согласно мифу, Орфей своим пением заглушил голоса сирен и спас гребцов. «Искусство, как и сама любовь, ведущая за собой античного Орфея, – это всегда попытка проникнуть в иное измерение, в подлинное “я” другого человека, попытка выйти за грань обыденности, попытка пройти сквозь зеркало и оказаться по ту сторону вещей... Искусство подражает жизни, порою даже рабски, только для того, чтобы, усыпив бдительность, незаметно поведать нам о глубине бытия, о тайне гроба и бессмертия, о невидимом, о тайне любви; чтобы вдруг войти целиком в невидимое и остаться при этом зримым и, насколько это возможно, земным» (с.

В главе четвертой «Внешний человек снимает маску» автор анализирует анимационный фильм Александра Петрова «Сон смешного человека», снятый по мотивам одноименного рассказа Ф. Достоевского, а также такие художественные фильмы, как «Седьмая печать» Ингмара Бергмана, «Корабль дураков» Стенли Крамера, «Ночной портье» Лилиан Кавани, «Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа, документальный фильм «Каянискатси» Годфри Реджио.

Развивая христианское учение о грехопадении, русские мыслители Ф. Достоевский, С. Франк, С. Булгаков показали, что стремление к земным идеалам, к «расцвету царства внешнего человека» реализуется за счет угасания личности, за счет забвения царства внутреннего человека, которое есть «царство не от мира сего». Царство внешнего человека и есть Град Каина, символизирующий собою братоубийство. Это царство основано на идее порядка и упорядочения. «Не только философы любят порядок, но и тираны. Наверное, поэтому и нет ничего страшнее рассуждающего о высоких материях деспота или академического философа в портупее» (с. 183–184). Ничто, по словам автора, так не упорядочивает стихийное, природное начало в личности, как маска, которая вероломно коллективизирует личность. «Утописты с их культом Порядка, освященным платоновско-конфуцианской доктриной “служения народу”, главной издержкой которой является умаление личности, не представляют себе

человека без маски» (с. 185). Как только мы позволяем себя увлечь идеей земного рая, так «тут же метафизическая в своей основе оппозиция реальности и игры принимает характер нового противоречия, мучительного противоречия между реальностью и утопией» (с. 185).

Именно утопизм, а не нигилизм Семен Франк считал первой по своей опасности социальной болезнью. «Утопии, согласно Франку, противостоит христианский реализм, который есть сознание опасности и ложности утопического стремления к *совершенному порядку, совершенному строю* человеческого и мирового бытия» (с. 190). Автор полагает, что утопии, как некоему радикальному социальному проектированию, всегда сопутствуют процессы нравственной мутации. «Ведь чтобы построить новый идеальный мир, нужно сначала стереть с лица земли мир старый и несовершенный. А для этого нужны свежие силы, молодые умы и руки и, конечно же, витии, внедряющие идею в массы. Вот здесь-то и начинается беспрецедентная манипуляция сознанием, выбивание пыли из старых мозгов и вколачивание гвоздей в мозги молодые» (с. 191–192). Под знаком веры в автоматическое обеспечение совершенства жизни неким общественным порядком прошел не только XX век. Но автор уверен, что именно в этой фанатической вере следует искать корень гуманитарной катастрофы XX столетия. Утопист уверен, что наш внешний человек поддается дрессировке, что в нем можно окончательно погасить инстинкт хищника, на-

сильно, при помощи внешнего рычага вернуть человека в то состояние, в котором он находился до грехопадения. Утопизм не может смириться с мыслью, что зло органически присуще человеку. Однако «зло нельзя механически от нас отторгнуть, спрятать под маской, которую надевает человек внешний. Зло, или духовная смерть затаилась в каждом человеческом хряще, и одолеть зло, равно как и смерть, возможно только на предельной глубине бытия, недостижимой для земных царств, какие бы лучезарные и могучие люди ни начинали их строить» (с. 203). Утопизм – это прежде всего вера в то, что Царство Божие сначала должно быть воздвигнуто на земле, а уже затем, автоматически, и «внутри нас». Христианский реализм идет от обратного – сначала Царство Божие создается «внутри нас», а затем и вокруг нас. Прогресс не в силах *автоматически* исправить поврежденную природу «падшего человека». Однако «личность способна превозмочь звериные, табунные, необузданные, эгоистичные свои порывы, прикоснувшись к тайне лица, к тайне внутреннего человека...» (с. 210). И, подчеркивает автор, если быть честными перед самими собой, следует помнить, что Зверь одолим только Лицом, а не новым намордником, только сокровенным «я». Но в глубине души человек всегда будет мечтать о наморднике, и не только для ближнего, но и для самого себя, «выдавая эту мечту за идею спасения мира от зла» (с. 211). И там, в глубине души, на «высочайшей вершине бездны» (здесь автор ссылается на слова Н. Мань-

ковской), «появляется Великий Инквизитор, который всегда готов прийти на помощь человеку» (там же).

В главе пятой «Актер снимает маску» содержится анализ фильмов «Восемь с половиной» Федерико Феллини, «Всё на продажу» Анджея Вайды, «Американская ночь» Франсуа Трюффо, «Лицо» и «Фани и Александр» Ингмара Бергмана, «Голос» Ильи Авербаха.

Обращаясь к разговору о метафизике актерской игры, автор делает следующее предположение: актер надевает маску для того чтобы, «покинув» *себя* и «войдя» в *другого*, «прикоснуться к вечности, начать жить по-настоящему, отказавшись на время от своей постылой социальной роли, от инстинкта театральности. Вне сцены актер также вынужден надевать маску, но уже другую, топорную маску, чтобы не только остаться самим собой в глубине, но и дать шанс остаться самим собой человеку, которого он боится ранить. Ранить откровенностью или вдруг оказаться с ним недостаточно искренним, что, собственно, одно и то же» (с. 219–220). Чтобы определить степень слияния актера с маской, выявить критерий этого слияния, взаимопроникновения, автор использует оппозицию *искренности* и *откровенности*, которая, по его мнению, является проекцией антитезы «реальность и игра» на сценическое действие. «Назовем искренность, которая опустошает, *откровенностью*. Только не нужно путать человеческую откровенность с тютчевским *откровением духов*, с Откровением, как *величайшей тайной*. Всем извест-



но, что можно быть откровенным и совершенно неискренним... Откровенность сродни особому рода бесстыдству, а искренность сродни особому рода целомудрию» (с. 216–217). Искренность, отмечает автор, если прибегнуть к библейской метафоре, – завет с небом, откровенность – договор с землей.

Говоря о метаморфозе актерского перевоплощения, автор напоминает, что помимо светлой стороны этой метаморфозы существует и темная. «Состоит она в том, что социальный инстинкт театральности начинает распространяться и на полностью с первого взгляда контролируемую жизнь актера в роли. Инстинкт театральности обладает двойственной природой: это и попытка остаться самим собой в глубине, и попытка бегства от самого себя... Происходит именно то, чего актеру, как нам кажется, следует больше всего опасаться: использование *другого* в качестве своей социальной маски, т.е. в качестве одного из своих защитных механизмов. Тогда как дело требует того, чтобы не *защищаться*, а *открыться* насколько это возможно» (с. 221). Автор напоминает проницательное замечание Владимира Соловьёва: «Мистическая глубина жизни иногда близко подходит к житейской поверхности» (цит. по: с. 236). Именно там, на их стыке, рубеже, и зачинается внутренний человек, готовый, подобно вулкану, прорваться наружу. «Внутренний человек до времени блуждает в недрах вещей, на первый взгляд абсолютно понятных, заурядных... Но если час трагедии, как час твоего личного

предназначения, пробит, внутренний человек восстает над обыденностью» (с. 237).

Завершая главу пятую, автор утверждает: «Мы до последнего дня своей жизни обязаны учиться искренности у всех тех людей и вещей, в которых мы глубоко проросли и которые глубоко проросли в нас... Какие бы пороги откровенности мы ни переступали в игре, как бы ни обнажали свои души, с какой бы изобретательностью ни разоблачали мир или самих себя – иногда это одно и то же, мы и на шаг не приблизимся к искренности. Откровенность разоблачает. Искренность облачает. Искренность есть отблеск сокровенной последней реальности, к которой мы причастны...» (с. 238).

Человеческая природа двойственна. Какую же роль играет маска в постоянной борьбе этих двух начал? «Маска – совершенный способ соединения с несовершенным миром, а также верный способ защитить низшее и недоброе в себе. Но когда маску надевает актер, чей опыт искренности подкреплен талантом, целостность на какие-то мгновения восстанавливается. Лицо актера начинает жить своей особой жизнью, просвечивая сквозь маску, а значит, актер в некотором смысле снимает маску...» (с. 239). Между актером и зрителем устанавливается мистическая связь, когда актер снимает маску «в символическом измерении». В том измерении, которое «не от мира сего». «Игра актера только тогда перестает быть кажимостью, когда вместе с актером-проводником – святым или мерзавцем, палачом или жертвой, королем или

шутом мы приближаемся к границе двух миров и наше сердце начинает биться на пороге “как бы двойного бытия”, т.е. мира *другого* человека и *иного* мира» (с. 239).

В заключение подводятся итог исследованиям, делается вывод о том, что противоречие между реальностью и игрой как типами бытия проливает свет на важнейшие аспекты конфликта внешнего и внутреннего человека. «Внутренний и внешний человек – глубинные символы нашего духовного бытия, а не две изолированные одна от другой индивидуальности, каждая из которых обладает независимой вегетативной нервной системой» (с. 246). Человек на его пути к самому себе как к личности все менее и менее зависит от внешних обстоятельств, принимающих вид социальной или природной стихии. Автор подчеркивает, что разработанная русской культурой, включая и философию, «метафизика сердца» трактует реальность как границу двух миров, «т. е. вплетает мистическую нить в предметную действительность, в отношения людей, стремясь поднять их над обыденностью, над “мудростью мира сего”...» (с. 242).

*И.И. Ремезова*

# ПОНИМАНИЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ И КУЛЬТУРЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ А.И. ГЕРЦЕНА <sup>9</sup>

*Т.В. Евтеева*

Статья посвящена цивилизационной концепции и мировоззрению русского мыслителя XIX в. Александра Ивановича Герцена (1812–1870), который одним из первых в русской публицистике рассматривал понятия «культура» и «цивилизация».

В период раннего творчества (1830–1840-е годы) Герцен объединял эти два понятия в единое целое, но с 1848 г. он констатирует факт «различения» цивилизации и культуры «как материальной и духовной сторон человеческой жизни» (с. 138). По мнению Герцена, культура включает такие области, как наука, философия, эстетика, искусство, литература, мораль. Что касается цивилизации, то Герцен выступал «критиком цивилизации», считая ее «мещанством». Он полагал, что «современные технические усовершенствования предлагают человеку комфорт и материальное благополучие, но употребленные не в меру они приводят к ме-

---

<sup>9</sup> *Евтеева Т.В.* Понимание цивилизации и культуры в интерпретации А.И. Герцена // Вестник Тамбовского университета. Серия Гуманитарные науки. – Тамбов, 2011. – № 6. – С. 137–141.

щанскому образу жизни» (с. 139). Согласно Герцену, мещанство есть «последнее слово цивилизации, основанной на безусловном самодержавии собственности» (цит. по: с. 139).

Культурно-историческое развитие, по мысли Герцена, включает варварство, Античность, христианство, социализм, причем в жизни каждого общества есть предел, который мыслитель называл «мещанством». Россию он определял как молодую цивилизацию. Основой культурно-исторического развития любой цивилизации Герцен называл культуру и религию. Он считал, что Запад исчерпал все пути развития и что в условиях кризиса западноевропейского общества желательным и вероятным сценарием развития событий явится «русский социализм».

«Социализм, по мнению Герцена, необходим в условиях кризиса западноевропейского общества и является проектом общества, в котором будет решена проблема социокультурного развития человечества» (с. 141).

*И.Г.*

# СОЦИОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

## РОССИЙСКОЕ ОБЩЕСТВО И НАУКА В XXI ВЕКЕ

### Сводный реферат

Человеческому обществу всегда нужны люди, которые берут на себя ответственность за свою деятельность и служат примером для подражания.

В советское время в иерархии героев на первом месте были герои войны (летчики, танкисты, разведчики и др.), затем шли герои труда (ударники, стахановцы, врачи, учителя), потом появились кумиры эстрады, кино, спорта. Конечно, всегда были и антигерои – уголовники, стяжатели и нечестные люди.

В наше время героический эпос утратил свое идейное значение. Появились псевдогерои или антигерои – хитрые политики, а также кумиры гламурной культуры. Ученые, интеллектуалы, люди творческих профессий оказалась в тени.

В последние годы появились собственники, управленцы, объединенные стремлением прежде всего к обогащению. Возможно, они организованы «вертикалью власти». Сегодня костяк управляющего класса России составляют люди, кото-

рых, по мнению автора, можно назвать «эго-деятели».

Эго-деятелю противостоит эко-деятель, с которым автор связывает надежды на возрождение современной России. Эко-деятель – человек созидающий, который борется за распространение иного стиля жизни, названного автором «эко-стилем». Эко-деятель – человек по преимуществу интеллектуального труда, который профессионально занимается созидательной деятельностью на избранном им поприще и во всем полагается на собственный талант, обладающий социальной значимостью и приносящий очевидную пользу конкретным людям. Такой человек придерживается во всем установки «не навреди», проявляет заботу о тех, кто его окружает. Это, как правило, модальная личность, которая укоренена в собственную культуру. К эко-деятелям автор относит представителей немногочисленного среднего класса России, которые сделали свой выбор в пользу мирного созидания и профессионального творчества. Эти люди по-прежнему находятся в тени, предпочитая не выходить за рамки профессиональной или приватной сферы. Вместе с тем они вынуждены подчиняться правилам, которые навязывают им эго-деятели, находящиеся сегодня у власти не только в сфере государственного управления, но и в науке.

Располагая нужными связями и ресурсами, эго-деятели незаслуженно получают ученые звания и руководящие должности. Однако в научном сообществе принято оценивать человека по его личным и реальным заслугам, а не по формаль-

ным критериям. В настоящее время российская наука переживает сложный период. Несмотря на ограничительные меры ВАК, с каждым годом растет число псевдоученых. Пока в нашей науке отсутствует система профессионального (а не бюрократического) отбора, эго-деятели будут занимать значимые посты и тормозить развитие науки.

Спасти российскую, в том числе академическую, науку может только независимая экспертиза всех научных трудов. Пока научное сообщество существует по корпоративным правилам, которые устанавливаются государственными чиновниками и дельцами от науки, трудно выбраться из бюрократической рутины. По мнению автора статьи, необходимо отменить все привилегии и звания, которые оплачиваются государством, и передать все решения в руки независимых экспертных групп и общественных фондов, пользующихся авторитетом в научном сообществе.

В связи с этим вырастает роль научных журналов. Их первостепенная задача заключается в том, чтобы всячески содействовать формированию зрелых экспертных советов, способных взять на себя ответственность за объективную оценку результатов научной деятельности всех претендентов на получение различных званий.

Не менее важная задача периодических научных изданий состоит в том, чтобы постепенно готовить общественное мнение в научном сообществе к созданию атмосферы неприемлемости фактов недобросовестной, корыстной и плагиат-



торской деятельности (1).

Журналы также необходимо использовать для дальнейшего развития и расширения гуманитарных наук в XXI в. Это касается журналов и сугубо научных, и пограничных между художественным журналом, публицистикой, эссеистикой и собственно гуманитарной наукой.

В архитектуре знания эпохи глобализации и, следовательно, в соответствующем ему корпоративном университете, основанном на принципах эффективности, рентабельности и соревновательности, где образование – это услуга, а не гражданская ответственность, гуманитария стала стремительно приспособливаться к новой реальности, в которой технологическое умение важнее гуманитарного знания, а социальные науки вытесняют на второй план гуманитарные знания. Стремительное развитие массового образования также не способствовало укреплению гуманитарной сферы, поскольку для прикладного образования, характерного для двухлетних колледжей и непритязательных частных вузов, готовящих менеджеров среднего звена, экономистов, медработников и инженеров, историки, филологи или философы не нужны.

Итальянский постмодернист Дж. Ваттимо назвал гуманитарную сферу «вымирающим динозавром» высшего образования (2, с. 20). Правда, американские социальные теоретики К. Дэвидсон и Дэвид Тео Гольдберг представили будущее переосмысленного гуманитарного знания в более радужных

тонах, подчеркнув возможность сохранения и переосмысления гуманитарной составляющей в симбиозе с технологическим образованием или с конкретной профессиональной узкой специализацией (там же).

Но гуманитарии в нашей стране не считают нужным заниматься разработкой конкурентоспособных междисциплинарных программ с сильной гуманитарной составляющей, которые выходили бы на актуальные проблемы современности и способствовали бы формированию не послушного и лояльного режиму индивида без собственного мнения, а личность, мыслящую критически, не принимающую на веру готовых истин и поведенческих моделей.

Многие ученые предлагают перестать стучаться в закрытые двери и уйти из сферы образования в те области, где в разные исторические периоды гуманитарное знание уже процветало и давало интересные творческие результаты. Кроме журналов, все чаще представляющих собой сетевые издания, это разного рода летучие альтернативные институты, проекты, создающиеся на время школы.

Такого рода инициативы могли бы благотворно противостоять административно-корпоративному университету, научно-образовательной бюрократии в целом.

## **Список литературы**

*1. Резник Ю.М.* Люди и время, которое они выбирают. Ге-

рой и антигерои наших дней // Личность. Культура. Общество: Международный журнал социальных и гуманитарных наук. – М., 2012. – Т. 14, Вып. 1, № 69–70. – С. 9 – 19.

2. *Глостанова М.В.* Агония гуманитарного знания: Кто виноват и что делать? – Там же. – С. 19–24.

*Т.А. Фетисова*

# ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ ЮРИЯ КРИЖАНИЧА Обзор

Юрий Крижанич (около 1617 – 1683) – хорватский богослов, философ, писатель, историк, этнограф, публицист и энциклопедист. Он в совершенстве владел латинским, немецким, итальянским, знал греческий и русский. Много путешествовал по Европе. Учился в Италии и Вене. Выступал за унию православной и католической церкви и за единство славянских народов. Прибыл в Москву в 1659 г. по приглашению царского посланника. В 1661 г. был обвинен в поддержке униатов и отправлен в ссылку в Тобольск, где провёл 16 лет. В Тобольске Крижанич написал свои основные труды: «Политика», «О божественном Провидении», «Толкование исторических пророчеств», «О святом крещении», «Грамматическое изыскание о русском языке (идея всеславянского языка)», «Повествование о музыке» и др.

Идеолог панславизма, создатель единого языка для всех

славян Юрий Крижанич видел главный оплот славян в России и мечтал создать на ее основе мощное единое государство славян с культурой, не уступающей ни в чем западноевропейской. Однако он резко критиковал в России все то, что не отвечало его представлениям о таком идеальном государстве с идеальной культурой. Основные эстетические суждения хорватского мыслителя, творившего в сибирской ссылке, были включены им в сочинение «Политика» и большей частью в раздел «О мудрости». Уже этот чисто композиционный момент свидетельствует о том, что Крижанич придавал большое значение социальному аспекту эстетического и стремился не забывать о нем в своей всеобъемлющей теории идеального государства славян. Эстетические реалии России XVII в., однако, мало вдохновляли первого «славянофила», прожившего долгие годы в Западной Европе. Красота, по мнению Крижанича, выражение мудрости, именно поэтому он уделяет ей столь пристальное внимание. Особенно значимой для него была красота человека, как природная, так и «искусственная», т. е. внешний облик, который люди придают себе сами. «Красивое лицо – признак острого и хорошего ума, а грубое лицо – признак тупого ума. Насколько какой-нибудь народ превосходит [других] красотой настолько же превосходит [их] и мудростью. Однако еще лучший признак – многообразие красоты» (цит. по: 2, с. 700). Есть народы красивые, и все представители их как бы на одно лицо. Такая однообразная красота не свидетельствует, по мне-

нию Крижанича, о большой мудрости этих народов. Славяне занимают среднее положение среди других народов по красоте, а следовательно, и по мудрости, и по силе. Греки, итальянцы, испанцы, французы, немцы в целом красивее славян, а татары, цыгане, мавры, индийцы, эфиопы, арабы – безобразнее. С точки зрения историка эстетики, важен, конечно, не очевидный субъективизм этих суждений, а стремление осмыслить внешнюю, природную красоту как выражение ума, мудрости, и притом не божественной, что было характерно для неоплатонизма и средневекового христианства, а собственно человеческой – того или иного конкретного человека или народа в целом. Перед нами одна из первых попыток в славянской культуре (на русской почве) материалистического осмысления красоты.

Подобным же образом рассуждал Крижанич и о красоте и совершенстве языка, которые представлялись ему едва ли не главными признаками мудрости. «Чем лучше язык какого-либо народа, тем успешнее и удачнее занимается он ремеслами и разными искусствами и промыслами» (цит. по: 2, с. 701). Самым богатым и совершенным Крижанич считал немецкий язык; поэтому неудивительно, заключает он, «что немцы превосходят в искусствах все народы» (цит. по: 2, с. 701). Славянский язык, напротив, представлялся ему по сравнению с европейскими языками бедным и несовершенным. «Не вижу я в нем ничего, что было бы достойно похвалы, настолько он скуден, несовершенен, свистящ или

неприятен на слух, испорчен, необработан и во всех отношениях беден» (цит. по: 2, с. 701). Вследствие этих недостатков славянской речи и, напротив, красоты, величия и богатства некоторых других языков «мы, славяне, рядом с иными народами – словно немой человек на пиру. Ибо мы не способны ни к каким более благородным замыслам, никаких государственных либо иных мудрых разговоров вести не можем» (там же). Многие славяне, изучив другие языки, стесняются даже своего славянского происхождения.

Сформулировав крайне интересную в культурно-историческом плане мысль о выражении мудрости народа в красоте и совершенстве его языка, Крижанич пытается сделать из нее и практические выводы. Славянский язык надо усовершенствовать, полагает он, что приведет и к повышению уровня мудрости славян. Он сам предпринимает такую утопическую попытку. Его «Политика» написана на этом «усовершенствованном» им искусственном славянском языке (своего рода славянском эсперанто XVII в.), в основу которого Крижанич положил церковнославянский, разговорный русский и литературный хорватский языки.

Особенно огорчали автора «Политики» внешний вид современных ему русских людей, их отношение к одежде, «русская мода» XVII в. Этим вопросам он посвящает целые главы в своем сочинении, делая сильный акцент на социальной значимости моды.

Так, внешний вид воина, полагал он, непосредственно

связан с его боевым духом, поведением на поле брани, и сильнейшим образом влияет на исход сражения. «Одной из главных причин малодушия воинов является мерзкий и непристойный вид волос, бороды и одежды» (цит. по: 2, с. 701). Напротив, у воинов с красиво постриженными волосами и бородами, в красивой и удобной одежде существенно повышается мнение о самих себе, они воодушевляются и активнее ведут сражение. Облик русских воинов не отличается красотой и воинской выправкой. Он свидетельствует не о мужестве и ловкости, а об их ужасном, рабском, подневольном положении. «Наши воины, – пишет Крижанич, – ходят, стянутые тесными платиями, будто бы их запихали в мех и зашили [в нем], головы у них голые, как у телят, бороды запущены и [они] кажутся более похожими на лесных дикарей, нежели на ловких и храбрых воинов» (цит. по: 2, с. 701–702).

Возмущение знатока западноевропейской моды вызывают одежды русских людей XVII в., их нецелесообразный покрой, их антиэстетизм. Мех соболя ценится из-за его красоты. Многие иностранцы используют его на шапках и воротниках снаружи, для украшения. «А русские люди, даже низшего сословия, подбивают соболями целые шапки и целые шубы, но так неудачно, что снаружи ничего не видно, и таким образом они делают большие расходы совершенно всеу, поскольку эта отделка остается скрытой и нисколько [их] не красит» (цит. по: 2, с. 702).

Еще более нелепым представляется Крижаничу обычай



даже среди «черных людей» и крестьянок носить под верхней одеждой рубахи, шитые золотом и жемчугом, которые никому не видны.

Безобразным кажется теоретику новой славянской культуры и покрой русских одежд, как мужских, так и женских, их облегающий характер. Свободное, просторное платье «прибавляет человеку чести и достоинства», а в облегающей одежде он выглядит слабым и незначительным. Она подчеркивает все его телесные недостатки, физические изъяны и в целом делает его некрасивым. Свободное и в меру нарядное платье усиливает природную красоту человека, скрывая его недостатки. Одежда, полагает Крижанич, должна быть в меру просторной, легкой, удобной, дешевой и долговечной, т. е. практичной и красивой.

И все это определяется разумным покроем – «только покрой [одежды] – главная причина, которая делает платье красивым, нарядным, изящным, дешевым, достойным и для всего удобным. А мы из-за негодного, неумелого, уродливого покроя бываем вынуждены во всяких самых дорогих и в совершенно женских украшениях искать красоты и нарядности» (цит. по: 2, с. 702).

Крижанич, как столетием раньше митрополит Даниил, имеет здесь в виду чрезмерную любовь мужчин к украшению одежды золотым шитьем, жемчугами и другими драгоценностями и в отличие от московского иерарха XVI в. видит причину этой любви в плохом покрое одежды. Практи-

цизм и эстетизм идут у хорватского мыслителя рука об руку. Женские украшения, считает он, уродуют мужчин, они к тому же и очень дороги. Он удивляется непрактичности русских, которые все благосостояние страны перевели на чрезмерные украшения, бессмысленную роскошь быта.

Мы платим европейцам, сокрушается он, огромные деньги за дорогие материи и украшения и не желаем даром научиться у них правильному покрою одежды, от которого более всего зависит красота. Иностранцы же, которые и без того лицом и телом красивее нас, «любят такой строй [одежды], который сам по себе [без искусственных украшений] придает красоту и достоинство. А мы, коим гораздо более нужны добавочные средства для сокрытия грубости нашего облика, любим одежду, которая без искусных и дорогих украшений никуда не годится» (цит. по: 2, с. 702). Хуже, смешнее, дороже и непрактичнее одежды, чем «носят ныне на Руси», придумать невозможно – таков беспощадный и обидный для русских современников приговор Крижанича, прозвучавший из глухой сибирской ссылки.

Это был приговор целому достаточно широкому пласту русского позднесредневекового эстетического сознания. Тогда он практически не был услышан Русью, и только Петр своей железной рукой и негибимой волей привел его в исполнение, правда, в несколько иной редакции, но суть осталась та же.

Крижанич одним из первых принес в Россию XVII в. идеи

новой эстетики – чисто земной, мирской, основанной на принципах рациональности, целесообразности, меры, эстетики, встающей на научные основания. Эта эстетика не искала божественной, умонепостигаемой красоты, которой жило Средневековье, но ей оказались чуждыми и фольклорные традиции пестрой, многоцветной ярмарочной культуры народной Руси. Постренессансный практицизм и рационализм питали ее своим холодным прагматическим духом, и его она пыталась утвердить в заснеженной, но кипящей страстями и буйством красок и «бесполезной» роскоши России, совершенно не готовой еще к его восприятию.

Как раз то, что так рьяно и зло критиковал Крижанич в русской бытовой эстетике с позиций западноевропейского практицизма, – пестрота, яркость, чрезмерная изукрашенность, роскошь, при полном отсутствии практичности и целесообразности составляло одно из проявлений нового, но специфически русского эстетического сознания. Именно его мирского начала, освобождающегося от многовековой опеки религии, но еще не вкусившего от древа западноевропейской цивилизации.

Вещь в этот период как бы вычленилась из общей гармонии Универсума, зажила самостоятельной жизнью, обрела самостоятельную эстетическую ценность. Внешняя красота вещи вышла на первый план, и, упоенные ее самоценностью, люди XVII столетия воздали ей должное, за что и получили отповедь автора славянской «Политики».

Значительный вклад в развитие музыкальной эстетики России конца XVII в. внес трактат Юрия Крижанича «Повествование о музыке». Этот труд был написан по-латыни во время сибирской ссылки автора. Крижанич, пожалуй, лучше всех в России того времени был осведомлен о состоянии музыкальной теории и практики в Европе, знал профессиональную и народную музыку, русское певческое искусство. Он получил прекрасное музыкальное образование в Италии, серьезно изучал контрапункт и до приезда в Россию написал несколько музыкальных трактатов. В «Повествовании» подробно изложена концепция «музыкального пения», обосновывающая новую музыкальную практику.

Крижанич начинает с традиционного вопроса: что есть музыка – и дает лапидарный ответ: «Музыка – это искусно произведенные звуки, способные доставить наслаждение» (3, с. 387). Главное ее назначение – наслаждение, увеселение, развлечение. По мнению Крижанича, музыка не способна возбудить серьезных отрицательных эмоций – чувства печали, скорби, так как «всякая музыка доставляет наслаждение, а наслаждение не способствует истинной скорби» (3, с. 387–388). Вероятно, Крижанич полемизирует с известными европейскими теоретиками музыкальной теории аффектов. Выражение сильной скорби, замечает Крижанич, лишено музыкального ритма. При умеренной или искусственной печали, например у профессиональных плакальщиц, пение приобретает ритм, и это пение не усиливает скорбь, а утеша-

ет. Печальные песни, как и трагедии известных поэтов, вызывают у людей сострадание и даже слезы, однако «такое сострадание не печалит, а скорее доставляет наслаждение» (3, с. 388).

Юрий Крижанич, пожалуй, первым из юго-восточных славян так ясно осознал собственно эстетический смысл и музыки, и трагического. Свое понимание музыки автор «Повествования» разрабатывает, опираясь прежде всего на античное наследие, постоянно цитирует Пифагора, Платона, Цицерона, хотя воспринимает «греческую мудрость» довольно критически. Теорию Пифагора о целебной силе музыки он считает суеверием; высмеивает идеи Платона о сдерживающей силе музыки, утверждая, что главная цель музыки – наслаждение и увеселение.

Крижанич настолько абсолютизирует гедонистический аспект музыки, что отказывается считать музыкой ту, которая не доставляет наслаждения. Хорватский мыслитель согласен с Платоном только в том, что музыка оказывает воздействие на нравы народа, и при управлении государством необходимо строго следить за музыкой, исполняемой народом и для народа. В древности греки, пишет Крижанич, больше других народов пристрастились к музыке, поскольку обладали особым слухом и музыкальным талантом, «а язык их был более всего пригоден для всякого рода пения» (3, с. 389). Но они ничего не знали о будущей жизни и стремились только к «здешним наслаждениям», находя их в бесконеч-

ных праздниках, вине, плясках и пении.

Рассмотрев многообразные формы и способы использования музыки разными народами, автор в традициях «рационального века» классифицирует их по 15 разрядам, среди которых основные места занимают развлекательные и церемониальные жанры.

После общеэстетического раздела Крижанич уделяет четыре главы следующим вопросам. 1. Следует ли использовать музыку в церковной службе? 2. Почему музыка разных народов столь различна? 3. Как использовать музыку вне церкви? 4. О деревянных духовых инструментах.

По мнению автора, есть веские причины, по которым музыка была введена в Церковь, но можно привести и не менее веские основания для отказа от музыки в культовой практике. В трактате называются пять причин, оправдывающих использование музыки: 1) Моисей и Давид ввели музыку в храмах, чтобы отвратить иудеев от языческих культов, тоже сопровождавшихся музыкой; 2) Святые Отцы узаконили пение для «слабых людей», чтобы их не утомляло долгое чтение священных книг; 3) в песнопениях яснее выражается похвала Богу, а мелодия способствует их запоминанию; 4) «в церквях поют для того, чтобы с духовной радостью (с той, что имеют святые о Божиих деяниях) соединялось и целомудренное плотское наслаждение; так пели Богу Давид и св. Цецилия»; 5) красивая музыка служит, наконец, приманкой для тех, кого не привлекают к себе ни церковь, ни сам Бог. Прельщен-

ные красотой музыки, они приходят в церковь и «вслед за музыкой внимают пламенной проповеди, призывающей их к покаянию» (3, с. 398–399).

Однако «есть и другие и более важные причины для того, чтобы не допускать музыку в ту церковь, куда она еще не допущена» (3, с. 399).

Во-первых, размышления о греховности земной жизни вызывают только скорбь и покаяние, а музыка неуместна при скорби; во-вторых, пение введено в церквях для духовно слабых людей, а истинно «благочестивым и совершенным людям пение не столько помогает, сколько мешает размышлять о божественном»; и, наконец, музыка побуждает к легкомысленным и суетным поступкам и злоупотреблениям (3, с. 399). Поэтому, заключает Крижанич, русская Церковь не должна вводить ни инструментальной музыки, ни многоголосного пения. Ей следует сохранить свои традиционные формы песнопений.

На вопрос, почему музыка разных народов столь различна, Крижанич отвечает так: «Существует четыре вида мелодий (арий, напевов, ладов): 1) исихастическая – размеренная, спокойная (ария); 2) диастальтическая – веселая и радостная (курранта); 3) систалическая – печальная и жалобная (мадригал); 4) энтузиастическая – страстная и возбуждающая. Сложные мелодии: 5) спокойная и веселая; 6) спокойная и печальная; 7) веселая и страстная (галиарда); 8) печальная и страстная» (3, с. 400).

Латинский язык, считает ученый, больше всего подходит для спокойных мелодий, греческий и турецкий – для энтузиастических мелодий, германский «годится лишь для быстрых, резких и легких танцевальных или плясовых мелодий», а итальянский, испанский и особенно славянские языки вообще мало пригодны для пения (3, с. 400–401). На чем же основывается такой «приговор»? Наслаждение в пении, пишет Крижанич, доставляют не только сочетания звуков и ритмов, но и смысл слов в совокупности со «складностью речи», которая зависит от расстановки в словах их звучания. Приятных звучаний слогов и соответствующих ударений, по мнению автора, нет в старом славянском языке. В нем слишком много «трескучих словосочетаний», поэтому он плохо приспособлен для пения. Хотя с таким выводом трудно согласиться, но вызывает уважение сама постановка проблемы связи между характером мелодии и фонетическими особенностями языка. На эту связь в русской эстетике первым указал Крижанич.

В главе, посвященной светской музыке, самое большое внимание уделяется вопросу, «какую музыку следует разрешить для народа» (3, с. 404). Крижанич считает, что музыка уместна только на свадьбах, пирах и в частных домах, он требует запретить музыку в трактирах, а также в будние дни на улицах. Публичная музыка допустима только в дни больших праздников и торжеств. Люди, говорится в трактате, рождены не для забав, развлечений и веселья, а для по-



лезных трудов и служения Богу. «...мы отвергаем и осуждаем искусства, спектакли, игры, музыкальные и прочие представления и тех людей, которые заняты ими, ибо эти занятия служат лишь развлечениям и не могут содействовать ни благополучию, ни военному делу, ни какому-нибудь другому серьезному делу» (3, с. 404). Однако «...мы признаем и допускаем музыкальные занятия, но только такие, которые могут оказаться полезными для какого-нибудь серьезного дела» (там же), т. е. для отдыха от «серьезной работы». И здесь же ученый дает перечень разрешенных и запрещенных музыкальных инструментов. Искусным музыкантам он разрешает играть в публичных местах на «подобающих и достойных» инструментах, к которым относит в основном деревянные духовые, струнные с «жильными» струнами (гусли, лиры, скрипки, кобзы, арфы и пр.) и ударные, «звучащие без мелодии» (колокола, тимпаны). Запрещает он все инструменты, издающие «дикий и недопустимый шум»: тромбон, цитры и цимбалы с медными струнами и пр.

Музыкальная эстетика Крижанича строго нормативна и утилитарна. Автор «Повествования» пытается определить место музыки в рационально организованном обществе (1).

## Список литературы

1. Бычков В.В. Музыка // 2000 лет христианской культуры *subspecie aesthetica*. – М.; СПб.: Университетская книга,

1999. – Т. 2. – С. 176–196.

2. *Бычков В.В.* Древнерусская эстетика. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 832 с.

3. *Юрий Крижанич.* Повествование о музыке // ТОДРЛ (Пушкинский Дом). – Л.: Университетская книга, 1985. – Т. 38. – С. 363–410.

*С.А. Гудимова*

# ТРАГЕДИЯ НА ФОНЕ «МИРОВОГО» ПЕЙЗАЖА. «ПЕЙЗАЖНЫЕ ПЬЕСЫ» ГЕРТРУДЫ СТАЙН <sup>10</sup>

*Наталья Морженкова*

За авангардными пьесами Гертруды Стайн, демонстрирующими полное отсутствие сюжета и внешних сценических событий, нерасчлененность речи героев и сценических рамок, неожиданное включение повествовательных прозаических фрагментов, несоотнесенность реплик с определенным персонажем, закрепились репутация драматических произведений, не предназначенных для представления в театре. Фактически полное отсутствие каких-либо атрибутов традиционного театра делает их постановку весьма проблематичной, что заставляет критиков причислять большинство стайновских пьес к жанру «драма для чтения». Однако в истории современного театра попытки поставить стайновские драмы предпринимались. Американский композитор Вирджил Томсон написал на либретто Г. Стайн две оперы. В 1934 г.

---

<sup>10</sup> *Морженкова Н.* Трагедия на фоне «мирового» пейзажа. «Пейзажные пьесы» Гертруды Стайн // *Вопр. лит.* М., 2012. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/2/mo6.html>

опера «Четверо святых в трех актах» появилась на Бродвее. В 1947 г. В. Томсон представил оперу «Матерь всех нас» на либретто Г. Стайн. Особенно удачно театральная «судьба» сложилась у оперы «Доктор Фауст зажигает огни», не раз появлявшейся в разных версиях на сцене экспериментальных театров.

Эксперименты писательницы в области драматической формы во многом обусловлены ее отношением к сценическому искусству, о котором она пишет в лекции «Пьесы» (1935). Г. Стайн указывает на отсутствие синхронности между временем зрительского восприятия и временным планом самой пьесы. По мысли писательницы, эмоциональное восприятие зрителя никогда не симультанно настоящему моменту пьесы, отставая или забегая вперед под влиянием памяти о предшествующих событиях или ожидания последующих событийных поворотов. Это ощущение несовпадения с непосредственным настоящим сценического действия Г. Стайн и пытается преодолеть в своих экспериментальных пьесах.

Задаваясь вопросом о противоречии, которое заставляет зрителя ощущать некую «нервозность», писательница приходит к выводу о том, что оно коренится в самой сути традиционной пьесы с ее пространственной визуальной сценографией и разворачивающимся во времени текстом. То, что зритель видит на сцене (костюмы, декорации, жесты актеров), по мнению Г. Стайн, отвлекает его от того, что он

слышит. Эти рассуждения, сформулированные с точки зрения не профессионала-драматурга, а обычного зрителя и стилизованные под непосредственное детское «А король-то голый!», отсылают к лессингианскому противопоставлению «пространственных» (живопись) и «временных» (поэзия) искусств. Снять это противоречие посредством перекодировки вербального текста на плоскостной язык живописи – основная задача автора, ищущего способы упразднить линейную темпоральность, в которой она видела иллюзию, скрывающую «чистую» непосредственность настоящего.

Создавая свои «пейзажные» пьесы («landscape plays»), Г. Стайн обращается к концепции пейзажа как к способу преодоления линейной событийности традиционной драмы. Развертыванию сценических событий, в которые вовлечены герои, она противопоставляет статичность пейзажа, все компоненты которого симультанно пребывают на единой плоскости. Пейзаж не требует историй и психологических мотивировок. Он не провоцирует зрителя отрываться от «чистого» непосредственного настоящего. Сама концепция «пейзажной пьесы» сродни стайновскому пониманию портретирования как своеобразного «обездвиживания» мира. Эта идея депсихологизации и деперсонализации драмы созвучна поискам многих драматургов-экспериментаторов XX в.

В лекции «Пьесы» Г. Стайн заявляет, что стимулом для написания «пейзажных» пьес был реальный пейзаж вокруг ее летнего домика во французской провинции. Однако, как

справедливо замечает Дж. Боуэрз, вряд ли стоит доверять этому свидетельству автора и пытаться отыскать генезис стайновской драмы «под открытым небом» в реальных ландшафтах. Намного более продуктивной представляется попытка отыскать «ключ» к «пейзажным» пьесам писательницы в области их взаимосвязи с пейзажной живописью. Именно рефлексия над способами «перекодировки» пейзажа как жанра живописи на язык драмы определила «освобождение» стайновских пьес от принципов традиционной драматургии. Этот напряженный «диалог» с живописью Г. Стайн вела на протяжении всего своего творчества, пытаясь понять специфику своего «ремесла» через сопоставление его с языком живописи. Так, ориентация на актуализацию в словесном тексте жанровой памяти портрета как живописного жанра явилась ключевым принципом стайновского литературного портретирования. В основе цикла стихов «Нежные пуговицы» лежит «натюрмортное» видение. Существенно, что даже становление своей экспериментальной поэтики Г. Стайн увязывает с эволюцией живописного языка Пикассо и Матисса. Так, в «Автобиографии Алисы Б. Токлас» свою новеллу «Меланкта», которую она объявляет «первым решительным шагом» из XIX в. в литературу века XX, писательница сравнивает с завершением итальянского «арлекинского» периода в живописи Пикассо и созданием Матиссом картины «Радость жизни».

Говоря о воздействии пейзажной живописи на язык стай-

новской драматургии, прежде всего следует выделить пейзажи Сезанна, одного из любимых художников писательницы, несомненно повлиявшего на ее «пейзажное» видение. Сезанновские «зрелые» пейзажи отличает подчеркнутая устойчивость и застылость. Они словно погружены в состояние оцепенения. На его полотнах, в отличие от пейзажей импрессионистов, нет иллюзии движения; ветки не трепещут от ветра, вода не течет, а предстает как замершая поверхность, на которой отражаются неподвижные глыбы берегов. В сезанновском пейзаже в угадываемых очертаниях конкретных ландшафтов проступает универсальный прототекст. М. Герман видит в работах художника метапейзаж, представляющий собой «концентрированный образ мироздания», «художественный космос», сведенный к ясной, замкнутой в себе, как сама вселенная, формуле. После Сезанна художники во многом смотрят на пейзаж его глазами.

Существенно, что понятие «пейзаж» в XX в. превращается в значимую метафору, при помощи которой осмысляется специфика современного театра. Конечно же, театральные репрезентации пейзажа обнаруживаются не только в пьесах XX в. (сцены разбушевавшейся природы в «Короле Лире» Шекспира, темница Сигизмундо среди диких скал в пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон»). Однако в эпоху модернизма пейзаж отделился от персонажей, превратившись в самостоятельного «героя» модернистской драматургии. Так, особую роль в драматическом действии пейзаж начинает играть уже

у Г. Ибсена и А. Чехова.

Интересно, что даже на уровне английского слова «scene» (сцена, место действия, пейзаж) фиксируется глубинная связь театрального пространства с пейзажем. Очевидны параллели между значимой мифологемой европейской культуры XVI в. «Theatrum Mundi» и «космическим» пейзажем в живописи XVI в., представляющим собой в своей фантастической всеохватности своеобразную живописную карту мира. Связь пейзажа и театральной сцены как вариантов модели мироздания, возникающих в ренессансном художественном сознании, сохраняется в жанровой памяти. Так, например, на картине немецкого художника XVI в. А. Альтдорфера «Битва Александра Македонского с Дарием при Иссе» сражающиеся армии написаны на фоне весьма странного пейзажа. Мы видим одновременно Средиземное море, остров Кипр, Африку и Красное море, над которыми нависло сферическое небо, вмещающее одновременно и луну, и солнце. Возникает ощущение какой-то вселенской битвы, помещенной в грандиозный пейзаж, охватывающий все мироздание.

Это художественное видение А. Альтдорфером земного пейзажа очень привлекало в XIX в. американских художников-романтиков школы реки Гудзон, а в XX в. немецких экспрессионистов. Очевидно, пейзаж как жанр «помнит» свою «претензию» на всеохватность и универсальность, актуализированную Сезанном на его предкубистических полотнах.



Будучи чуткой к жанровой памяти, Г. Стайн вслед за Сезанном выявляет эту пейзажную космичность.

Кстати, весьма показательным в этом контексте совмещение в стайновском «географическом» романе «Люси Черч, с любовью» экзотической пагоды и католической церкви, купола которой напоминают «луковки» русских церквей, а также соположение таких топонимов, как Египет, Алжир, штат Вайоминг и городок Беллей, немотивированно появляющихся в одном ряду. Эта географическая всеохватность наводит на мысль о каком-то фантастическом пейзаже, в котором реальные параметры пространства трансформируются так, что он фактически превращается в карту мира. В романе писательница словно распрямляет шарообразную поверхность земли так, что в одной плоскости оказываются пагода и католическая церквушка, экзотичный Египет и провинциальный французский городок Беллей. Вероятно, можно сказать, что перед нами литературный авангардистский «космический» пейзаж. Идиллический топос маленького городка и образ деревенской церквушки неожиданно вписываются в контекст «большого» мира.

Уже в первой пьесе «Что случилось. Пьеса в пяти актах» (1913) Г. Стайн решительно избавляется от сюжета, героя, сценического действия и реализует «пейзажное» видение. Традиционно считается, что само название пьесы, в которой принципиально ничего не случается, подчеркивает ее пародийный характер. На этот же эффект работает и освя-

ценное традицией пятиактное строение пьесы. Несомненно, заявленная в названии пьесы структура, отсылающая к пяти актам классической трагедии, контрастирует с отсутствием какой-либо сюжетной связанности и динамики. Однако попытаемся показать, что пародийная фамильяризация пятиактной структуры далеко не основная задача, которую решает Г. Стайн. Кстати, несмотря на кажущуюся абсолютную «непригодность» пьесы для театрального воплощения, она была поставлена в 1963 г. Л. Корнфельдом в «Judson Poets Theatre». Постановка, представляющая собой сложный симбиоз танца, актерской игры и пения, была удостоена престижной американской премии «Obie Award», которая вручается за так называемые «офф-бродвейские» театральные достижения. Дерзнем предположить, что предложенный здесь интертекстуальный ракурс прочтения пьесы может дать продуктивные ключи для новой сценической интерпретации этого произведения.

Внелитературным импульсом к созданию «Что случилось» послужил праздничный ужин в честь дня рождения художника Г.Ф. Гибба. «Разнобой» разговора за столом с его одновременным звучанием нескольких голосов и «наложением» друг на друга различных тем определяет нелинейную структуру пьесы. Реплики как бы «плавают» на поверхности оживленной беседы, возникая и исчезая вне всякой логики и мотивировки. Нет никакой возможности выделить какую-либо взаимосвязь между этими голосами и обез-

личенными «расчеловеченными» героями, которые лишены всяких характеристик и маркированы лишь числительными (как и актов, их в пьесе пять). Это на первый взгляд бессвязное говорение не знает никакой последовательности, представляя собой какую-то многоголосую симультанность. Словно «вплавленная» в поток «темного» авангардного текста гастрономическая предметная образность (пирог, веточка шалфея, печенье, десерт, фрукты, овощи, индейка, сливы) распредемечивается и дереализуется.

В открывающей пьесу фразе «Громко и без катаракты» обращает на себя внимание слово «cataract», раскрывающееся «веером» потенциальных прочтений и окказиональных смыслов. В нем угадывается и намек на кажущееся отсутствие в этой пятиактной пьесе такого важного элемента классической трагедии, как катарсис (ср. «no cataract – catharsis»), и акцент на синхронизации зрительного и звукового аспектов пьесы (прилагательное «loud» отсылает к слуховому восприятию, фраза «no cataract» задает семантику «чистого» незамутненного видения), и анаграмма, в которой мотив театральности («act») неожиданно увязывается с медицинской терминологией («catarrh» – катар, простуда). Принимая во внимание «гастрономический» подтекст пьесы и пристрастие Г. Стайн к анаграммам, лексему «cataract» можно прочитать и как содержащую в себе фразу «no cater act» (cater – поставлять провизию; обслуживать зрителя; act – акт, действие). Писательница словно с самой первой фра-

зы предупреждает читателя (зрителя), что в этой необычной «обеденной» пьесе «угощать» действием его не будут.

Однако в этой загадочной фразе опознаются и редуцированные строки из сонета Джона Вильсона (1785–1854) «Written at midnight, On Helm-Grage», в котором лексема «cataract» означает «водопад». В данном случае речь идет не о частной переключке, а о концептуальном характере вильсоновского подтекста, определяющего глубинный смысл этой пьесы. Объяснить невнимание стайноведов к столь очевидным аллюзивным ключам, по-видимому, можно, ведь многие были убеждены в том, что Г. Стайн не работала в режимах традиционной интертекстуальности.

Существенно, что ключевой образ сонета – романтический штормовой пейзаж с ночными горами, раскачивающимися соснами и призрачными облаками, заволакивающими грохочущий водопад, – привлек внимание Г. Стайн. Обращает на себя внимание «античеловечность» этого одухотворенного природными токами, насыщенного жизнью пейзажа. На его фоне замирает сердце лирического героя, исчезает память о человеческом существовании. Пейзаж оказывается сосредоточием времени и пространства, которые кажутся не существующими за его пределами.

С учетом вильсоновского подтекста по-другому решается вопрос о глубинном смысле пьесы, во многом строящейся по принципу литературной интертекстуальности. Вероятно, лексема «plague» (чума) отсылает к знаменитому мо-

тиву «пира во время чумы», получившему воплощение в сборнике новелл «Декамерон» Дж. Боккаччо, трагедии Дж. Вильсона «Город Чумы», «маленькой трагедии» Пушкина «Пир во время чумы», новелле «Король Чума» Э. По, опере Кюи «Пир во время чумы». Образ чумного пира косвенно поддерживает и вся образность рассматриваемого фрагмента пьесы: «образцовый» центральный стол; взятая взаймы печаль, выступающая, очевидно, метонимическим способом наименования профессионалов-плакальчиков; шафран (пряность, использовавшаяся как средство от чумы). «Траурные» «смертоносные» мотивы как бы проступают на поверхности семантически «затемненной» пьесы, сопоставляясь с образами еды. В этом контексте проясняется и семантика образа «маленького случайного архиепископа», появляющегося в четвертом акте. Он, по видимости, является цитатой, отсылающей к фигуре священника в трагедии Дж. Вильсона.

В свете этого «чумного» подтекста неожиданную семантику приобретают многие элементы пьесы. Метафора «пир во время чумы», воплощающая двойственность бытия как взаимодействия между жизнью и смертью, задает определенную смысловую направленность всему произведению. Из распыленных в тексте «осколков» этой метафоры образуется чрезвычайно значимый семантический план. Так, в пьесе угадывается имплицитный образ больного, страдающего под одеялом от нарастающих приступов жара и холода. Интересно окказиональное сближение рифменно-паронимических

слов «blanket» (одеяло) и «banquet» (банкет), дополнительно акцентирующее параллелизм между мотивом смерти и мотивом праздничной трапезы. Тяжелеющая рука и невнятная речь также выступают в «смертельном», «серьезном» варианте как симптомы умирания, и в веселом, карнавальном – как признаки опьянения. Существенно, что и то и другое прочтение поддерживаются в тексте; в первом случае лексемой «paralysis» (паралич), во втором – «sober» (трезвый).

Именно в хронотопе «смертоносного» пира день рождения оборачивается отравлением, за детской считалочкой слышится неумолимое вращение колеса судьбы, определяющей, кто следующий в этой очереди на тот свет, широкий дубовый ящик напоминает как хранилище для бутылок вина, так и гроб, а пятна на тигровом пальто перекликаются с чумными пятнами, которые в трагедии Дж. Вильсона «словно» мертвенно-бледные звезды украшают одеяния короля Чумы и покрывают желтизной тело больных. Двоится в этом контексте и мотив разбухания, связанный как с телесным «прибыванием», тучностью, так и с болезненным «бубонным» опуханием. Синонимичные образы – «неизменная» рама, печальный портал, единственные ворота, дверной проем выступают как пространственные метафоры, актуализирующие мифологему границы-перехода между жизнью и смертью.

Не случайно и появление в финале пьесы образа фотографии, связанного в контексте художественного мира Г.

Стайн с портретной «обездвиженностью». Жанровая «память» портрета, восходящая к погребальной маске, активно осмысливается писательницей в ее литературных портретах, ориентированных на статику и какую-то подчеркнутую изытость из жизненных контекстов. Даже беглый взгляд на заголовки стайновского эссе «Портреты и повтор» из сборника «Портреты и молитвы» позволяет увидеть, что в рамках авторского художественного мира она сближает портрет и молитву как способы фиксации надличностных универсальных смыслов. Соотнося жанр портрета с молитвой, Г. Стайн актуализирует жанровую память портрета, в которой портрет фиксируется как приобщение человека к вечному, как «выход» из индивидуальной ограниченности к «большой» версии мира. Генетически портрет связан с заупокойными культами, с ритуалами похорон и жертвоприношения. На портрете человек неизбежно изображается не равным самому себе, а онтологически «приращенным». Глубоко симптоматичным представляется появление в пьесе образа фотографии, сопоставляемой с дверным проемом, в последнем пятом акте, традиционно ассоциирующимся с трагедийной развязкой и выносом трупа.

Обращают на себя внимание и лексемы из семантических полей «печаль» и «боль», появляющиеся уже в начале пьесы. Кстати, и эти слова присутствуют в поэме Вильсона. Само поедание пищи приобретает какой-то некро-гастрономический характер. Здесь и моллюск, отделяемый от своего ло-

жа, и ключевой мотив расчленения третьего акта, вводимый многократно повторяющимися лексемами «cut» и «slice», и «нечто омерзительное», соседствующее с шалфеем и индейкой. В пьесе проявляется архаичная мифо-ритуальная связь еды с мотивами рождения и смерти. Контрастное соседство образа банкета в честь дня рождения с тлетворными мотивами напоминает шекспировский образ поминок, превращающихся в брачный пир («От поминок / Холодное пошло на брачный стол»).

Совмещая по принципу паронимической аттракции слова «bread» и «breathing», Г. Стайн имплицитно вводит метафору хлеба как дарующего жизнь тела Христова. Таким образом, упоминание Рождества в первом акте, структурно связанного с экспозицией, и «жизнеподательного» хлеба с его христианскими коннотациями в четвертом акте, соотносимого с кульминацией, опознается как редуцированный магистральный сюжет христианства. Существенно, что аналогичные христианские коннотации обнаруживаются у «хлебной» образности и в других произведениях Г. Стайн. В стайновских авангардных текстах часто обнаруживается контрапункт «частно-бытовой еды и питья» (по выражению М. Бахтина) и ритуальной трапезы. Так, мотив причастия является семантическим «ключом» и для декодирования другой ранней пьесы Г. Стайн «Белые вина» (1913), в которой появляется образ евхаристической «сладости». Причастники метонимически представлены через образ неминуемо при-



ближающейся, «прикасающейся золотой великолепной ложки». Само множественное число в заглавии свидетельствует о двойственности мотива вина. Вино может быть коварным, вызывать удар или беззаботный смех. Но оно может выступать и в «высокой» сакральной функции.

В пьесе «Что случилось» посредством антиномичной застойной образности закодирован ритуально-мифологический комплекс смерти-возрождения. По сути, Г. Стайн «высвечивает» жанровую память драмы, связанную с обрядовостью. Перед нами некая «космическая» трапеция, вмещающая в себя основные антиномии миропорядка. Здесь как бы «склеиваются» в каком-то гастрономическом палимпсесте inferнальность «страшного» пира, «серединность» банкета в честь дня рождения, благодатное вкушение Тела Христова. Стайновские расчеловеченные герои обедают на фоне «космического» пейзажа, погруженные в «большую» историю. Парадоксально то, что авангардизация драмы осуществляется посредством реконструкции ее генетических кодов. Характерно, что в антиномичном соотношении названия «Что случилось» и подзаголовка («Пьеса в пяти актах») наметен концептуальный антитетичный ход, заключающийся в трагедийном укрупнении какой-то частной ситуативности, случайности. Светское событие «взрывается» до вселенских масштабов, а пьеса действительно оказывается своеобразной трагедией, с характерной для этого жанра установкой на всемирность, всевременность и всечеловечность.

*C.T.*

# НА ПЕРЕПУТЬЯХ КАРМЫ <sup>11</sup>

*Александр Долин*

Вся японская поэзия, пишет автор, в известном смысле может быть истолкована как поэзия странствий, поскольку в буддийской традиции жизнь предстает недолгим странствием в *сансаре*, юдоли земных страстей и страданий. Следуя по своей, предрешенной кармой, стезе в иллюзорном мире соблазна, греха и искупления, каждый ощущал себя странником в череде бесчисленных перерождений. Скитания избрал и Будда Гаутама, оставив свою беззаботную мирскую жизнь. Следуя его примеру, буддийские монахи уходили в бесконечные странствия – иногда на время, иногда на всю оставшуюся жизнь. Приняв постриг, новопосвященный монах давал обет бедности, отрешаясь от любых соблазнов материального мира, и неприкаянности – признавая себя скитальцем в неисчислимых мирах, одиноким странником на перепутьях кармы.

Опыт странствия, сопровождаемый печалью расставаний и радостью встреч, становился ценнейшим духовным опытом для людей творчества. Сотни подтверждений тому мы находим в японской поэзии с древности до наших дней.

---

<sup>11</sup> Долин А. На перепутьях кармы // Странники в вечности. Японская классическая поэзия странствий. – СПб.: Гиперион, 2012. – С. 5–30.

Тема странствий, как и тема разлуки, постепенно вошла в каноническую поэтику наравне с темой «любви» и тематической пейзажной лирики «четырёх времен года».

Уже в первой императорской антологии «Кокинвака-сю» («Старые и новые песни Японии», 920 г.) мы находим разделы «Песни странствий» и «Песни разлуки». Немало песен странствий включено в дневниковую литературу эпохи Хэйан (794–1185), а первый по хронологии лирический «Дневник путешествия в Тоса» Кино Цураюки представляет собой одновременно и первый в японской литературе травелог, т. е. описание путешествия автора.

Наряду с темой странствий – и отчасти в ее развитие – в хэйанской поэзии также прочно укоренилась тема «ухода от мира», избавления от «скверны больших городов» на стезе отшельничества в отдаленной горной хижине. Мотивы отшельничества пришли в японскую лирику из Китая, где они зародились на тысячу лет раньше и с тех пор неизменно питали вдохновение поэтов. Изначально в основе лирики «горной хижины» лежали предания о даосах – отшельниках, питающихся энергией космоса, черпающих божественное вдохновение в природе и обретающих сверхъестественное духовное могущество.

В дальнейшем на сюжет даосского отшельничества наложилась буддийская концепция «ухода», отрешенности от греховного мира страстей.

В этом горном краю  
так веет тоскою осенней!  
Я грущу по ночам,  
до рассвета глаз не смыкаю –  
зов оленя будит округу...

*Мибу-но Тадаминэ*

В 1205 г. вышла императорская антология «Новая Кокин-вакасю», составленная под редакцией Тэйка. Видные клирики Дзякурэн и Дзиэн привнесли в антологию мотивы «странствия духа» в поисках вселенской гармонии. К тому же кругу принадлежал и величайший поэт раннего Средневековья Сайчэ (1118–1190), монах секты Сингон, потомок знатного и благородного рода, неутомимый странник и знаток человеческой души, годами бродивший по дорогам Японии в поисках нетленных истин бытия и оставивший множество путевых зарисовок.

О какая печаль!  
Скоро высохнет росная россыпь  
на траве луговой  
в час, когда над равниной Мияги  
пролетает ветер осенний!..

На протяжении веков странствия продолжали питать воображение японских поэтов жанра *танка*, а затем и *рэнга*. В меньшей степени осваивали тематику странствий привер-

женцы поэзии на китайском, *канси*. Начиная с XV в. *канси* были наиболее популярным видом поэзии в интеллектуальной среде так называемых Пяти монастырей. Пять дзэнских обителей, расположенных в Киото, с десятками филиалов по всей стране, стали крупнейшими центрами учения Дзэн, но одновременно в них активно изучался весь комплекс конфуцианских классических дисциплин. Монахи видели в *канси* наилучшую возможность воплощения дзэнской философии суггестивного творчества – не в столь сжатой форме, как *танка*, но тем не менее с соблюдением всех требований дзэнской эстетики.

Здесь, от мира вдали, только птичий гомон вокруг.  
На облака гляжу – вспоминаю старых друзей.  
Одинокий монах у врат в обитель стоит.  
Половину горы озаряет вдали закат.

*Мучан Соо*

Разумеется, поэзия странствий была для них чрезвычайно важным аспектом, ибо в такой лирике наиболее полно реализовались и дзэнская концепция странствия в мире наваждения, и буддийский идеал отрешенности, ухода в обитель покоя и гармонии.

Зародившийся в XVI в. новый жанр *хайку* поначалу трактовался как открытый вызов серьезной «духовной» поэзии *танка* и *рэнга*. Трудно было предположить, что спустя несколько десятилетий именно этот жанр станет основным в

японской поэзии и поднимется до высот интеллектуальной суггестивной дзэнской лирики. Еще труднее было предположить, что *хайку* на много веков станет фактически синонимом поэзии странствий, но именно это и произошло.

Сам основатель «духовного» направления в *хайку* Мацуо Басё (1644–1694), добившийся перехода жанра из категории интроспективного философского поиска, тоже начинал как поэт легкомысленной школы юмористических *хайку*

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.