ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. Мечникова
ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ

Δόξα / ДОКСА

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ

ВИП. 15

Універсальні виміри культури

на пошану професора Олександра Кирилюка
з нагоди 60-річного ювілею

Одеса
2010

УДК 130.2:81’42
ББК 71.0

Друкується за рішенням Вченої ради Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова (протокол № 8 від 22 квітня 2008 р.).

Редакційна колегія:
докт. філософ. наук,
проф. М. М. Верников (*Одеса*);
докт. філософії,
проф. М. Вішке (*Берлін*);
докт. філос. наук,
проф. Е. А. Гансова (*Одеса*);
докт. філос. наук,
проф.І. В. Голубович (*Одеса*);
докт. філос. наук,
проф. О. А. Довгополова (*Одеса*);
Н. А. Іванова-Георгієвська (*Одеса*) – *відповідальний секретар*;
докт. філос. наук,
проф. М. В. Кашуба (*Львів*);
канд. філос. наук,
доц. В. Л. Левченко (*Одеса*) – *головний редактор*;
докт. філос. наук,
проф. О. І. Хома (*Вінниця*).

докт. філол. наук,
проф. О. В. Александров (*Одеса*);
докт. філол. наук,
проф. Н. В. Бардіна (*Одеса*);
докт. філол. наук,
проф. О. І. Бондар (*Одеса*);
докт. філол. наук,
проф. Т. С. Мейзерська (*Одеса*);
докт. філол. наук,
проф. Є.М.Черноіваненко (*Одеса*);
докт. філол. наук,
проф. Н. М. Шляхова *(Одеса)* – *науковий консультант*

.

Редакція випуску – Н. А. Іванова-Георгієвська, В. Л. Левченко

Рецензенти:
докт. філос. наук, проф. М.С. Дмітрієва (*Одеса*);
докт. філос. наук, проф. С. В. Куцепал (*Полтава*);
докт. філол. наук, проф. В. Д. Нарівська (*Дніпропетровськ*);
докт. філол. наук, проф. А. О. Ткаченко (*Київ*).

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.
Постановою президії ВАК України збірник внесено до переліку наукових видань, в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських наук і філологічних наук (постанова №1-05/8 від 22.12.2010).

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2, Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, філологічний факультет, Одеса, 65026, Україна;
e-mail: doxa.oht@yandex.ua

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2010
© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2010

Це видання є спільним проектом Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова і міського наукового товариства «Одеська гуманітарна традиція». Збірник наукових праць «Δόξα / Докса» має мультидисциплінарний характер, редакційна колегія публікує статті, що містять результати наукових досліджень переважно у галузі філософії та філології. Кожен випуск присвячений окремій тематиці.

Випуск 15 виходить з нагоди 60-річного ювілею доктора філософських наук, професора Олександра Кирилюка. Автори і редакційна колегія висловлюють свою глибоку пошану і щиру любов до філософа, чиї наукові пошуки, викладацьке служіння і людське спілкування зумовлені такою метафізикою життя, яка не погоджується ані з онтологічним нігілізмом, ані з пізнавальним та моральним релятивізмом, але орієнтує його на той по-справжньому філософський спосіб перебування у світі, коли перед лицем Істини ризикуєш усім своїм буттям. О. Кирилюк – відомий в Україні та поза її межами вчений, котрий більш двадцяти років своєї дослідницької діяльності присвятив саме вивченню проблеми універсалій культури.

Збірник відкривається великим текстом нашого ювіляра, що переконливо демонструє, як категорії граничних підстав (народження, життя, смерть, безсмертя) і світоглядні коди (агресивний, аліментарний, еротичний, інформаційний) створюють інваріанти, константи та універсалії культури. На ґрунті цього автор статті пропонує власний варіант універсально-культурного аналізу як самих текстів культури, так і мов їх опису.

В розділі 1 збірника «Теоретичні аспекти проблеми універсалій культури» автори статей розглядають різні сторони універсалістського відношення до культури. Сама можливість онтологічного, антропологічного, аксіологічного, семантичного чи логічного підходів до дослідження феноменів культури тематизується у наданих в цьому розділі текстах. Зокрема, в ряді статей обґрунтована як універсальна роль діалогічного принципу у функціонуванні, пізнанні та витлумаченні культури. В розділі розглядаються також межі й можливості використання різних методологічних засобів і стратегій (вимірювання, реконструкція та ін.) в аналізі культури в цілому та окремих її проявів.

В другому розділі «Аналіз окремих феноменів культури в універсальній перспективі» містяться статті, що в них здійснені спроби

дослідження і надані результати вивчення окремих культурних явищ і текстів, розглянутих в контексті основної теми цього випуску збірника. Зокрема, витлумачуються твори художньої літератури, музики, театру, кінематографу, релігійні та соціальні практики різних традицій і епох.

В цьому випуску пропонуємо читачеві новий розділ: «Інтелектуальні біографічні ремарки» (3). В ньому представлені погляди авторів публікацій на можливість виявлення в нашому житті універсалій співтворчості (наукової та художньої), написаних в автобіографічній манері і присвячених темам співіснування та співучасті (в різних значеннях цього слова) поколінь в культурі.

Традиційним для нашого видання є розділ 4 – «Переклади». В 9-му випуску «Докси» вже був опублікований великий фрагмент перекладу російською мовою пізньої праці видатного німецького філософа Т. В. Адорно «Жаргон подлинности. О немецкой идеологии» (Jargon der Eigentlichkeit. Zur Deutschen Ideologie). В цьому випуску представлений інший фрагмент цього твору, люб'язно наданий редколегії для публікації його перекладачем, відомим фахівцем з німецької філософії Євгеном Борисовим, який публікується за дозволом видавництва «Канон+», що має права на видання цієї книги Адорно. Тема справжності й відповідальності, піднята в цій роботі класиком німецької соціальної філософії, завжди була важливою щодо ставлення до життя і власних професійних знань нашого дорогого ювіляра Олександра Кирилюка.

Справа, мабуть, не в тому, що О. Кирилюк є автором багатьох наукових праць, серед яких декілька монографій, і навіть не в тому, що він має власну філософську концепцію універсалій культури, перевірену його розвідками, що залучали до аналізу різноманітний матеріал. Нам видається важливим усвідомлення колегами справжності його дослідницького доробку, визнання безумовної значущості не лише вже досягнутих результатів, але й самого пошуку – чесного, принципового, відповідального.

Збірник «Докса» відчуває свою причетність до історичної події – формування громади, що відчула на собі вплив плідних ідей О. Кирилюка, що була вражена смиренною скромністю цього світлого розуму і відкритою щедрістю цього великого серця.

Редакційна колегія

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АФАНАСЬЄВ Олександр – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

БАКАНУРСЬКИЙ Анатолій – докт. мистецтвознавства, професор, зав. кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

БАРАНОВСЬКА Ольга – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

БЕВЗЮК Наталя – канд. іст. наук, доцент кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

БОРИСОВ Євген – докт. філос. наук, професор кафедри історії філософії та логіки Томського державного університету.

БОРОДЕЦЬКА Анна – аспірантка кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

ВАСИЛЕНКО Ірина – канд. філос. наук, доцент кафедри політології Одеської національної академії зв'язку.

ГОЛУБОВИЧ Інна – докт. філос. наук, професор кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ГОМІЛКО Ольга – докт. філос. наук, професор, головний науковий співробітник відділу філософії культури, етики і е стетики Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України..

ГОРБАНЬ Вікторія – канд. філол. наук, доцент кафедри російської мови Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ДАРЕНСЬКИЙ Віталій – канд. філос. наук, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

ІВАНОВА-ГЕОРГІЄВСЬКА Неллі – старший викладач кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

КЕБУЛАДЗЕ Вахтанґ – канд. філос. наук, докторант кафедри філософії Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

КИРИЛЮК Олександр – докт. філос. наук, професор, завідувач Одеською філією Центру Гуманітарної Освіти НАН України.

КЛОКОВА Марія – магістр філології, вчителька російської мови і літератури Одеської середньої школи № 121 .

КОВАЛЬЧУК Андрій – аспірант кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

КОЛЕСНИК Олена – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка.

КОНОВАЛОВА Ірина – аспірантка кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

КОРОЛЬКОВА Ольга – канд. філол. наук, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

КРАСНОКУТСЬКИЙ Геннадій – канд. іст. наук, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

КРИШЕВСЬКА Ліана – асистент кафедри історії і теорії музики Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.

ЛЕВЧЕНКО Віктор – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

МАЛИШКІН Євген – канд. філос. наук, доцент кафедри історії зарубіжної філософії Санкт-Петербурзького державного університету.

МІКЛІН Максим – студент 5 курсу гуманітарного факультету Одеського національного політехнічного університету.

МИХАЙЛЮК Олександр – докт. іст. наук, професор, зав. кафедри документознавства та інформаційної діяльності Національної металургічної академії України (м. Дніпропетровськ).

МУСИЙ Валентина – докт. філол. наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

НИКИФОРОВА Ірина – аспірантка кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ОБЛОВА Людмила – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова (м. Київ).

ОЧКИН Денис – аспірант кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ПАЛАТНИКОВ Григорий – доцент кафедри комп'ютерних технологій Інституту післядипломної освіти Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ПАНАСЮК Ігор – фотограф-художник, член Міжнародної федерації фотографічного мистецтва.

ПЕТРИКОВСЬКА Олена – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ПОБЕРЕЖНА Ольга – канд. філол. наук, доцент кафедри документознав-

ства та інформаційної діяльності Одеського національного політехнічного університету**.**

ПОВТОРЕВА Світлана – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Національного університету "Львівська політехніка".

ПОГОРЕЛОВ Олег – канд. філос. наук, професор кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ПРОЛЄЄВ Сергій – докт. філос. наук, професор, головний науковий співробітник відділу філософії культури, етики і естетики Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, президент Українського філософського фонду (м. Київ).

РАЙХЕРТ Костянтин – асистент кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

РОМАНОВ Олександр – студент 4 курсу філософського факультету Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

САВЧЕНКО Віра – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

САВЧЕНКО Серафим – аспірант кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

САДОХА Олена – докт. філос. наук, професор кафедри філософії Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди.

САЧЕНКО Валентин – аспірант кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

СЕКУНДАНТ Сергій – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

СЕМЕНОВА-МАРИЩАК Віра – співробітник Одеського національного академічного театру опери та балету.

СОБОЛЕВСЬКА Олена – канд. філол. наук, доцент кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

СТРЕЛКОВА Анастасія – канд. філос. наук, докторантка відділу історії зарубіжної філософії Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України (м. Київ).

СУМЧЕНКО Ірина – канд. філос. наук, доцент кафедри культурології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

СУХОДУБ Тетяна – канд. філос. наук, професор Центру Гуманітарної Освіти НАН України (м. Київ).

ТКАЧ Леся – канд. філол. наук, доцент кафедри документознавства та

інформаційної діяльності Національної металургічної академії України (м. Дніпропетровськ).

ТОМАШЕВСЬКА Юлія – асистент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

ХУДЕНКО Андрій – канд. соціол. наук, доцент кафедри соціології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ШАМРАЙ Вікторія – канд. філос. наук, старший науковий співробітник відділу соціальної філософії Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України (м. Київ).

ШЕВЦОВ Костянтин – канд. філос. наук, доцент кафедри онтології та теорії пізнання Санкт-Петербурзького державного університету.

ШЕВЦОВ Сергій – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

ШЕВЧЕНКО Богдан – асистент кафедри правознавства Одеського національного політехнічного університету.

ШПОЛЬБЕРГ Анжеліка – канд. філол. наук (м. Бостон, США).

Олександр Кирилюк

УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ В ОСНОВНИХ СВІТОВИХ СЮЖЕТАХ: АНАЛІЗ МОВИ ОПИСУ

Аналіз мов опису основних сюжетів Ж. Польті та К. Букера на підставі універсально-культурного підходу показав, що введені цими авторами класифікаційні рубрики є прямими або поняттєвими втіленнями категорій граничних підстав (народження, життя, смерть, безсмертя) та світоглядних кодів (агресивного, аліментарного, еротичного, інформаційного).

Ключові слова: *екзистенціальний структуралізм; універсалії культури; структура тексту; основні світові сюжети; категорії граничних підстав; життя, смерть та безсмертя (філос.); агресія, любов, інформація; Жорж Польті; Кристофер Букер.*

Анализ языка описания основных сюжетов Ж. Польти и К. Букера на основании нашего универсально-культурного подхода показал, что предложенные этими авторами классификационные рубрики являются прямыми или понятийными воплощениями категорий предельных оснований (рождение, жизнь, смерть, бессмертие) и мировоззренческих кодов (агрессивного, алиментарного, эротического, информационного).

Ключевые слова: *экзистенциальный структурализм; универсалии культуры; структура текстов; основные мировые сюжеты; категории предельных оснований; жизнь, смерть и бессмертие (филос.); агрессия, любовь, информация; Жорж Польти; Кристофер Букер.*

The article is devoted to the subjects of G. Polti's «The Thirty-Six Dramatic Situations» and C. Booker's «The Seven Basic Plots». Thanks to our universally-cultural method the inner deep structure of main world-famous plots is discovered. This structure looks like a combination for four ultimate basic categories (birth, life, death, immortality), and four world contemplation codes (aggressive, nutritional, erotic, information).

Keywords: *Existential Structuralism, Text Structure; Basic Plots; Category of Ultimate Bases; Life, Death, Immortality (philos.); Aggression, Love, Information; Georges Polti, Christopher Booker.*

Не так давно у розмові зі світлої пам'яті Сергієм Борисовичем Кримським про запропоновану мною концепцію категорій граничних підстав (КГП) як універсалій культури я стверджував, що глибинна інваріантна структура текстів культури, або їх «типова схема» складається з комбінації восьми елементів – чотирьох категорій граничних підстав («народження», «життя», «смерть» та «безсмертя») та чотирьох кодів (аліментарного, еротичного, агресивного та інформаційного). Шановний метр у відповідь примітив, що пошук базових сюжетів (схем) триває вже

достатньо довго, але їх зазвичай нараховували значно більше – від близько десятка до декількох сотень.

Лише тепер мені стало зрозуміло, що це був делікатний натяк на те, що, вочевидь, для закріплення результатів попередніх розшуків, якими було підтверджено правомірність універсально-культурного підходу до текстів культури, слід було б ще проаналізувати під таким концептуальним кутом зору ці універсальні сюжети. Це й становитиме **мету** даної статті. Разом з тим планується з'ясувати, чи не є універсально-культурна базова формула (схема) «ствердження життя – подолання смерті – прагнення до безсмертя», тобто категорії граничних підстав у їх світоглядній зв'язці, стійким інваріантом глибинної структури цих сюжетів, що можна вважати дослідницьким **завданням** цієї роботи. **Проблема** ж полягає у тому, що, не дивлячись на позитивні результати, що їх було отримано при дослідженні нами різних культурних текстів (міфи, обряди, казки, новели тощо), що дає всі підстави сподіватися на виявлення універсально-культурного підґрунтя й базових світових сюжетів, це питання поки що залишається відкритим.

Впритул приступити до аналізу цієї проблеми вдалося лише у жовтні 2010 року. Як виявилося, найбільш «блоґованими» джерелами, в яких здійснювалися спроби винайти основні сюжеті, є праця Жоржа Польті «Тридцять шість драматичних ситуацій» [12] та перевидавана з 2004 по 2010 роки по декілька разів на рік книга Кристофера Букера «Сім основних сюжетів» [11]. Не менш згадуваною є й тематична «предтеча» цих робіт – стислі міркування на цю тему Ґете, який зв'язував ідею виявлення інваріантної структури сюжетів із славетним італійським драматургом Карлом Ґоцці («Любов до трьох апельсинів», «Турандот», «Король-олень» тощо). Ці думки було записано Й. П. Екерманом 14 лютого 1830 року: «Ґоцці вільно було стверджувати,– сказав Ґете,– що існує всього тридцять шість трагічних ситуацій. Шилер усіма силами старався знайти побільше, проте навіть тридцяти шести не почислив» [10, с. 104–105]. Перекази цих праць, щоправда, текстуально однакові та без посилань на першоджерела, присутні у багатьох десятках блоґів, і це свідчить про величезний інтерес до визначення обмеженої кількості «вічних» сюжетів, якого можна пояснити лише прагненням багатьох знаттєлюбних людей знайти загальні «принципи» та «елементи» ґенерування усього розмаїття оповідальних текстів, відаючи про які можна легко зрозуміти їхню глибинну суть.

І. Тридцять шість сюжетів Жоржа Польті

На жаль, праці К. Ґоцці з наведеними вище висловлюваннями ми не знайшли, і тому важко сказати, за якими критеріями він нарахував таку,

як жартують у коментарях, кабалістичну кількість сюжетів,– тридцять шість, але саме ця цифра фігурує у праці Ж. Польті. Щоправда, він говорить не про сюжети, а про «драматичні ситуації», але у даному випадку це майже синоніми. Про це з усією визначеністю говорить О. М. Веселовський, який, прагнучи розрізнити мотив з його одночленним схематизмом та сюжет, до якого розвивається мотив, писав, що «недостатньо підрахувати, як це зробили Ґоцці, Шилер и нещодавно Польті, скільки – і як небагато! – сюжетів живили античну і нашу драму...»[1, с. 301].

Отже, мова тут йде саме про *сюжети*. Втім, таке твердження з врахуванням ще й досі остаточно не визначеної відмінності між темами, сюжетами та мотивами, потребує певного уточнення. Якщо, зважуючи на достатньо стислі формулювання Ж. Польті самих ситуацій та їх розклад на доволі прості елементи, брати менш узагальнено, тут фактично йдеться не про *сюжети*, а про *мотиви*, котрі, будучи, за О. М Веселовським, достатньо елементарними оповідальними одиницями (схід сонця, плями на місяці, затьмарення, увезення дівчини-дружини тощо), «існують» в межах певних *тем*, чим й утворюють *сюжети*.

Якщо підходити більш «ґенералізовано», беручи приклади Ж. Польті в контексті його посилань на конкретні літературні тексти (а він проаналізував та розбив на рубрики тисячу двісті драматичних творів і тисячу діючих осіб з літературних пам'яток всіх часів), то, за оцінкою цих прикладів О. М. Веселовським, мова тут йде про *типові схеми*. В останньому випадку ми маємо справу з певними узагальненнями, з типологізацією, але й тут предметом розгляду теж постають сюжети, оскільки вони, на думку цього дослідника, є «складними схемами».

Відповідно, універсально-культурний аналіз підходу Ж. Польті має враховувати його прагнення виділити окремі елементи типових сюжетних схем та самі ці схеми (ситуації). Коли ж ми спробуємо відтворити прихований категоріальний (мається на увазі категорії граничних підстав та відповідні коди) контекст «ситуацій» та їх «елементів», то тут ми, за певним виключенням, навряд чи зможемо побачити очевидним чином репрезентовану культурно-світогляду формулу «життя – смерть – безсмертя», і дослідницьку задачу можна буде вважати вирішеною, якщо ми виявимо, що ці ситуації (типові схеми) та їх елементи є лише деяким понятгєвим втіленням вказаних категорій чи кодів. Попутно примітимо, що, вочевидь, задля виявлення в основі оповіді універсальної світоглядної формули слід аналізувати повний текст, з якого було виділено ці елементи, а не обмежуватися тільки цими останніми, оскільки, як буде показано наприкінці статті, різні дослідники можуть побачити в одному тексті різні ключові моменти, зробивши їх опорними поняттями опису його структури.

Уже в сам**и**х «титульних» назвах рубрик тих сюжетів (ситуацій), котрі виділяв Ж. Польті, їх універсально-культурне підґрунтя, тобто категорії граничних підстав та коди, проглядає доволі чітко, хоча перші очевидним чином репрезентовано лише у сюжеті «Богоборство» з конкретизацією «*смертний»* та «*безсмертний»* (31). *Вітальна* КГП простежується у сюжеті номер 12, де йдеться про покращення умов життя через досягнення мети чи отримання певної цінності – життєвих благ, грошей (кодифікація категорії *життя* трансформованою *аліментарністю*), згоди на шлюб (*еротичне* кодування *вітальності*) тощо. Мортальна КГП у «чистому» вигляді репрезентована у сюжеті «Втрата того, кого любиш» (36) при специфікації її *еротичністю*.

Повна базова формула «*життя – смерть – безсмертя»* за всіма ознаками має бути присутня у сюжеті номер 2 – «Спасіння, звільнення» (Deliverance) – адже рятуються від якоїсь серйозної небезпеки, що передбачає наявність всіх членів даної формули. І дійсно, сам Ж. Польті, уточнюючи суть даного сюжету, говорить, що його змістом є порятунок від смертельної кари чи від смертельної небезпеки взагалі [13, p. 21].

Втім, наявність категорій граничних підстав у «чистому вигляді» у виділених Ж. Польті сюжетах є явищем достатньо нечастим, їх переважна більшість ґрунтується на відповідних світоглядних кодах у їхньому поняттєвому втіленні (щоправда, при майже повній відсутності *аліментарного* коду).

Так, **агресивно** кодована **мортальність** чи просто **агресивність** лежить в основі таких сюжетів, як «Відплата злочинцю чи суперникові» (3); «Помста за смерть рідних чи близьких» (4); «Переслідування, погоня» (5); «Страшне лихо» з конкретизацією – «переможний ворог» (6); «Стати жертвою жорстокості, нещастя» (7); «Заколот, бунт» (8); «Зухвала заповзятливість» з конкретизацією «Небезпечні пригоди» (9); «Викрадання силою», особливо жінок та дітей (10); «Ворожнеча, неприязнь до родичів» (13), «Змагання, суперництво між рідними людьми» (14); «Фатальна необачність» з конкретизацією «жертва» (17); «Невільне вбивство» (19); «Самопожертва за ідеал, віру» (20); «Самопожертва за близьких людей» (21); «Необхідне принесення у жертву того, кого любиш» (23); «Суперництво між вищим та нижчим» (24); «Честолюбність, амбітність» з конкретизацією – «яка привела до злочину» (30).

Інформаційний код чітко проявляється в сюжетах «Загадка» як невідоме знання (11); «Безумство» як викривлене мислення, або спотворено сприйнята чи передана інформація (16); «Узнавання про безчестя того, кого любиш» з конкретизацією «змушене покарання, страта того, кого любиш» (27); «Судова помилка» як прийняття правничого рішення на

хибних інформаційних підставах (33); «Каяття» з конкретизацією «жертва» як визнання себе винним (34); «Загублений та знайдений» (Recovery of a lost one) як перехід від незнання про місцезнаходження шуканого до знання про це (35) тощо.

Еротично кодованими сюжетами є «Смертоносний адюльтер» (15); «Невільний любовний гріх» з незнання, включно з інцестом (18); «Шалена пристрасть, заради якої жертвують усім» (22); «Перелюбство, адюльтер» (25); «Злочини кохання» як свідоме порушення сексуальних табу щодо інцесту та інше (26); «Завади кохання» як табуювання еротичного коду (28); «Коханець-ворог» (29); «Помилкові ревнощі» (32).

Слід зазначити, що Ж. Польті, як і всі наступні «класифікатори» сюжетів чи мотивів, зустрівся з труднощами, визначеними тим, що реальний текст зовсім не завжди «утискується» у вузьку «шпарину» поняття-рубрики. Змістовно виражені сюжети дуже часто містять у собі переходи від однієї рубрики до іншої, накладаються та змішуються (контамінують) один з одним. Іноді ця неоднозначність сама проявляє себе у назві рубрики. Наприклад, контамінація різних кодів та КГП можна угледіти в сюжетах за номером 15 – «Смертоносний адюльтер» та за номером 29 «Коханець-ворог» тощо, де *еротичний* код докладено до *мортальності* або поєднано з *агресивним* кодом. Ту ж саму основу має сюжет «Вбивство з необережності (незнання)» (19), який демонструє поєднання *агресивного* та табуйованого *інформаційного* кодів. У сюжеті номер 29 «Узнавання про безчестя того, кого любиш» з конкретизацією «змушене покарання, страта того, кого любиш» *агресивний* код контамінується відразу з обома щойно названими кодами – з *еротичним* («кого любиш») та *інформаційним* («узнавання»).

Одначе часто-густо приховані універсально-культурні смисли підведених Ж. Польті під класифікаційні рубрики сюжетів стають очевидними тільки за умов взяття до уваги його додаткових приміток і конкретизацій та формальну фіксацію їх різновидів, що він зробив через розбиття сюжетів на підгрупи «А» та «В» з наступною нумерацією.

Як універсально-культурне підгрунтя тієї чи іншої рубрики починає ясніше проступати при врахуванні цих зауважень та конкретизацій, можна проілюструвати на прикладі першого сюжету – «Благання». Спочатку видається, що тут мова йде цілковито про *інформаційний* код, коли один персонаж, прохач, передає іншій особі відомості про бажану для нього дію з молінням діяти саме таким чином. Але з першої ж конкретизації даного сюжету Ж. Польті (A-1. Fugitives Imploring the Powerful for Help Against Their Enemies) стає зрозумілим, що той, хто молить, молить не про що інше, як про допомогу для порятунку від ворогів. Драматизм

ситуації посилено ще й тим, що той, могутній і впливовий, від кого залежить порятунок, не відразу погоджується надати допомогу, чому й доводиться звертатися до нього з емоційно загостреними благаннями [13, p. 16].

В інших прикладах до цього сюжету Ж. Польті базова універсальна формула так явно вже не проглядає, хоча, можливо, на мотиві порятунку просто не було зроблено акценту, а головна увага зверталась на *палке прохання* про спасіння. У деяких інших прикладах базова формула проступає у її завершеному варіанти, коли, приміром, той, хто зазнав аварію корабля, просить притулку (B-1. Hospitality Besought by the Shipwrecked). Ця людина вже врятувалася, тобто, базову формулу у цьому сюжеті вже реалізовано, але їй потрібен прихисток, щоб оговтатись після морської катастрофи. Іноді базова формула втілюється лише у своєму неповному варіанті, коли все закінчується смертю персонажу, як, скажімо, в прикладі, де прохач молить про притулок саме для того, щоб спокійно померти (A-3. Appeals for a Refuge in Which to Die). Отже, легко пересвідчитися, що звернення до уточнень, якими супроводжує свої класифікаційні процедури Ж. Польті, дозволяє виявити раніше не очевидну КГП-структуру виділених ним сюжетів.

Ця структура починає виказувати себе ще повніше, якщо звернутися до посилань Ж. Польті на конкретні тексти, віднесені до певних рубрик. Приміром, таким ілюстративним додатком до другого сюжету «Порятунок, звільнення» є казка «Синява Борода», де йдеться про те, як молода дружина *врятувалась від неминучої смерті* від рук патологічного жоновбивці за сприяння братів та сестриці. Розгортання ситуації виникнення смертельної загрози та її відведення відбувається тут на підставі *еротичного* коду (дівчина закохалася у чоловіка с синявою бородою), і далі – у межах *інформаційного* коду (закоханість виникла після близького знайомства з ним; ситуація загрози утворилася після порушення заборони заглядати у таємний прикомірок, де вона побачила жахливу картину; ключик, яким дівчина відкрила його двері, весь час виказує, що ним скористалися; дівчина врятувалась лише завдяки здійнятому ґеволту, *крикам про допомогу* тощо).

Очевидно присутнім тут є також *агресивний* код, іноді – в контамінації з кодом *інформаційним* (*демонстративно виставлені* скривавлені *трупи вбитих* Синявою Бородою попередніх дружин – результат насильства; на ключику весь час виступає кров – *свідчення насильства*; сам жахливий чоловік налаштований на насильство щодо своєї дружини вкрай рішуче, весь час закликаючи її скоріше йти до нього – намір здійснити насильство і т. і.).

Всі ці коди маркують *мортальність* у її здійснених або можливих модусах. Здійсненими є мортально-агресивні дії щодо попередніх дружин Синявої Бороди, а можливі та нейтралізовані – щодо останньої благовірної психопата. У цілому ж йдеться про *відведення загрози* від потенційної жертви (у тому числі – від можливих майбутніх дружин) та *ствердження* її *життя*, що говорить про наявність в цьому сюжеті розгорнутої базової формули, композиційно доповненої її «обірваною», неповною версією в оповіді про загиблих попередніх дружин («*життя – смерть – …*»), що служить прийомом для підкреслення серйозності існуючої загрози та для посилення значущості позбавленні від неї.

Можна навести багато прикладів того, як назва, запропонована Ж. Польті, фактично приховує реальне КГП-структурування твору в межах та на підставі базової універсальної формули, і в цьому випадку вирішити нашу дослідницьку задачу можливо лише за умов звернення до посилань Ж. Польті на ті чи інші літературні твори, де даний сюжет реалізовано. Розгляньмо, приміром, сюжет номер 35 «Загублений та знайдений (герой)» чи «Повернення загубленого (героя)» (Recovery of a lost one). Серед художніх текстів, котрі, на думку Ж. Польті, написано на цей сюжет, він називає «Діти капітана Ґранта» Жуля Верна. Дійсно, пошуки капітана Ґранта, які закінчилися щасливо, складають центральний стрижень усієї оповіді. Але так само безсумнівно, що йому загрожувала *смертельна небезпека*, з якої він повернувся *живий*. І «Повернення загубленого героя» по суті є нічим іншим, як подолання ним смертельних ризиків, борня зі смертю та, зрештою, *виживання*. Тому назва, що її дав даному сюжету Ж. Польті, не відображує тієї глибинної основи, на котрій він вибудувався.

Більш того, універсально-культурна формула як інваріант тексту може багаторазово помножуватися, і згаданий твір є чи не найліпшим прикладом такої мультиплікації. Взагалі, «Діти капітана Ґранта» становить собою типовий оповідальний текст номадичного типу, коли, на відміну від предметного втілення базової формули у землеробських народів, вона постає не як опис життя, смерті та відродження божества чи героя, аналогічних життю, смерті та весняному пробудженню рослинності, а як нескінчений ланцюг пригод авантюрного героя, що зустрічає на своєму шляху різного ґатунку смертельні перешкоди, втрачає своїх супутників, зазнає прикростей тощо, але у кінцевому підсумку виходить живим, успішно подолавши всі загрози смерті. Серед цих творів у першу чергу як приклад можна назвати «Улісс», і недаремно важкі пригоди називають «одіссеями» (див. про це докладніше: [8]).

Для підтвердження нашої думки розглянемо твір про капітана Ґранта під даним кутом зору детальніше.

Виловлена в Ірландському морі пляшка містить записку, яка *повідомляє*, що під час морської катастрофи *врятувалося* лише троє членів екіпажу – капітан Ґрант та два матроси, котрим вдалося вибратися на невідому землю. Отже, після загибелі корабля троє людей *врятовуються*, і це дає нам першу повну розгортку базової формули, де зачином постає повідомлення (*інформаційний* код).

Проте уцілілі мореплавці перебувають у безвісті, і, можливо, їхньому життю загрожує смерть від голоду чи інших небезпек на невідомій землі. Тому яхта «Дункан» виходить у море з метою знайти уцілілих в аварії, і тим остаточно *врятувати*. Саме по собі це плавання, без сучасних систем оповіщення про шторми, без двигунів, лише під вітрилами, становило суцільну небезпеку для відважних мандрівників, і долання ними безкраїх просторів океанів та морів відбувається під реальною щоденною загрозою загибелі через шторм, викидання корабля на скелі тощо. Загибель у морі дуже ймовірна, а вдале завершення плавання проблематичне, через що формула у вигляді «*життя – загроза життю*» постає як домінантна тональність усієї оповіді аж до її щасливого фіналу з остаточним усуненням будь-яких загроз.

Ситуація загрози життю та її відведення надалі відтворюється в творі не один раз. Так, під час землетрусу в Чилі зникає Роберт. Виявляється, його ухопив величезний кондор. Влучний постріл збиває птаха, і Роберт *успішно рятується*. У пампасах мандрівникам загрожує смерть від спраги, але вони відшукують воду і *рятуються*. Під час пошуків води вночі на трьох мандрівників нападає зграя червоних вовків, але завдячуючи коню, їм *вдається уникнути загибелі*. Невдовзі у річковій долині подорожан застає бурхлива повінь, але їм удається залізти на розкидисте горіхове дерево, якого ярий потік не зміг вирвати із землі. На ньому вони влаштовують привал, навіть розводять багаття (*тимчасове відведення загрози*). Але вночі ураган усе ж таки валить дерево, проте воно пливе, пристає до берега, і людям *удається щасливо порятуватися*.

Після повної пригод подорожі Австралією, де героям загрожували бандити, вони потрапляють до Нової Зеландії, звідки є регулярні рейси на Європу, куди вони, вже втративши надію на успіх у пошуках капітана, прагнуть повернутися (через що загроза його *загибелі* у невідомій землі актуалізується, він залишається без допомоги). Самі ж пасажири яхти у такий спосіб (просторове переміщення) уникають усіх небезпек, що вони їх спіткали і яких ще можуть зустріти на своєму шляху, і тим самим, нарешті, остаточно *відвести всі зазнані та ще незнані загрози для свого життя*.

Але не так сталося, як гадалося. У Новій Зеландії їх *хочуть з'їсти* (*аліментарно-агресивна мортальність*) тубільці, але завдяки спритності

Роберта їм удається втекти і тим *позбавитися від такої жахливої загрози*. Через кілька днів шляху вони дістаються східного узбережжя, де на березі бачать групу тубільців, котрі їх переслідують. Мандрівників рятує неочікувана поява «Дункану», команда якого допомагає їм відірватися від переслідувачів та *спастись*. На острові, де герої воліли залишити у покарання зрадника та заколотника, котрий перешкоджав їм в усьому, геть чудесним чином віднаходиться капітан Ґрант із супутниками, і таким чином їх остаточно *врятовано*. Яхта повертається до Шотландії, і тепер, після такої кількості кошмарних небезпечних пригод, *життю героїв вже нічого не загрожує*. На повне щасливе завершення оповіді деякі її герої одружуються.

Неважко переконатися, що основна світоглядна формула присутня тут як смисловий фундамент усієї оповіді. Тому без вагань можна припускати, що у різних її специфікованих варіантах на кшталт «*життя – загроза життю – відведення загрози*», чи «*життя – смерть – відновлене життя*», «*життя – замах на життя – порятунок*», «*життя – тимчасова смерть – нове народження*», «*життя – мертвий сон – пробудження*», «*життя – життя в утисках та негараздах – відроджене повноцінне життя у щасті та статках*», «*життя – смерть – метаморфоза як життя в іншому, трансформованому вигляді*», «*життя – смерть – смерть смерті*» тощо ця формула репрезентована й в інших класифікованих Ж. Польті, і не тільки ним, основних оповідальних текстах, але прозорою вказана обставина стає лише за умов змістовної експлікації змісту творів на ці сюжети.

Цей висновок стосується й іншої, теж доволі популярної версії основних світових сюжетів **Хорхе Луїса Борхеса** («Чотири оповідання»), на думку якого існують усього чотири світових історії – про штурм та захист міста (Іліада), про повернення (Одісея), про пошуки (золотого руна, золотих яблук) та про самогубство бога (Один зі скандинавської міфології та Христос).

У першому сюжеті мотив порятунку представлено у вигляді «подвійного заперечення» – смерть долається через смерть, порятунок (виживання) одних відбувається за рахунок загибелі інших. Саме так виглядає суть подій Троянської війни, якщо їх окинути загальним поглядом. Виживання, перемога еллінів (данайців та ахейців) уможливлюється внаслідок загибелі, поразки троянців (тевкрів) [6, с. 234]. Базова формула втілена тут переважно у *агресивному* ключі, хоча сильним є й мотив кохання (*еротичний* код).

Оповідь про повернення Одісея відтворює вказану формулу також через опис смертельних загроз, що їх так щасливо уникає герой, переважно

через *агресивний* (наприклад, кіклопи) і суттєво – *еротичний* коди (приміром, Кірка). В «Одісеї» поступово гинуть майже всі супутники Уліса, в той час як сам він *виходить з небезпеки живим*. Відбувається певна мультиплікація героїчних персонажів, які концентруються довкола центральної фігури оповіді. *Загибель* стає фатальною долею супутників основного героя, у той час як сам він у будь-яких перипетіях *рятується*. Поступово, за ходом розгортання пригод, число цих супутників зменшується, аж поки Одісей не опиняється на самоті. Через це основна базова формула однією своєю частиною (*мортальністю*) пов'язується з епізодичними діючими особами, а другою (*іммортальністю*) – з основним героєм [6, с. 234]. Ясон також зазнає різного роду випробувань задля отримання бажаного руна – скажімо, за чаклунської допомоги коханки Медеї оре поле вогнедимними биками, приспавши змія-охоронця, і теж *залишається,* зрештою, *живим*. Здобуття золотих яблук Гесперід є одинадцятим подвигом Геракла – одного з багатьох важких подвигів, що він їх робив на вимогу царя Еврістея, котрий посилав його на неминучу *смерть*, але герой завжди *повертався живим*.

І вже цілком розгорнутою базова формула втілена у вселенській драмі Христа та неодноразово репрезентована у Біблії в цілому, де у її загальній структурі універсальна базова формула розгортається тут принаймні тричі:
A. 1). Народження (творення світу та людей): 2) Життя людей в Раю та на Землі; 3) Смерть людей через потоп; 4) Спасіння (виживання) частини людства.
B. 1) Народження (Різдво) Ісуса Христа; 2) Земне життя Ісуса Христа; 3) Хресна смерть Ісуса Христа; 4) Воскресіння Ісуса Христа як перемога над силами смерті.
C. 1). Нове народження (спасіння людей після потопу); 2) Неправедне життя людей; 3) Загроза вічної смерті грішному людству; 4) Спасіння людей у Христі, відродження у Дусі Святім та одержання перспективи вічного життя та перемоги над ворогом – смертю [6, с. 240–241].

Складна будова християнського віровчення передбачає й певні моменти, що відображують тимчасове домінування *мортальної* категорії, як, наприклад, старозаповітне розуміння потойбічного існування померлих у вигляді жалюгідних тіней у шеолі, у слизький пітьми могил, серед огидних гробаків, проте цей мотив не є для даного вчення вирішальним. Християнин жахається смерті, перед якою тремтів у Гетсиманському саду Сам Христос, але він, натхнений великою обітницею Того, Хто є Словом (*інформаційний* код), Любов'ю (*еротичний* код) та Хлібом (*аліментарний* код) у страху Божому (*агресивний* код) живе на цьому світі великою надією на спасіння (*безсмертя*).

ІІ.1. Сім сюжетів Кристофера Букера

Кристофер Букер у своїй праці «Сім основних сюжетів» число базових світових сюжетів значно зменшив, звівши все їх розмаїття до кількості, заявленій у назві книги. Їх дослідження він вважає вкрай нагальним, оскільки саме на їх основі, як на нього, написано всі художні твори світу, в тому числі багато з найвідоміших у світі казок [11, p. 215].

Необхідно зазначити, що при обстоюванні власної точки зору К. Букер зробив декілька важливих уточнень. Він пише, що істина ні в якому разі не є настільки простою, як на це могла б схилити та легкість, з якою ми виявляємо обмежене число основних сюжетів. Очевидно, не було б вірним твердження, що кожну казку або розповідь можна акуратно і з механічною точністю підвести під той чи інший базовий сюжет – інакше ми всі повинні були давно помітити цей факт, і художні тексти навряд чи були б для нас настільки нескінченно різними і чаруючими, якими вони є насправді.

Надалі він окреслює ті можливі складнощі, які утруднюють виявлення в художньо-літературних текстах того чи іншого «базового» сюжету. По-перше, у деяких з них спостерігається накладання основних сюжетів один на одного. По-друге, є багато творів, котрі включають до себе декілька основних сюжетів одночасно, ба навіть є невелике число таких творів, котрі містять всі сім сюжетів одночасно, як, наприклад, «Володар Кілець». По-третє, є й такі оповідальні історії, які сформовані тільки частиною базового сюжету. Більш того, є, по-четверте, й такі тексти, де розгортання оповіді тим чи іншим чином йде «не так, як треба», коли основний базовий сюжет, що лежить в їх основі, настільки добре приховано за особливими формами його маніфестації, що цей твір дуже важко однозначно звести до одного з семи цих одних [11, p. 5–6].

Втім, не дивлячись на ці уточнення та зауваження щодо неприпустимості спрощеного розуміння його позиції, підсумковий результат розвідок К. Букера полягає все ж таки в тому, що основних базових сюжетів є тільки сім, а саме: 1) «Подолання Чудовиська» (Overcoming the Monster); 2) «З грязі у князі» (Rags to Riches); 3) «Пошуки пригод» (The Quest); 4) «Подорож та повернення» (Voyage and Return); 5) «Комедія»; 6) «Трагедія»; 7) «Відродження» (Rebirth).

Всі ці основні сюжети розгортаються, за К. Букером, у п’яти фазах, дещо відмінних у різних сюжетах, проте в цілому вони складаються з 1) етапу, що передує настанню загрози, 2) її першої, ще не дуже тривожної появи, 3) тимчасового її послаблення, 4) стадії посилення загрози впритул до смертельної небезпеки та її 5) відведення, зникнення чи знищення. Показово, що, як це стане видно з нижче проведеного аналізу універсального сюжету, у підсумку К. Букер відмовляється від

п'ятичленної конструкції та схиляється до «тріади», виключаючи другу та третю стадії, що в цілому відповідає будові основної світоглядної формули.

У першому наближенні явний універсально-культурний підтекст мають не всі з виділених цим автором сюжетів. Перший з них, «Подолання Чудовиська», має прозоре *агресивне* кодування, оскільки тут йдеться про результати боротьби, позитивні для героя і негативні для його супротивника – Чудища. Тому стосовно останнього можна твердити про наявність *мортальної* КГП, а стосовно переможця – повної розгортки базової світоглядної формули в одній з її специфікацій, а саме, «*життя – смерть (загроза смерті) – безсмертя (уникнення загибелі*)». Загальний фінал цього базового сюжету полягає в тому, що смертельну небезпеку, котра нависла над героєм, було відведено, і він *вижив*. Це підтверджує сам К. Букер, присвячуючи цьому сюжетові дві глави – власне «Подолання Чудовиська» та «Чудовисько і драматичне уникнення смерті».

Другий сюжет «З грязі у князі» на перший план виводить *вітальну* категорію, оскільки в ньому йдеться про *життя*, власне, про такі його позитивні зміни, коли злиденне животіння змінюється на соціально високе життя у статку та добробуті. Ця КГП кодифікується тут *аліментарним* кодом у його широкому значенні.

Третій сюжет «Пошуки пригод» лише натякає на його *агресивне* кодування, але за будь-що у даному випадку йдеться про відважне життя на противагу життю обивательському, суцільно миролюбному, без турбот та небезпек. Через це даний *агресивний* код маркує тут *вітальну* категорію як активно-наступальне життя у звитязі, подвигах та героїчних вчинках.

Четвертий, п'ятий та шостий сюжети не виказують свій універсально-культурний зміст наочним чином, його експлікація явно потребує проведення спеціального дослідження, але, втім, у глибинному значенні терміну «трагедія», завжди пов'язаною із насильницькою загибеллю героїв, явно простежується *агресивно-мортальна* контамінація.

Останній, сьомий сюжет, центрується довкола фінального члена базової світоглядної формули, *безсмертя*, але такого, що мовчазно передбачає наявність всіх інших її складових. Адже «rebirth» як «нове *народження*» очевидно припускає народження «старе», перше, яке природно трансформувалося у *життя*, згодом перерване, але щасливо відновлене.

Мимохідь зауважимо, що К. Букер при поняттєвому позначенні декотрих з названих категорій граничних підстав часто вдається до вживання евфемізмів, використовуючи замість відповідних термінів, що позначають *смерть* та *життя* такі слова, як «*пітьма*» («темна сила», «тінь») та «*світло*».

Не дивлячись на доволі прозору репрезентацію категорій граничних підстав та світоглядних кодів навіть просто у назвах більшості з тих сюжетів, що їх К. Букер визнав «основними», виявлення структуризації текстів, що є змістовним втіленням цих сюжетів, категоріями граничних підстав та кодами, потребує окремого розгляду, до чого ми й приступаємо.

1. **Подолання Чудовиська**

В цьому сюжеті розгортається драматична боротьба героя зі «страшною персоніфікацію зла», і це розгортання, пише К. Букер, зазвичай проходить через п'ять етапів. Хоча на першій стадії «Очікування» (Anticipation) та «Заклик» (Call) Чудовисько спершу сприймається начебто здалека, і у ньому бачать не більше, ніж якусь смутно небезпечну дивину, втім, у деяких текстах його руйнівна сила може бути продемонстрована відразу. Поступово, коли Чудище вже реально загрожує співтовариству, країні, королівству чи людству в цілому, тоді герой відчуває «Заклик» протистояти йому.

На «Спокійній стадії» (Dream Stage), коли Герой або ще просто розшукує Монстра, або він сам до нього наближається, але поки що все йде добре. Небезпека ще не сприймається як реальна, вона далеко, і наші почуття через це розслаблені. Стадія «Краху надій» (Frustration) дає, нарешті, зіткнення Героя з Чудовиськом віч-на-віч. Через надприродну силу Почвари Герой виглядає крихітним і безпомічним, і здається, що Монстр уже переміг його. Остаточне випробування починається на «Жахливому етапі» (Nightmare Stage). У страшному бою більше шансів перемогти, за всіма ознаками, має Чудище. Але у самий розпал протистояння, коли все вже начебто втрачено, ситуація міняється на протилежну. На стадії «Драматичне уникнення смерті і загибель Чудовиська» (The thrilling escape from death, and death of the Monster) йдеться про те, як в останній момент Монстр чудесним чином зазнає смертельного удару, його повалено, а тих, хто підпав під його темну силу, звільнено [11, p. 48–49].

Цілком очевидно, що попереднє визначення даного сюжету як такого, де базова універсально-культурна формула репрезентована у повному обсязі, підтвердилося. Втім, вона тут у деяких своїх частинах дублюється. Оскільки Чудище спочатку Героєві безпосередньо не загрожує, то її середній член (смертельна небезпека) має відношення до об'єктів агресії Монстра – групи людей, королівства, людства в цілому. Проте самі вони цій біді не протидіють – за них це робить Герой, і тільки під час вирішального двобою загибель стає для нього реальною загрозою. Тим більше вражаючою стає перемога сил життя над силами смерті, що

небезпека ця була не удаваною. Балансування Героя на межі життя та смерті під час агону емоційно гостро підкреслює значущість його перемоги.

Отже, універсально-культурне підґрунтя даного сюжету в межах базової формули виглядає так: «*Життя»* (Героя, Спільноти, Чудища) – «*Загроза смерті*» (Спільноті, Герою) та «*Смерть»* (Чудища) – «*Безсмертя»* (перемога Героя та порятунок Спільноти).

Ця формула у останній своїй частині маркована *агресивним* кодом для героя та нульовим кодом для спільноти, королівства чи держави, котрі самі участі у боротьбі не брали і своїм порятунком мають завдячувати тільки войовничому Героєві. Крім того, деякі більш детальні класифікації в межах КГП-підходу тут вбачаються також у «Заклику» (до бою), який ґрунтується на контамінації *інформаційного* та *агресивного* кодів.

2. **З грязі у князі**

Основний зміст цього сюжету полягає у розповіді про те, як молоді безвісні герой або героїня, що жили в бідності, стають багатими та щасливими. Цей їхній шлях вгору, зазначає К. Букер, не завжди є простим, і більшість оповідей на цей сюжет, за винятком найпростіших версій, розгортається через низку стадій. Першою з них є етап «Початкове убозтво вдома» і «Заклик». Тут ми вперше знайомимося з молодими героєм чи героїнею в їх визначально приниженому і нещасному стані, як правило, в них вдома. Найбільш очевидна причина їх страждань полягає в тому, що їх оточують темні злорадні сили, які зневажають ними та принижують їх. Ця стадія закінчується, коли хто-небудь закликає героїв вийти у широкий світ.

Герой чи героїня даного сюжету на наступній стадії «У світі – перші успіхи», не дивлячись на певні випробування, що вони їх зазнають, вже досягають першого, поки що скромного, успіху, але це стає передвістям їх можливої щасливої долі. Вони можуть вперше познайомитися з принцом або принцесою чи навіть у чомусь випередити своїх «темних» конкурентів, але ще неповною мірою.

«Головна криза: всі раптом йде не так» – третя стадія розгортання сюжету «З грязі в князі». Темна сила раптово повертається, Герой або Героїня розлучаються з тією чи тим, хто став для них важливішим за все на світі, і вони сповнені відчаю. Через те, що раніше їх доля покращувалася, а тепер все пішло на шкереберть, і вони безсилі що-небудь поправити, це – найгірший момент долі героїв у даному сюжеті.

На четвертій стадії «Незалежність і остаточне випробування» герої задля здобуття вільного стану повинні пройти останнє випробування.

Зазвичай це битва з деяким потужним темним персонажем, що стоїть між ними і їхньою метою, і в цьому полягає кульмінація всієї оповіді. Тільки тоді, коли випробування успішно пройдено і темні сили повністю усунені з їхнього життя, для героїв, нарешті, відкривається вільний шлях для руху до заключної стадії.

Остання, п'ята фаза сюжету «Заключне поєднання, завершення і виконання» показує, як герої отримують кінцеву винагороду, чим є, як правило, шлюб з принцом або принцесою. Вони також можуть отримати у винагороду королівство, природа якого не прописана, але ясно, що воно є розвиненою державою, яким вони будуть правити мудро і добре. Оповідь, таким чином, завершується ідеальним станом цілісності, що триватиме вічно в майбутньому («вони жили довго і щасливо») [11, p. 65–67].

Глибинна базова структура даного сюжету тут також спирається на світоглядну формулу «життя – смерть – безсмертя», але в даному випадку у дещо ускладненому варіанті. Розповідь відразу починається з опису ненормального життя героя чи героїні – воно не вільне, утиснуте. Втім, вочевидь, колись воно було свободним, і хоча можливі й такі оповіді, де герої живуть під тиском ворожих істот від самого свого народження, ми знаємо, що, як правило, це відбувається внаслідок якоїсь прикрої події – смерті матері з наступним одруженням батька з чужою жінкою, котра пригнічує пасербицю і таке подібне. Тому *агресивне* кодування *вітальності* тут присутнє від самого початку, коли розповідь розпочинається зі змальовування картини *життя* героїв, але життя насильно пригніченого, у злиднях та убогості. І винними у цьому є деякі *ворожі* постаті, котрі гноблять героїв. Через це базова формула тут відразу розпочинається з *вітальності*, кодованої *агресивністю*. Отже, даний сюжет нібито «виносить за дужки» попереднє нормальне життя героя чи героїні, відразу починаючи з опису життя в утисках. Тому за умов врахування цієї мовчазно гаданої ланки формули вона виглядатиме так: (*«Нормальне життя»*) – *«Життя в утисках»* – *«Життя, частково звільнене від утисків через вихід у світ зі щасливою життєвою перспективою»*.

І нехай у даному випадку звільнення від притисків відбулося у пасивний спосіб, шляхом простого «виходу в світ», перед персонажами, раніше поневоленими, відкриваються манливі обрії вільного життя у любові та добробуті. З цього моменту базова світоглядна формула знову починає працювати. Сп'янілі від почуття отриманої свободи закохані герої зазнають страшного удару, коли вся їхня життєва перспектива перекреслюється темною силою. Тепер простого «виходу у світ» вже недостатньо, героям слід докласти активних зусиль, щоб відвести від свого майже повноцінного життя неочікувану загрозу. Формула наразі отримує такого вигляду:

«Життя, частково звільнене від утисків зі щасливою життєвою перспективою» – «Загроза цьому життю» – «Відведення загрози через боротьбу з темними силами та життя при владі, у статках та коханні».

Як бачимо, ствердження життя, конкретно – у добробуті та разом з коханою людиною, може реалізовуватися у сильному та послабленому варіантах. У першому з них фігурує той важливий момент, котрий ми вже бачили у першому сюжеті – боротьба за своє щастя з «темними силами». У послабленому варіанті оповіді ми бачимо, що звільнення від утисків, укладання шлюбного союзу, життя у добробуті можна досягти шляхом простого видибування з-під влади темних сил через безпосередній «вихід у світ».

Накладання двох варіантів змістовного втілення базової формули в одному сюжеті посилює драматизм усієї оповіді, коли успіх, що був, здавалося, вже так близько, вислизає з рук, і перед героями починає глибочіти така смертельна прірва, у порівнянні з якою попереднє життя у злиднях визирає справжнім щастям.

Подібне «подвоєне» функціонування базової формули через «коливальні» зміни успіху на невдачу та навпаки, К. Букер зафіксував у поняттях «згортання та розгортання». Він пише, що, як і в сюжеті про подолання чудовиська, ми бачимо, що на своєму найглибшому рівні сюжет «З грязі в князі» розгортається через чергування фаз згортання та розгортання. На початку герой або героїня зазнавали відкритого приниження і навіть переслідування. Поступово, виходячи в світ, вони вже можуть мати сподівання на позбавлення від знущань та мають перші, ще скромні успіхи. Але це раптово закінчується шоком головної кризи, що вводить нове згортання. Потім знову відбувається поступове розширення, мірою розвитку їх зрілості, поки не настає кульмінаційне випробування, коли згортання стає найбільш важким. Тільки після цього ми можемо бачити завершення випробувань та остаточне звільнення, яке дозволить героям вийти тріумфаторами наприкінці оповіді, возз'єднатися та завоювати винагороду, яка дає їм відчуття повного виконання сподівань на щасливе життя, котре триватиме нескінченно і в майбутньому [11, p. 67].

До цього ще можна додати, що повнота життя, якого, зрештою, досягають герої, теж описується в термінах *агресивності*, хоча і позбавленої відвертого насильства і ворожості – адже відносини панування та підкорення, які мають місце в управлінні будь-якою державою, хоча і передбачають покарання порушників законів та тих, хто зазіхає на її існування, у даному сюжеті пом'якшені вказівкою на те, що правління героями отриманим ними у винагороду королівством буде «мудрим та

добрим». Крім того, опис повноти життя у добробуті дає культивоване *аліментарне* кодування *вітальності*, а щасливий любовний союз коханців демонструє наявність у специфікації *вітальності* ще й *еротичного* коду. До всього цього прибавляється також поєднання категорії *життя* з послабленою *імортальністю* – адже це життя героїв у добробуті та коханні буде ще й довгим, чи, як прямо сказано в тексті, «триватиме нескінченно».

Втім, аналіз даного сюжету К. Букером цікавий ще й тим, що він згадує і такий його варіант, який є «уламком» від повного сюжету. Мова йде про так звану «темну» варіацію сюжету «З грязі в князі», де герой або героїня намагаються піднятися з низів, але з тих чи інших причин це їм не вдається [11, p. 67]. У такий оповіді базова формула теж репрезентована лише частково, без своєї фінальної позитивної частини.

3. **Пошуки пригод**

Цей сюжет, за всіма ознаками, криє в собі достатньо повно репрезентований набір категорій граничних підстав та кодів, не дивлячись на доволі розпливчасте його «титулування» (ясно, що «пригоди» – це завжди небезпека, але заради чого герой їх шукає – з назви невідомо). К. Букер, розкриваючи зміст даного основного сюжету, перш за все вказує на пов'язаність його з прагненням героя до деякої далекої, дуже важливої мети, і поки її не буде досягнуто, належної розв'язки оповіді не відбудеться. Основна історія пошуків розгортається через ряд таких етапів:

У першій стадії «Поклик» (Call) йдеться про гнітюче та нестерпне життя героя в деякому «місті руйнації та смерті» (city of destruction). Герой відчуває поклик до змін, вважаючи, що виправити ситуацію може лише довга та непроста подорож. Він обирає важкий шлях до своєї мети, досягнення якої оновить його життя.

Подорож (journey) становить другу стадію сюжету. Герой і його супутники вступають у ворожу місцевість, проходячи низку небезпечних для життя випробувань. Вони зустрічають жахливих чудищ, яких необхідно подолати, зазнають спокуси, перед яким слід встояти тощо. Кожне з цих випробувань закінчується хвилюючим уникненням небезпеки. Під час іспитів герої мають певний час для перепочинку, коли вони зустрічаються з гостинними персонажами, отримують допомогу або пораду, часто від «мудрих людей похилого віку» або від «красивих молодих жінок». На цьому етапі герою іноді доводиться робити подорож у підземний світ, де він тимчасово переступає поріг смерті і має корисні контакти з духами минулого, які дають йому вказівки про те, як досягти своєї мети.

На третій стадії – «Прибуття та крах надій» герой досягає своєї цілі, але до кінця його історії ще дуже далеко, тому що тепер, на порозі його мети, він бачить нові, ще страшніші, ніж це було, перешкоди між ним та предметом його жаготи, яких треба подолати, перш ніж його прагнення здійсняться.

«Заключні випробування» дають четвертий етап розгортання даного сюжету. Герой повинен пройти останню серію випробувань (часто три), щоб довести, що він дійсно гідний винагороди. Оповідь досягає кульмінації в останній великій битві або випробуванні, які можуть бути найбільш небезпечними з усіх вже пройдених.

Нарешті, на п'ятій стадії під назвою «Мета» (goal) герой, благополучно уникнувши смерті на попередній стадії, отримує у винагороду королівство, принцесу або скарб, котрі цілком міняють його життя, разом із гарантією, що це обновлене життя подовжуватиметься й у майбутньому [11, p. 83].

Універсально-культурну формулу у даному сюжеті можна побачити вже у першій його стадії – «Поклик». Як і в попередньому сюжеті, герой живе у пригніченому стані, який його не задовольняє. Вихід з такого стану герой вбачає у залишенні того *мортального* міста, де він *живе*. У такий, щоправда, пасивний спосіб, герой *заперечує «руйнацію та смерть»*, що є визначальною ознакою цього міста. Той же самий засіб, просторове пересування, розцінюється ним як шлях до *оновлення* його власного *життя*. Щоправда, все це має вигляд наміру, котрий ще тільки повинен здійснитися, і сприяє цьому *усвідомлення* ситуації, заклик до змін (*інформаційний* код). Отже, ми бачимо таку формульну зв'язку: *«Життя в утисках та під тінню смерті та руйнації» – «Заперечення такого забарвленого у кольори смерті життя» – «Життя оновлене, вільне».*

На другій стадії універсальна формула конкретизується у переживання героєм *смертельних небезпек*, з яких він, зрештою, *виходить живим*. Чудовиська випробовують героя на силу (*агресивний* код), а оскільки у всіх випадках герой *уникає смерті*, то тут ми бачимо пряме втілення глибинної базової формули «*життя – загроза життю (з боку монстрів) – відведення загрози, виживання (через перемогу над чудовиськами)».* Серед засобів порятунку героя є поради мудрих старих людей або духів підземного царства, що кодифікує порятунок ще й *інформаційністю*. Сама ж оповідь про подорож у підземний світ також свідчить про наявність в основі й цього епізоду повної розгортки базової формули – адже щоб попасти туди, герой має *тимчасово «померти»*, а вороття його в «цей світ» передбачає його неодмінне *повернення до життя, оживлення*. Гостинність «помічників» демонструє *табуйований* агресивний код, а

«спокуси», вочевидь, пов'язані із жінками – так само заперечений *еротичний* код. В цілому ж на даній стадії базова формула співпадає за своїм втіленням із першим сюжетом: *«Життя» (Героя) – «Загроза смерті» (Герою від Потвор) та «Смерть» (Чудищ) – «Безсмертя» (перемога Героя над Чудищами).*

Третя та четверта стадії є лише мультиплікаціями відтвореної на другій стадії ситуації виникнення *смертельних загроз для життя* Героя та *вдалого* їх *подолання*, і тому наша формула змістовно тут залишається без змін, міняються лише, можливо, персоніфікації цих загроз.

Відносно п'ятої стадії слід зазначити, що ініціальний спонукальний мотив пошуку пригод – незадовільний життєвий простір – є зовсім необов'язковим. До мандрів героя може підштовхнути бажання отримати скарби, одружитися, звільнити принцесу, посісти високу посаду тощо – тобто, все те, що герой, зрештою, на цій завершальній стадії й отримує. Іншими словами, *життя* героя не тільки *врятовано і оновлено*, воно набуває ознак позитивної повноти через казкове *багатство* (трансформований *аліментарний* код) та *безсмертя* у родовому сенсі, як подовження в дітях через шлюб з принцесою, чи у сенсі соціальному – як особистісне втілення усієї громади на королівському троні, що перевершує внаслідок цієї соціально значущої ролі будь-які параметри індивідуально-одиничного життя окремої людини, і з її біологічною смертю не закінчується. Окрім цього, КГП безсмертя втілена у фінальній частині сюжету в тому, що здобута повнота життя має гарантію подовження у майбутньому. Таким чином, розуміння повноцінного життя описується у термінах *аліментарності* (багатство, скарби), *еротичності* (одруження) та *агресивності* (владарювання), а *усвідомлення* цієї обставини Героєм, що й визначає його прагнення до такого повноцінного життя, дає *інформаційний* код.

4. Подорожі та повернення

Цей сюжет розповідає про подорожі героя з «цього», «нормального», на «той», «ненормальний» світ із неодмінним поверненням. Оповідь розгортається таким чином:

Перша стадія «Очікування» (Anticipation) та «попадання» в інший світ показує, як молоді, наївні, з дуже обмеженим досвідом герої стають більш активними і шукають чогось такого, що, зрештою, виносить їх у дивний світ, з яким вони ніколи не мали справу до цього.

На стадії «Первісне захоплення» (або «Спокійна стадія») відбувається їх хвилююче цікаве знайомство з цим незнайомим світом. Але він ніколи не буде місцем, де вони почуватимуть себе як вдома.

Третя стадія – це стадія «Краху надій», фрустрації. Настрій цікавої пригоди поступово змінюється на стан розчарування, відчуття краху надій та гноблення. Загроза (shadow) стає все більшої та тривожною.

На четвертій, «Жахливій стадії» загроза (shadow) стає настільки домінуючою, що вона вже становить серйозну небезпеку для виживання героя або героїні. Як і слід було очікувати, на п'ятій стадії відбувається драматичне уникнення загрози і повернення героїв у той світ, з якого вони прийшли [11, p. 105–106].

Особливістю цього основного сюжету є, по-перше, доволі розпливчаста фіксація природи тих загроз, що їх зазнають герої, а по-друге – відсутність активного протистояння небезпекам з їхнього боку – вони просто тікають назад, додому. А втім, оскільки вказані небезпеки все ж таки визначаються К. Букером як такі, що становлять загрозу для життя, то світоглядна формула у її такому конкретизованому варіанті також очевидним чином наявна: *«Життя» – «Загроза життю» – «Уникнення загрози (через втечу від неї)»*.

Єдиний код, який тут репрезентовано очевидним чином – це *інформаційність*, адже героям *цікаво пізнавати* дещо нове, *невідоме*, загадкове та *незнайоме*.

5. Комедія

Достатня невизначеність таких сюжетів, як «Комедія» та «Трагедія» змушує К. Букера робити при їх аналізі відповідні зауваги. Він зазначає, що сутність сюжету «Комедія» не може бути узагальнена так само, як це робилося щодо інших сюжетів, тому що тут слід враховувати деякі його варіації. Але попри це він все ж таки виділяє певний інваріант, твердячи, що суть даного сюжету завжди полягає у тому, що у всіх його різновидах ми бачимо людей у ситуації плутанини, зніяковіння та невизначеності, котра, коли все сплітається у кошмарних кудлай, стає все нестерпнішою. Нарешті, сприймання раніше неадекватно зрозумілих речей різко змінюється, ситуація дивовижним чином трансформується, і всі сходяться у радісному союзі.

Ключем до розуміння комедії, пише він далі, є, таким чином, перехід між двома загальними станами. Перший, що зберігається протягом більшої частини оповідання, є своєрідними сутінками, у яких нічого не зрозуміло, де не видно дійсної суті людей, і неясно, що з цього усього вийде. Другий стан полягає в «узнаванні», «усвідомленні ситуації», «порозумінні» (recognition), коли в кульмінації оповіді темну постать викривають, і все стає прозорим та зрозумілим. Кожен справжній характер і особистість розкривається, всі дізнаються, хто є його чи її власною

«половинкою». Те, що було розділеним, стає тепер цілим, і ніщо не символізує це більш повно, ніж союз героя і героїні [11 , p. 150].

Порівнюючи «Комедію» з іншими, вже розглянутими сюжетами, К. Букер відмічає, що, як і в них, ми бачимо тут домінування протягом більшої частини оповіді загрозливої темряви, котре наприкінці досягає кульмінації, і тоді тут так само відбувається обернення ситуації, чудове звільнення, і оповідь завершується цілковитою повнотою своєї реалізації [11, p. 151]. У «Комедії» немає такого фіналу, як це має місце у розглянутих раніше основних сюжетах, коли ворожі героєві або героїні персонажі знищуються, хоча і в ній деякі сліди цього залишаються у вигляді викриття або вигнання супротивників.

Задля пояснення своєї позиції К. Букер наводить приклад, котрий дає можливість краще збагнути відмінності сюжету «Комедія» від інших сюжетів. В ній ми бачимо героя, який закохується у красиву героїню. Вона теж любить його і, незважаючи на сильну протидію батька, який вважає героя «соціально нижчим», вони одружуються. Але герой мимоволі ображає ревниву, озлоблену третю особу, яка стає головною темною постаттю оповіді. Ця постать бажає помстися і натякає герою, що його молода дружина не вірна йому. Він демонструє хустку, яку нібито дав героїні її коханець. Герой скаженіє від люті. Якщо б це було комедією, тоді після того, як неясність та плутанина досягли кульмінації, через «узнавання» ситуації та «порозуміння» між героями сюди було б внесено ясність. Тоді стало б відомо, хто насправді загубив хустку, а темну постать було б викрито. Герой з жалем визнав би, що він страшенно образив дружину. Після цього вони, нарешті, помирилися б, і все б скінчилося благополучно. Проте ми всі знаємо, що ця історія так не закінчується, тому що в ній не було «порозуміння» (recognition). Тому «Отелло» – не комедія, і це приводить нас до наступного сюжету, до «Трагедії» [11, p. 152].

Тобто, ми бачимо, що динаміка наростання загрози, її заперечення та відновлення позитивного стану в «Комедії» також присутні. Відмінність змістовного втілення базової світоглядної формули в «Комедії» від її втілень в інших сюжетах полягає в тому, що загроза, небезпека, смерть відводяться не шляхом їх реального подолання, а, після певного прояснення ситуації через отримання істинної інформації. *Інформаційний* код тут, як бачимо, грає ключову роль, даючи можливість перетворити загрозу на дещо несерйозне з наступною розрядкою напруги у фінальній стадії через сміх. Сама ж формула набуває тут такого вигляду: *«Життя» – «Загроза життю» – «Відведення загрози через прояснення ситуації».*

6. Трагедія

На відміну від комедії, ситуація, завдяки якій для героїв виникає загроза, в трагедії не прояснюється, і все закінчується їх смертю. Тут йдеться, пише К. Букер, не про природну смерть «сповнених літами» героїв, а про їх «неприродну», або, як ми кажемо, трагічну кончину [11, p. 153]. Звичайно, це не означає,– продовжує він, що величезна маса оповідей, котрі закінчуються насильницькою смертю, мають однакову глибинну модель. До такого фіналу можна прийти багатьма маршрутами. «Трагічне закінчення» мають і попередні сюжети в їх «темних» (негативних) версіях. І у власне трагедіях ми знаходимо значну різноманітність в їх основних формах та моральних акцентах, що унеможливлює зведення їхньої глибинної структури до якоїсь однієї простої формули.

Одначе, на думку К. Букера, в трагедії ми можемо виділити один такий конкретний тип оповіді, що формується певною моделлю настільки наполегливо, що помилитися у її визначенні неможливо. Задля підтвердження своєї думки він звертається до п'яти відомих творів, написаних за різних культурних умов і з відмінними цілями. Це грецький міф про Ікара, німецька легенда про Фауста, «Макбет» Шекспіра, оповідання позаминулого століття Стівенсона і сучасний роман Набокова «Лоліта» [11, p. 154]. Далі К. Букер по черзі розглядає всі названі твори, виділяючи в них п'ять спільних стадій.

На стадії очікування герой перебуває у деякому стані неповноти, його думки націлені на майбутнє з надією на деякі незвичайну винагороду. Потім герой вчиняє таку волю, котра визначає напрямок всіх його наступних дій (наприклад, Фауст підписує договір з дияволом, Гумберт хоче втопити матір Лоліти, але негаданий нещасний випадок з нею і без цього дозволяє йому реалізувати свої педофільскі перверсії). На цій другій, «Спокійній стадії» деякий час для героя майже все складається неймовірно добре. Він отримує ту винагороду, про яку мріяв, і, здається, все йому «сходить з рук».

З початком стадії «Краху надій» справи майже непомітно починають йти не так, як треба. Герой не може знайти собі місця, починає відчувати розчарування і задля подальшого досягнення мети заходить все далі і далі, і це утягує його у брудні справи безповоротно. Тут може появитися «темна фігура», котра в якийсь неясний спосіб починає погрожувати йому. Згодом герой втрачає контроль над станом справ, його охоплює відчай – ворожі сили і доля обертаються проти нього. Це – «Жахливий етап» оповіді. Нарешті, п'ята стадія «Знищення або бажання смерті» показує, що герой гине – або через дію сили, яку він накликав на себе, або через

заключний акт насильства, що прискорює його смерть (наприклад, вбивство або самогубство) [11, p. 157].

Основна глибинна модель в структурі трагедії, за К. Букером, показує, як люди можуть загрузнути у таких діях, котрі, зрештою, призводять до їх неприродної смерті. Все це є наслідком падіння героїв, їх насильницького заперечення усього довкола них [11, p. 192].

Здавалося, що в цьому основному сюжеті базові світоглядна формула присутня лише в «обломленому» вигляді, коли все закінчується смертю героїв, часто – насильницькою: *«Життя героїв» – «Смерть героїв» – «_ _ _ _ _ _».*

Одначе тут слід вирізняти героя негативного та позитивного. Вищенаведений варіант формули поєднує загибель позитивного героя від рук чи за інтриг героя негативного та смерть самого цього негативного героя. Втім загибель останнього є для спільноти формою відведення можливих наступних смертельних загроз, що їх міг би принести цей недобрий персонаж. Через це смерть негативного героя постає як певне звільнення від небезпеки, що дає повну розгортку базової формули: *«Життя позитивного героя» – «Загроза його життю від героя негативного» – «Смерть позитивного героя» – «Смерть негативного героя» – «Відведення через це загрози подальших смертей позитивних героїв».*

Але й за умов падіння негативних героїв трагедії у цей жахливий морок, уточнює К. Букер, вони іноді можуть спробувати знайти в собі сили для руху у зворотному напрямку, так, щоб світло знову просяяло крізь їхню похмуру сутність. Втім, у трагедії це повернення до світла може відбуватися лише частково, і воно є недостатнім, щоб здолати сили темряви, котрі у підсумку змітають героя чи героїню. Проте, існують й такі оповіді, де підйом від темряви до світла має своє тріумфальне завершення. Це приводить нас до наступного і останнього з основних сюжетів – «Відродження» [11, p. 192]. Іншими словами, відведення загрози подальших смертей від негативного героя може відбутися через його переміну, коли він викоренить в собі всі ті риси, що призвели до трагедії.

Цей суттєво значущий момент такого типу оповідальних текстів у свій час окреслив Ю. М. Лотман, на думку якого західний роман в основному описує сімейне життя, у той час як російський роман – життя суспільне. Перший заснований на архетипі «Попелюшки», що змінює свій статус у незмінних соціальних умовах, другий концентрується навколо змін світу героєм і зв'язаних з цим його власних змін. Він виступає одночасно як рятівник цього світу, і як його руйнівник. Ця

функція героя накладає на нього визначені стереотипні структури, коли він у своїх діях змушений проходити крізь пекло, гинути і потім воскресати до нового життя [6, с. 247]. Втім, подібний варіант реалізації повної розгортки світоглядної формули радше притаманний такому основному сюжету, як «Відродження».

7. Відродження

Прикладом казок на сюжет «Відродження» К. Букер вважає «Сплячу Красуню», «Білосніжку», «Царівну-жабку», «Сніжну королеву» та інші. Герой або героїня підпадають під дію злостивого закляття, внаслідок чого перебувають у деякому «замороженому стані» жалюгідного існування (living death), як от фізичне чи духовне позбавлення волі, мертвий сон, хвороба або які-небудь інші форми чар. Потім деякий персонаж допомагає їм звільнитися від цих наслідків ворожого чаклунства [11, p. 194].

Всі ці тексти мають, вважає дослідник, таку основну послідовність: 1) молодий герой чи героїня потрапляють під владу (shadow) злої (dark) сили; 2) деякий час здається, що все йде досить добре, загроза, можливо, відступила, 3) але у кінцевому рахунку вона наближається, набирає повну силу, і герой чи героїня ув'язнюються у стані жалюгідного існування; 4) це триває протягом довгого часу, і вже здається, що темна сила повністю перемогла; 5) але нарешті вершиться чудесне позбавлення від такого стану, і воно приходить, якщо закутою у ньому є героїня – від героя, або, якщо в цьому стані перебуває герой – від молодої жінки або дитини [11, p. 204].

Перше, що тут впадає в очі, так це відсутність у К. Букера розгляду того напрямку розвитку подій, котру було заявлено наприкінці аналізу «Трагедії». Ми не бачимо тут позитивного переродження негативного героя. Звільнення «живих трупів» (living death) від цього запаморочного стану відбувається не ними самими, а іншими героями – в залежності від того, кого звільняють від чар – героєм, героїнею чи дитиною. Водночас неважко помітити, що у сюжеті «Відродження» базова світоглядна формула репрезентована у повному обсязі, хоча сама смерть та форми її загрози виписані тут К. Букером вкрай розпливчасто. Її персоніфікує якась неясна «темна сила», хоча, по суті справи, це нічого не міняє. Стан, у якому перебувають герої (фізичне або духовне ув'язнення, мертвий сон, хвороба та, часто, й власне смерть, що вважалася незворотною, але виявилася тимчасовою) є видами заперечення нормального життя, до якого, скажімо, Спляча Красуня, у чудесний спосіб, іноді досить екзотичний, як в оригіналі казки – через злягання Героя з нею, мертвою (який, за В. Я. Проппом, робить з нею «гріх» – f-5), щасливо повертається. Отже, ця формула як універсально-культурне підґрунтя даного сюжету, виглядає таким чином:

«Життя героїв» – «Смерть героїв (у послаблених варіантах – стан мертвого сну тощо)» – «Безсмертя (відродження мертвих героїв чи звільнення їх від майже мертвого стану)».

Узагальнюючи, можна твердити, що дана специфікація базової формули тут не виходить за межі її «короткого» варіанту «*Життя – Смерть – Безсмертя*», а форми звільнення від майже смерті чи реального мертвого стану можуть бути репрезентовані *еротичним* кодом (злягання, алегорично – поцілунок) чи табуйованим *агресивним* кодом (наприклад, висмикування веретенця).

Завершуючи розгляд семи основних сюжетів К. Букера, важливо зауважити, що, як і в деяких інших випадках класифікації інваріантних структур текстів культури, наприклад, у Ольги Фрейденберг, ця процедура у роботі, що ми її зараз розглядаємо, проведена не досить коректно. Це проявляється, зокрема, у наявності однакових класифікаційних понять у різних рубриках, приміром, «Подорожі». І хоча в англійській мові є смислові нюанси у виразах «journey» (переважно сухопутна подорож) та «voyage» (переважно морська подорож), мова все рівно йде про просторове пересування героїв, якому, приміром, у В. Я. Проппа взагалі відводилась роль допоміжного елементу структури казки.

Крім того, назви деяких стадій розгортання сюжетів фактично не відображують того змісту, що ними позначається. Так, п'ята стадія розгортання сюжету «У пошуках пригод» – «Мета» – по суті мала б називатися «Досягнення мети» тощо. Невдалими, як на нас, є назви сюжетів «Комедія» і «Трагедія», оскільки вони, по-перше, традиційно вважаються жанрами драми, а не окремими сюжетами, і, по-друге, такі назви основних сюжетів абсолютно нічого не говорять про зміст кореляційних оповідей та їхню універсальну основу, яку вивів при їх розгляді у відповідних розділах К. Букер.

До безсумнівних надбань К. Букера слід віднести розуміння ним тієї обставини, що кожен з семи основних сюжетів у свій спосіб репрезентує дещо спільне, що лежить в самому осерді оповідей [11, p. 7]. Це вкрай важливе твердження стосується не тільки його суто пропедевтичної сентенції, що при будь-якій спробі дослідити найбільш глибокі моделі, що формують літературні тексти, ми рано чи пізно приходимо до того важливого факту, що, не дивлячись на розмаїття мільйонів оповідальних історій, в них можливі лише два фінали – вони закінчуються або тим, що чоловік і жінка поєднуються в коханні, або смертю [11, p. 153]. Хоча тут ми вже бачимо у К. Букера фактично ідентичний нашому, хоча і вкрай спрощений, універсально-культурний підхід до глибинних інваріантів текстів, який ґрунтується на *мортальній* КГП (неповна формула) та на

еротичному кодуванні *вітальності* та *іммортальності* (оскільки у такий спосіб окрема людина подовжує власне життя через нащадків, тобто, досягає *безсмертя* у роді), він на цьому не зупиняється і йде ще далі, прагнучи виявити спільний для всіх семи основних сюжетів *універсальний* сюжет, до розгляду чого ми й переходимо.

II.2. Універсальний сюжет К. Букера

Як ми щойно переконалися, запропоновані К. Букером типологічні сюжети мають у своїй основі повний набір категорій граничних підстав та відповідних світоглядних кодів у їх універсально-культурній формульній зв'язці. Більш того, універсально-культурний зміст легко виявити й у тих сюжетах, котрих він, за власним зізнанням, взагалі не торкався. Це «спеціалізовані», за його висловом, сюжети на кшталт «Міфів творення», що пояснюють, як світ почав існувати, або сюжет «Таємниця», що лежить в основі детективів [11, p. 215]. Неважко побачити, що в основі міфів творення лежить *генетивна* КГП (див. про це детальніше: [4]), а детектив будується не тільки на *табуйованій інформаційності* (таємниця), але й на розслідуванні (*культивований інформаційний код*) зазвичай кримінального злочину, як правило, вбивства (*мортальна* універсалія). Думку про тайну як основний зміст детективу задовго до К. Букера висловлював Т. Кестхеї [3]. За ним, головною категорією детективу виступає *таємниця,* відповідь на яку разом з письменником шукає і читач, тоді як *мортальний* момент, найчастіше – убивство, заданий з самого початку, часом – поза рамками оповідання (див. про це детальніше: [5, с. 117]. З цього видно, що, як і слід було очікувати, і ті сюжети, які не увійшли до кола аналізу К. Букера, також несуть у собі універсально-культурний зміст.

Серед важливих методологічних питань пошуку інваріантних структур культурних текстів чи не центральне місце посідає проблема виявлення їхніх джерел. Як на нас, задовільне пояснення походження структуризації текстів культури категоріями граничних підстав та кодів не може спиратися на «теорію відображення», коли структуру цих текстів пояснюють тим, що вони є віддзеркаленням дійсності – соціальної, обрядової чи якоїсь іншої (В. Я. Пропп та всі його чисельні послідовники). За цих обставин залишається без відповіді запитання про джерела структурування самої цієї «дійсності». Незадовільним є й інтерпретація структури того чи іншого дискурсивного тексту теорією «запозичення», оскільки і тут ніхто не може дати доступного пояснення, по-перше, завдяки чому саме так було структуровано «перший» текст, який потім чомусь почав «копіюватися» іншими культурами, а також, по-друге, чому одні культури здатні генерувати тексти, а інші – лише їх запозичувати.

З огляду на це нами було запропоновано концепцію автогенерування інваріантних структур культурних текстів, враховуючи ідентичність природжених основних екзистенційних установок людей всіх часів і народів, у результаті соціалізуючого та окультуруючого розвитку яких постають ідентичні у будь-якій культурі вічні філософські питання та однакові теми, сюжети та мотиви в літературі. Адже кожна людина, що прийшла в цей світ, неодмінно зустрінеться з питанням життя і смерті. Родова єдність людства зумовлює збіги у відповідях на це питання, що їх дає, зокрема, й світове красне слово. Проте, нам довелось визнати, що сам «механізм» автогенерації універсально-культурних структур текстів культури ще недостатньо відомий, і поки що при спробах його детально розглянути він губиться у «таємничий» глибині «продуктивної здатності уяви» (І. Кант).

І що ж ми зустрічаємо у К. Букера? Він також твердить про неясність дії цих «механізмів», але щодо предмету свого дослідження – генерування семи основних сюжетів. За ним, ми фактично не знаємо, як цей чудовий процес працює в неврологічному аспекті, ми не можемо пояснити це фізично, ми навіть не можемо знайти, в якій саме частини нашого мозку ця дуже складна діяльність відбувається. Сам факт повторення вказаних інваріантних оповідальних моделей (patterns) важко пояснити,– зазначає він далі, але ясно, що є деякий механізм у психіці людини, який не тільки збирає уявні образи разом у ці моделі, але робить це таким чином, який показує, що вони розгортається у відповідності до певних правил [11, p. 216].

Даючи, за прикладом К. Букера, певну самооцінку зробленого, зазначимо, що, на відміну від нього, ми не обмежились констатацією труднощів у виявленні глибинних «механізмів» генерування зв'язаних оповідальних текстів та їх КГП-структури, і не тільки висунули ідею про спонтанне самопородження останньої. Окрім цього, ми знайшли пряме чи непряме підтвердження даної думки у низці праць, автори яких з того чи іншого боку підходять до запропонованої нами концепції автогенерування універсально-культурної структури текстів культури. До них відноситься, зокрема, аналіз підсвідомих чинників генерування та синтезу глибинних інваріантних сенсових структур текстів культури К. Юнгом та С. Грофом, теорія спонтанного самогенерування ідентичних КГП-структур в історико-політичній думці, казках та дитячій психології Гейварда Олкера, думки про автопороджуюче відтворення універсально-культурних смислів у роботі продуктивної здатності уяви у дитячій творчості Джанні Родарі та їх виявлення в письменницькій інтроспекції Миколою Носовим, та, нарешті, згадана тут останньою, але за своєю

значущістю найбільш важлива – концепція «метафор первісної свідомості» Ольги Фрейденберг [6, с. 28–30, 269–278].

Вочевидь, існує певна логіка дослідження певного предмету, що визначається логікою самого цього предмету. Мабуть тому і тут ми бачимо певні збіги міркувань К. Букера з нашою позицією. Він теж вважає, що витоки базових сюжетів слід шукати у несвідомому шарі розумової організації людини, прямо і не зовсім вірно називаючи сім основних сюжетів *архетипами* (про автентичне розуміння К. Г. Юнгом архетипів як апріорних структурних форм змістовної свідомості, котрі ні в якому разі не тотожні символам, образам, а тим більше – сюжетам, а є лише динамічними факторами, що маніфестують себе в імпульсах, спонтанно, так само, як й інстинкти див.: [14, p. 67–92] та [6, с. 278]). У чому К. Букер безумовно правий, так це в тому, що ці «основні фігури та ситуації» «деяким чином несвідомо закарбовані у наших головах, так що ми не можемо уявити собі оповідальні історії в будь-якій іншій формі» [11, p. 215–216].

Ця «закарбованість» визначає особливості сприйняття оповідальних текстів, зокрема, казок, дітьми, котрі, за цим автором, вперше в ранньому дитинстві знайомлячись з ними, інстинктивно усвідомлюють, про що в них йдеться. Маленька дитина, пише К. Букер, коли їй розповідають казки, може мати справу із зображеннями таких речей, яких вона ніколи не бачила у реальному світі, або яких ніколи не існувало, наприклад, кровожерливих велетнів, тварин, що розмовляють, вогнедимних зміїв тощо. Але дитина може відразу сприйняти ці міфічні істоти, оскільки символічна мова, якою подані дані казки, відповідає інстинктивним моделям, котрі вже запрограмовані у нашій підсвідомості [11, p. 216].

І тут, як бачимо, у нас с К. Букером співпадають методологічні ходи, він теж звертається до особливостей дитячої психології у сприйнятті казкових текстів. Втім, у цьому конкретному питанні у наших підходах існує й суттєва відмінність, котра полягає в тому, що, як на нас, діти не просто сприймають казкові тексти на підставі певних інстинктивних моделей, вони на підставі цих моделей здатні активно продукувати, а не тільки пасивно сприймати та «впізнавати» знайомі глибинні схеми. І запрограмованою в їхній свідомості є не символічна мова казкових історій, а притаманна усьому живому базова установка на подолання небезпеки, на виживання, яка у людини набуває імагінативних, уявних форм прояву. Через це діти в експериментах Дж. Родарі відтворювали базову універсально-культурну формулу на будь-якому запропонованому їхнім вчителем матеріалі, а маленька онучка академіка М. В. Поповича (для мене цей приклад вже став хрестоматійним) для утворення ситуації загрози

та її успішного подолання штучно вводила в казку, яку перед сном розповідав їй дідусь, небезпеку в образі ніколи не баченої нею «стлашної саламадли» [6, с. 291–293]. Подібне нагнітання моторошності при прослуховуванні казки є емоційним проявом активної структуризації дитиною тексту. Без навмисного введення в оповідь ситуації загрози життю повного розгортання оповідальної історії як уособлення всієї природженої настанови на виживання не могло б здійснитися – адже якщо немає загрози, то немає й порятунку від неї. В. Я. Пропп зафіксував цю необхідність через визначення важливості для «ходу» казки початкових ситуацій «біди» та «нестачі». С**а**ме вони надають оповіді потужної імпульсу та визначають загальну логіку цього розгортання – від смерті до життя, що К. Букер назвав рухом від темряви до світла (from shadow into light).

Але у своїй праці К. Букер робить ще один важливий пошуковий хід, котрий прямо перегукується з нашою концепцією категорій граничних підстав як універсалій культури – він прагне з розглянутих семи сюжетів вивести один-єдиний, як він його прямо називає, *універсальний* сюжет. Оскільки мій аналіз вказаних сюжетів К. Букера показав їхнє очевидне універсально-культурне підґрунтя, то, зрозуміло, слід очікувати, що й цей універсальний сюжет К. Букера прямо відповідатиме категоріям граничних підстав в їхній формульній зв’язці.

Дуже цікаво, що для виявлення універсального сюжету К. Букер не просто звертається до особливостей дитячого сприйняття оповідальних текстів, але й показово визнає давно зафіксовану нами щойно згадану потребу дітей у переживанні віртуального настраху та щасливого уникнення небезпечних життя загроз (недаремно у всьому світі існує такий вид дитячого фольклору, як «страшилки») як важливого «сюжетоутворюючого» чинника.

К. Букер вірно вхоплює, що саме ситуація загрози життю (в його термінах – конфлікт, боротьба, зіткнення) та позбавлення від неї є прихованою структурою основних сюжетів. Він вважає її складовою людської природи, символічно репрезентованою у різних оповіданнях як «зла сила» (dark power). Саме вона становить ту базову модель, до якої діти «від початку інстинктивно прив’язані», і яка лежить в основі багатьох казок, котрі, «як правило, показово приймають форму подібної моделі».

У своїй найпростішій формі деякі з цих ранніх дитячих казок, такі, як «Пітер Кролик», «Червоний Капелюшок» і «Золотоволоска і три ведмеді», показують нам маленького героя або героїню, що живуть вдома з матір’ю. Потім вони виходять у таємничий зовнішній світ – сад, великий ліс, де

зустрічаються із страшними постатями та опиняються перед обличчям смерті. Але в кульмінації оповідання герої врятовуються утіком, знаходячи порятунок вдома, при матері.

Таким, відмічає К. Букер, є найпростіший варіант оповіді, і ми не випадково пов'язуємо його з казками, призначеними для дуже маленьких дітей. Але надалі дана проста модель розвивається, і це ми бачимо в таких казках, як «Джек і бобова стебелина» або «Гензель і Ґретель». Знову дитина знайомиться з героєм або героїнею, що живуть у хатинці. І знову вони виходять у таємничий зовнішній світ, де заново для них виникає загроза від страшних персонажів – гігантів чи відьом. І тут казкова історія доходить до такої кульмінації, коли здається, що герої ось-ось загинуть. Але суттєва відмінна річ, яку дитина бачить тепер, полягає в тому, що герой чи героїня здатні вже самі подолати сили зла. Вони самостійно, власними зусиллями мають знищити велетня чи відьму. І їхньою нагородою, йдеться далі в оповіді, є не тільки уникнення смерті, але й отримання казкових скарбів. Проте навіть у даному випадку, оскільки ці казки все ще призначені тільки для маленьких дітей, їхні герої, як і раніше, у фінальній частині повертаються до рідної оселі, що надає їм звичний захист.

Тільки з третього кроку до моделі, що розгортається, додається ще один важливий інгредієнт. У казках, таких як «Три грубих козла» (The Three Billy Goats Gruff) та «Троє поросят», оповідь знов починається з маленьких героїв, котрі живуть вдома з матір'ю. Підростаючи, вони також виходять у великий світ, де теж стикаються із страшною темною постаттю – з жахливим Тролем, що охороняє міст (і не дає козлам пройти), або з великим недобрим Вовком. І тут, завдяки сміливості та винахідливості, цим героям самим у кінці кінців вдається знищити ці кошмарні фігури (хоча, у казці про поросят двох з них було з'їдено). Але ми більше не бачимо того, щоб у фіналі казки після перемоги герої відступили б назад додому.

Головне тут полягає у зміні напрямку руху героїв – вони пересуваються вже не назад, а вперед. Перейшовши міст, козенята можуть розпочати нове життя, розкошувати солодкими травами на лузі, на схилі гори. Третє порося може жити довго і щасливо у своєму цегляному будинку, який успішно витримав напад вовка, бо, на відміну від своїх братів, він побудував його безпечним, з міцних матеріалів. Завдяки своїй перемозі над злою силою, цей герой вже сам для себе створює безпечний притулок у зовнішньому світі, де він може вільно жити своїм самостійним життям.

Нарешті, продовжує К. Букер, ми підійшли до тих казок, де ця модель розгортається до своєї цілковитої повноти. В «Аладіні» або «Білосніжці»

ми знову бачимо, як молодий герой чи героїня виходять у світ і вступають у боротьбу з тією ж злою силою, яка триває протягом більшої частини казкової історії. Як і раніше, вони у підсумку торжествують. Але їх кінцева нагорода тепер набуває набагато більш конкретної форми – шлюбу з красивою принцесою або прекрасним принцом та отримання царства на додачу.

На думку цього автора, ми тут бачимо, що в житті цих героях здійснилася, мабуть, найбільш фундаментальна переміна, яка взагалі буває у будь-якому людському житті. Їхнє життя почалося у безпеці, але тоді вони були ще дітьми і багато від чого залежали. Потім вони вийшли у великий світ, щоб протистояти всім видам випробувань і пригод. Зрештою, вони створили абсолютно нову надійну базу для власного життя, побравшись та пануючи у своєму власному маленькому королівстві. Перехід від дитинства до зрілості завершився, і засіб досягнення цієї мети полягав у тому, щоб вийти переможцем з боїв зі злою силою.

Підсумовуючи, К. Букер констатує, що ці казки мають ті основні елементи, що їх Аристотель визначив як «початок», «середина» і «кінець» оповіді. «Початок» у майже всіх типах оповідей показує нам героя або героїню у стані нерозвиненості, фрустрації, розчарування чи нездійсненності. Це робить їх нещасними та незрілими, що створює напруження та робить нагальною необхідність розв'язання цієї проблеми, що й становить суть подальшої оповіді. «Середина» оповіді показує, що герої рано чи пізно підпадають під владу злої сили, конфлікт з якою становить основну дію розповіді. «Кінець» дає розв'язку оповіді. З часом дія наростає до кульмінації, коли загрози досягають своєї вищої точки тиску на всіх задіяних учасників оповіді, і це відкриває шлях для повного обернення ситуації або розв'язання всіх її вузлів, коли сили зла буде повалено. Таким чином, – завершує він, у будь-якій оповіді, яка повністю завершена, основна модель (паттерн, картина) залишається однаковою. Темрява (фактично, смерть – *О. К.*), зрештою, долається, і світло (фактично, життя – О. К.) перемагає [11, с. 216–218].

Отже, у своєрідних термінах, з власними дослідницькими завданнями та цілями, К. Букер дійшов висновку, що універсальний сюжет, до якого сходять всі виділені ним сім базових сюжетів, має в своїй основі категорії граничних підстав у формульній зв'язці. Вкрай цікавим є той момент у розвідках автора, що він не просто фіксує цю обставину, але розглядає як чинник утворення сюжетів наявну у дитячих казках трансформацію форм подолання загрози, визначену проективністю дитячого світосприймання у майбутнє, у повній життєвій перспективі. Іншими словами, базова світоглядна формула тут репрезентована не тільки у своєму

категоріальному вигляді у такий поняттєвій формі, як «*життя – виникнення загрози для життя – ліквідація загрози для життя»*, її розширено до ідеї ствердження життя в усій цілісності та повноті її позитивних проявів.

І якщо В. Я. Пропп відтворив базову світоглядну структуру казкового тексту по суті мимоволі, ухопивши в порядку розташування казкових функцій наявність певної потрійної структури, але не вгледівши, що ця тріада підпорядковується загальній світоглядній формулі «*життя – смерть – безсмертя»*, котра в даному конкретному випадку має специфічну конкретизацію в межах ідеї «*життя – загроза життю – відведення загрози»* [6, с. 153; 7, с. 104], то К. Букер чітко вказує на те, що інваріантом усіх згаданих типів казок є подолання смертельної загрози та ствердження життя.

Відмінності, що він їх бачить у різних типах казок, відповідних до віку дітей, полягають лише у засобах відведення загрози. Спочатку це є лише простим пасивним уникненням смертельної небезпеки через втечу та хування під захистом матері у рідному будинку, потім – «активна оборона» через побудову власних засобів захисту, і, зрештою, наступальне подолання сил смерті через позитивне ствердження життя. Додамо лише, що це ствердження теж не виходить за межі КГП – воно відбувається через владарювання королівством, тобто, панування над іншими людьми (*агресивний* код), та одруження (*еротичний* код), хоча чимало казок завершуються рамковою приказкою, що казкар «там» теж був та «мед-пиво пив» (*аліментарний* код).

Вкажемо ще на один важливий момент. К. Букер не був би прискіпливим дослідником, якби він, фактично виявивши, що структура типових сюжетів ґрунтується на формулі «*життя – загроза життю – відведення загрози»*, не поставив би питання про те, як узгоджується цей висновок з оповідальними текстами, де герої гинуть, тобто, з таким основним сюжетом, як «Трагедія».

Сам К. Букер пояснює це таким чином. Як на нього, характер закінчення розповіді цілком залежить від того, як герой чи героїня ставляться до злої сили. Якщо вони залишаються в опозиції до неї, то у підсумку вони винагороджуються – отримують скарб, принцеса або принц звільняються від її влади тощо. Якщо ж герой чи героїня стають на бік злої сили (ототожнюють себе з нею), оповідь закінчується їх знищенням. Але навіть це відбувається згідно з тими ж правилами, яки визначають завершення оповіді щасливим кінцем. Так, у багатьох текстах світло (життя – *О. К.*) тріумфує – навіть коли головні персонажі гинуть, то для всіх інших все закінчується знайомим мотивом звільнення. Всі вони

відроджується, і тут, так само, як в оповідях із щасливим кінцем, все увінчується перемогою життя [11, с. 218]. Прецінь, К. Букер вважає вказаний мотив торжества сил життя над силами смерті насправді таким універсальним, що він є наявним навіть в оповіданнях, де на героїв чекає згін.

Ця думка близька до нашої, але тут слід зробити декілька уточнень. По-перше, тексти, де головний герой гине, і на цьому все закінчується, є жанрово обмеженими. По-друге, цей сюжет може слугувати підкріпленню ідеї ствердження життя через відконтрастовування загибелі одного героя (негативного персонажа) на противагу виживанню іншого (позитивного персонажа), як це ми бачимо у двоходових казках типу «Мачушина дочка та пасербиця») По-третє, твори з таким сумним кінцем перш за все слід розглядати в контексті «текст – читач» чи «розповідач – слухач», оскільки і при цьому основна формула зберігається, хоча виживання (безсмертя) тут має відношення до читача або до суспільства в цілому, «яке засуджує всі види агресивної девіантної поведінки з тим, щоб зберегти цінність цивілізованих норм людяності» [5, с. 117–118].

У дитинстві людина переживає досвід віртуального виживання, слухаючи казки про загибель та наступне відродження героя, а ставши дорослою, вона у даному випадку стверджує власне життя таким само уявним пере-живанням загиблих діючих осіб у трагедії чи детективі. Більш того, наші мас-медіа недаремно переповнені повідомленнями про наглі смерті, порнографічними (відверто-натуралістичним) відеозаписами або фотографіями скривавлених трупів з місць злочину, хворобливо-зацікавленими репортажами про аварії з постраждалими чи про напади диких звірів на людей, розслідуваннями авіакатастроф і таке інше – не в останню чергу через цинічний розрахунок журналістів підняти рейтинг власного каналу, експлуатуючи цю людську «зачарованість смертю». Дивлячись це, сидячи вдома в кріслі та попиваючи каву, обиватель тим самим відчуває себе ледь не як казковий персонаж, що у такий спосіб уникнув смертельної загрози, сховавшись у власному затишному прихистку. На щось подібне вказував колись Е. Канетті, але стосовно реального виживання, коли одним з найсильніших досвідів ствердження життя є досвід переможця, котрий стоїть на полі бою серед повалених мертвих супротивників, відчуваючи себе особливим, обраним – бо він вижив!

І, нарешті, по-п’яте, при аналізі таких суцільно «мортальних» фіналів оповіді слід мати на увазі наявність, якщо можна так сказати, «обломлених» сюжетів, сколків колись цілої розповіді з повною розгорнутою базовою світоглядною формулою, обірваною на другому її члені – смерті

персонажа чи знищення предмета, як, скажімо, казки «Колобок» чи яєчко у «Курочці Рябій». Є також твори світової літератури, такі, як «Лісова пісня» чи «Гамлет» з його «типологією смертей», де універсально-культурна формула присутня неявно і потребує певної реконструкції.

У «Лісовій пісні», як нами вже відзначалося, універсальна базова формула в її тріадності репрезентована у творі за аналогією з природними циклами та образом вогняного оновлення. Зимовий сон Мавки переривається навесні, коли вона не тільки пробуджується, але нібито заново народжується. Тіло Мавки у фіналі, засвітившись ясним вогнем, «вільними іскрами в гору злетіло», але вона знає, що залишений від нього «легкий пухкий попілець ляже, вернувшись, в рідну землицю, вкупі з водою там зростить вербицю,– стане початком тоді мій кінець» [6, с. 248]. Отже, тут смерть Мавки не є остаточною, її кінець стає її ж початком.

Щодо «Гамлета» можна сказати, що мортальна тема в цьому творі є визначальною. В якому ж вигляді тут реалізована універсальна тріада «життя – смерть – воскресіння?» Про це з усією визначеністю говорить відомий дослідник цього твору О. Анікст. За ним, Гамлет, утративши після смерті батька життєстійкість, перейнявшись почуттям помсти, відродився до нового життя. Ідея відродження тут знайшла втілення в *агресивно-мортальному* кодуванні, коли життя одного (відновлення до життя Гамлета) стверджується через смерть іншого (Клавдія), винного у загибелі того, з ким героя зв'язувалася до цього повнота життєвих сил (батька). Отже, заявлене споконвічне домінування КГП смерті тут лише акцентоване, тоді як сама ж загальна світоглядна формула, безсумнівно, є присутньою, хай і в перетвореному виді [6, с. 252].

Що стосується казок типу «Колобок», то вони належать до так званих «рекурсивних», «ланцюжкових» казок, де дійство регулярно повторюється. Насправді, в чому ж полягає це повторюване дійство у даній казці? У тому, що Колобок постійно рятується. Іншими словами, загроза життю (*вітальність*) через *аліментарно* кодовану *мортальність* (загроза бути з'їденим) весь час відводиться і все закінчується щасливим спасінням (*імортальність*). Отже, базова формула тут не тільки репрезентована в її повному варіанті, ця казка її ще й неодноразово мультиплікує. Одначе, зрештою, даний казковий персонаж гине, з чого виникають всі підстави для заперечення універсальності згаданої світоглядної формули. Що ж можна сказати з цього приводу?

«Колобок», де низка виживань героя врешті закінчується його загибеллю, несе в собі, як показав Микита Толстой, ідею *порятунку від смерті*. За ним, початкова невразливість Колобка, коли його не могли з'їсти звірі, визначена його пісенькою, котра є фактично «текстом

творіння» (*генетив*), який сам по собі вже має захисну функцію (послаблена *іммортальність* в *інформаційному* коді з табуйованими *агресивністю* та *аліментарністю*). Окрім того, самі приговори-оповідання про «пристрасті» хліба, льону та інших рослин, до яких типологічно примикає й «Колобок», традиційно грали захисну функцію [6, с. 297–298].

У деяких казках смерть одного персонажу постає як необхідна передумова відродження іншого. Так, якщо у кумулятивній казці про Колобка повторення ситуації «*загроза життю – порятунок*», коли він вдало карбулявся від тих, хто хотів його з'їсти, врешті-решт, завершується його загином, то у казці про Вовка та цапенят загибель Вовка та розтинання його черева виступає як передумова повернення до життя з'їдених ним козеняток [7, с. 15–16]. Вочевидь, у витоках казки про «Колобка» також лежать подібні уявлення, коли його смерть поставала як жертовна, тобто, як така, що слугувала передумовою спасіння або відродження інших персонажів, особливо якщо врахувати, що хлібній жертві передували жертви тваринні, ще раніше – тварини тотемної (родоначальника).

Що до казки «Курочка Ряба», то за даними деяких дослідників, її «канонічному» варіанту передував інший, де розбите золоте яйце веде до повного розладу звичного життя – дід з бабою плачуть, гуси гагакають, собаки брешуть, вовк виє, служниця цебра ламає, піп храм підпалює тощо. Це, фактично, постає як «світова катастрофа», викликана розбиттям зародка світу мишкою, що виконує роль трикстера, руйнівника встановленого світопорядку, космосу в цілому. Вперше золотим розбите яйце в цій казці назване в обробці К. Д. Ушинського (1864), хоча в інших записах, за даним Н. В. Лозовської [9], воно «черно, пестро и багровисто» – чим не космос? Максиміліан Волошин з цього приводу зазначав, що просте яєчко, якого знесла Курочка Ряба для заміни розбитого золотого – це вічне повернення життя, невичерпне джерело відродження, минущий знак того яйця, з якого до часів виникає все суще [2, с. 100].

Отже, є всі підстави вважати, що колись вкрай спрощена у викладі для дітей молодшого віку К. Д. Ушинським казка у минулому була оповіддю про те, як світовий порядок було створено, зруйновано, а потім відновлено. Таким чином, і тут ми бачимо функціонування базової світоглядної формули, через що такі казки не тільки заперечують, але, навпаки, підтверджують нашу позицію стосовно тотальної структуризації текстів культури тріадою «життя – смерть – безсмертя (відродження)».

На додаток до предметного розгляду основних світових сюжетів хотілось би зупинитися на деяких наших ключових методологічних засадах. Йдеться про запропоноване нами розрізнення предметної онтології текстів культури та мови їх аналізу («денотатів» та «концептів»).

В одній з робіт ми з'ясували, що більшість дослідників структури текстів культури імпліцитно застосовували КГП як мовний «концептний» інструмент опису дискурсивних структур (через наближення до неявного відтворення базисної світоглядної формули або шляхом введення «деструктивного», «гастрономічного» та інших близьких до запропонованих нами кодів) [6, с. 114–120].

Цей самий висновок можна зробити й стосовно підходів до реконструкції основних сюжетів світової літератури Ж. Польті та К. Букером. Річ у тім, що, в залежності від обраного мовного «інструментарію», різні дослідники можуть класифікувати один і той самий обраний сюжет за відмінними рубриками, в залежності від того, який момент даного сюжету було ними визначено головним. Наприклад, в «Едіпі» той же Ж. Польті звернув увагу на інцест з матір'ю, та відніс цей сюжет до рубрики номер 18 «Невільний любовний гріх». Разом з тим цей сюжет можна було б віднести, за умов виділення в ньому як головної події батьковбивства, до рубрики номер 19 «Невільне вбивство (близького)». Взагалі, нічого не заважає якомусь автору ввести спеціальну окрему рубрику – «Батьковбивство», і він по-своєму правильно класифікував би даний сюжет. За очевидної присутності у ньому цих двох епізодів його, зрештою, можна одночасно віднести до двох класів, але такий подвійний зміст в інших сюжетах може бути не настільки очевидним, і через це їх часто відносять до якогось одного класу, тоді як при більш прискіпливому розгляді виявляється, що з однаковим успіхом його можна було б віднести до іншої рубрики.

Показово, до речі, що у Ж. Польті переважна більшість сюжетів ґрунтується на агресивному коді, тоді як інші дослідники в аналізованих творах побачили б, можливо, зовсім інші змісти. Фактично, так воно часто й буває, внаслідок чого ми маємо доволі значну кількість не ідентичних покажчиків казкових мотивів та типів, класифікаторів сюжетів тощо. У чому причина цього? Вона, як на нас, криється у тому, що автори даних узагальнююче-типологічних робіт звертають увагу не на глибинну структуру аналізованого тексту, а на допоміжні, часто другорядні обставини її змістовного розгортання та специфічні особливості її предметного втілення в даному тексті. Так трапилося, зокрема, у Р. М. Волкова та В. Я. Проппа, котрі через це вводили багато зайвих елементів казкової структури, водночас проігнорувавши декотрі важливі одні.

За приклад візьмемо казку за номером 131 зі збірки О. Афанасьєва, визнану В. Я. Проппом однією-єдиною казкою, з якої походять всі інші, котру він розбив на такі формалізовані епізоди: *Цар, три дочки (початкова ситуація). Дочки відправляються гуляти (відлучка молодших), затримуються в саду (рудимент порушення заборони). Смок їх викрадає*

(зав'язка). Цар кличе на допомогу (клич). Три героя відправляються на пошуки (відправка). Три бої зі Змієм та перемога (бій - перемога), визволення дівиць (ліквідація біди). Повернення, нагорода.

Ми провели відповідну процедуру, прагнучи виявити глибинний інваріант даної «базової» казки. Для цього слід було з'ясувати, чи руйнується після вилучення того чи іншого епізоду її смислове ядро. Якщо це має місце, то даний епізод ми вважали необхідним елементом даної казки, якщо ж ні, то його зовсім необов'язково треба було фіксувати та описувати. Виявилося, що, наприклад, відлучку дочок, що мали звичку гуляти в саду, не можна вважати структуроутворюючим елементом, оскільки їх викрадення могло здійснитися і з опочивальні під час сну, і під час їх перебування в гостях у сусідньому королівстві, і на бенкеті, зрештою, де завгодно. Проте без епізоду про саме викрадання дочок Змієм ця казка обійтися не може – адже воно становить її ключовий момент, оскільки завдяки цьому епізодові до її структури вводиться КГП смерті, що загрожує мирному життю, що дає поштовх усій подальшій оповіді (див. докладніше: [6, с. 197–201; 7, с. 115–124]). Цього висновку ми дійшли після того, як проведений нами аналіз казкового матеріалу на предмет виявлення значеннєвого ядра тієї або іншої казки показав, наскільки помилковим є підхід В. Я. Проппа. Скажімо, такі виділені ним казкові елементи, як «відлучка» або «нестача», що нібито служать умовою наступного наростання погрози та настання лиха, є лише поняттєвим одинично-предметним проявом сюжетного ходу, органічно необхідного для відтворення в тексті казки ідеї порятунку. Однак лихо або загроза життю героя може наставати і без всякої відлучки, наприклад, коли негативні персонажі, скажемо, чорти, самі приходять до хати героїні, товчуться голі біля неї з наочними симптомами сатиріазу, запрошуючи дівчину з ними «жаницца». Тому, виходячи з проппівської логіки, потрібно було б до складу казкової структури ввести і такий елемент, як «*прихід*», та ще й функціонально таким чином визначених персонажів, для позначення яких немає цензурних слів. Якщо ж спробувати дати відповідь на питання, про що саме йдеться у цій «основній» казці $Аф_{131}$, то ясно, що її головний зміст зводиться до оповіді, як царські дочки мирно собі жили-поживали, як потім їх життю почала загрожувати смертельна небезпека і як, на щастя, цю небезпеку було усунуто. Підсумкова формула, що тут є структуроутворюючою, проступає у вигляді тріади «*життя–смерть–безсмертя*» [6, с. 200].

Підемо ще далі і поставимо під сумнів наше твердження про те, що викрадання дівчат Змієм є необхідним елементом даної оповіді. Дійсно, воно є необхідним з точки зору введення загрози, створення ситуації грізної небезпеки, але хіба тільки у такий спосіб ця загроза може виникнути?

Вочевидь, що ні. Адже видати дочок на поталу Змієві цар міг би бути змушений через програш у війні з ним, дочки могли бути заручницями Змія і перейти під його владу внаслідок невиконання царем-батьком якоїсь угоди, чи після того, як він не зміг відгадати загадки, зрештою, просто з незнання (як віддають у казці власну дитину за формулою «віддай те, не знаєш що»), через помилки чи свою глупоту або банальну нетверезість і таке інше. Що ж тут є насправді інваріантним та головним? Головним тут є сам**е** *настання та наступне відведення загрози*, що утворює стійку інваріантну структуру, ідентичну у багатьох оповідальних текстах, і саме на неї націлений наш дослідницький пошук. А яким саме чином ця загроза буде актуалізована і як усунута – це вже другорядна проблема, хоча саме на ці вторинні змістовні моменти оповіді частіше за все спираються у своїх узагальненнях «типологічні класифікатори» текстів.

Тепер уявімо, як підійшов би до типологічного аналізу цієї казки звичайний «типологічний класифікатор» (прикладів цього – безліч). Він міг би віднести її до класу «Викрадання» з підкласом «Викрадання Змієм». Можна було б також ввести такий «основний сюжет», як «Небезпечні прогулянки», або, і це ми бачимо у Х. Борхеса та, частково, у Ж. Польті та К. Букера, звернути головну увагу на епізоді пошуку царівен героями та зачислити даний сюжет до рубрики «Пошуки».

Коли узагальнююча типологізація сюжетів чи оповідальних схем спирається на їх другорядні, поверхневі, видимісні складові при застосуванні для цього відповідної аналітичної мови опису, розбір останньої змушений наполегливо «пробиватися» крізь бідні та абстрактні поняття, що позначають ці епіфеноменальні, вторинні явища. Тому, коли ми бачимо подібні узагальнення вторинних, другорядних елементів того чи іншого сюжету, зафіксованих у певних поняттях, котрі послуговують у даного автора одиницями мови опису текстів, то за цими поняттями ми повинні постаратися угледіти ще й їхню більш широку, вихідну категоріальну підставу, а ще краще – підставу категоріально-граничну, останню, далі якої оповідь вже не йде. Як ми вже зазначали, граничні підстави у тексті тому і є «граничними» та «підставовими», що далі їх вже нема куди рухатись, коли виражена ними глибина смислів, повнячись, доходить до крайньої надміри своїх проявів у своїй цілковитій вичерпаності [6, с. 265].

Ось чому категорії граничних підстав за їх реконструкції на цьому поняттєво-змістовному матеріалі дозволяють виходити на дійсно граничні, дійсно підставові рівні будови тексту, що сходять, зрештою, до ідентичного для всього людства культурного досвіду виживання, якщо тільки культуру розуміти як форму і процес специфічної трансформації природного

початку на людське, суттю чого є «вирощування» людяного в людині, що одночасно робить культуру і засобом життєзабезпечення [6, с. 339].

З погляду методики такий процес виходу на кінцеві підстави будови даної конкретної оповідальної історії, казки $Аф_{131}$, може виглядати як пошук відповідей на цілком конкретні запитання – Чому прогулянки у саду є небезпечними? Задля чого Змій викрадає принцес? На що спрямовано пошуки героїв і чим вони мають увінчатися?

Прогулянки в саду є небезпечними тому, що місце це неспокійне, час від часу там вештається Змій, придивляючись, кого б підхопити та утягти до себе. А уносить він дівчат, маючи, за різними версіями, дві мети. За першою він просто голодний і змушений у такий спосіб рятуватися від смерті від виснаження (*аліментарне* кодування *вітальності* для Змія та *агресивно-аліментарне* кодування *мортальності* – для дівиць). Друга його мета – побратися з однією з них або, принаймні, просто швиденько злягти з ними через власну розбещеність. Це дає *еротичне* кодування *вітальності*, одне культивоване, з весіллям, а друге – табуйоване, поза межами культурних норм. Зрештою, герої відправляються на пошуки царівен саме для того, щоб *врятувати* їх від такої жахливої життєвої перспективи, і засобом для цього служить сила (*агресивний* код).

Отже, відповіді на ці запитання вивели нас на окреслену вище універсальну сюжетну лінію, котра, зрештою, розповідає про те, як дівчата жили собі спокійним життям, гуляючи у саду, як для них виникла загроза смерті або збезчещення і як її було відведено. Важливо ще раз зазначити, що КГП смерті є вкрай важливим моментом оповіді, без неї вона втратила би весь свій сенс – адже без погрози смерті не було б і перемоги над нею. Уявімо собі казку, що просто розповідає про прогулянки дівиць у саду – кому б вона була цікава? [6, с. 265].

Втім, ця загроза могла б уособлюватися і в інші конкретні прояви смертельної небезпеки, і головне в адекватному аналізі глибинної структури тексту полягає у тому, щоб вказані уособлення не заступили собою істинний зміст оповіді, тут – її мотиву чи епізоду. У першу чергу слід мати на увазі суть події – настання власне смертельної загрози, не зупиняючись на описі форм її прояву – викраденні, взятті у полон, ув'язненні і т. і. В останньому випадку ми попадаємо у дурну нескінченість номінації кожної з утворених через таке узагальнення рубрик, на кшталт «Викрадення», «Взяття в полон», «У тюрмі» тощо, хоча за цим, в принципі, стоїть одна подія, котра, відтворюючи ситуацію смертельної небезпеки для героїв, динамізує подальше розгортання сюжету.

Тобто, за наявності «незмінного» ядра тексту, якого піддають такій обробці, результати класифікаційних процедур в залежності від обраної

аналітичної мови опису можуть відрізнятися один від одного. Саме на це ми тут хотіли звернути увагу і наголосити, що предметом нашого аналізу були не так тексти як певні «денотати» культурного дискурсу, скільки «концепти». Іншими словами, ми досліджували не сюжети самі по собі, а аналітичну мову їх опису в працях Ж. Польті та К. Букера.

Оскільки у результаті цього дослідження виявилось, що базові світові сюжети більш адекватно описуються за допомогою неявно застосованого чи методологічно відрефлексованого універсально-культурного підходу за допомогою безпосереднього чи закамуфльованого понятійними втіленнями використання категорій граничних підстав та кодів як чисельно обмеженого, але достатнього для нашого дослідження набору аналітичного «інструменту» реконструкції глибинної автентичної структури дискурсивних текстів, то це дозволяє сформулювати такі висновки:

1. Універсально-культурний метод аналізу базових світових сюжетів ще раз підтвердив свої евристичні переваги, оскільки розглянуті узагальнюючe-типологічні підходи до сюжетів так чи інакше класифікують їх за допомогою неявного використання категорій граничних підстав та світоглядних кодів. Але наша позиції має суттєвіші переваги перед щойно розглянутими, оскільки вона спирається на свідоме застосування даної аналітичної мови опису для відтворення автентичної будови сюжетних схем.

2. Це застосування, зрештою, дозволило відповісти на питання, чи не становить універсально-культурна базова формула (схема) «*ствердження життя – подолання смерті – прагнення до безсмертя*», тобто, категорії граничних підстав у їх світоглядній зв'язці, стійкий інваріант глибинної структури основних світових сюжетів? Отримана відповідь позитивна.

І хто б міг подумати? Щоправда, для нас цей результат не став неочікуваним.

1. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика.– М.: Высш. школа, 1989.– С. 300–307.
2. Волошин М. Аполлон и мышь (творчество Анри де Ренье) // Волошин М. Лики творчества.– М.: Наука, 1988.– С. 96–111.
3. Кестхейи Т. Анатомия детектива.– Будапешт: Корвина, 1989.– 262 с.
4. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф.– Одесса: Рось, 1996.– 142 с.
5. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла.– Одесса: Астропринт, 1998.– 142 с.
6. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури.– Одеса: ЦГО НАНУ / Автограф, 2008.– 416 с.
7. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд.– Одеса: Автограф / ЦГО НАН України, 2005.– 372 с.

8. Кирилюк О. С. Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд.– Одеса: Автограф / ЦГО НАН України, 2005.– 372 с.
9. Лозовская Н. В. Сказочный сюжетный тип: проблемы генезиса и структурного моделирования // Кунсткамера. Этнографические тетради. 1995.– Вып.8–9.– СПб., 1995.– С. 258–262.
10. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни.– М.: Художественная литература, 1981.– 669 с.
11. Booker C. The Seven Basic Plots. Why we tell stories.– N. Y.: Continuum, 2004.– 728 p.
12. Polti G. Les 36 situations dramatiqies.– Paris, 1894.
13. Polti G. The Thirty-Six Dramatic Situations.– Franklin, Ohio: Ed. James Knapp Reeve, 1924.– 190 (210) p.
14. Jung C. G. The archetype in dream symbolism // Man and his Symbols.– New York: Ed. G. Freeman, 1972. – P. 67–92.

Тетяна Суходуб

НА ЗАХИСТ ФІЛОСОФІЇ УНІВЕРСАЛІЗМУ

В статті розкривається місце та значення принципу універсалізму в сучасній філософії.

Ключові слова: *універсалізм, філософська раціональність, «класична» та «посткласична» філософія.*

В статье раскрывается место и значение принципа универсализма в современной философии.

Ключевые слова: *универсализм, философская рациональность, «классическая» и «постклассическая» философия.*

The article is dedicated to the problem of place and meaning of universalism's principle in modern philosophy.

Keywords: *universalism, philosophy rationality, «classic» and «post-classic» philosophy.*

Універсалізм[1] як поняття, принцип, методологічний підхід, хоча і був введений у філософський ужиток Ім. Кантом та закріплений у класичній німецькій філософії, проте як філософське проблемне питання, яке відтворювало специфіку власне метафізичного дискурсу, існував з самого початку філософського сходження до розуміння світу як цілого, відображаючи певні нюанси в становленні філософського способу міркування про світ, взятий в його повноті та сукупності усього існуючого. Історія філософії, таким чином, та процес набуття людиною досвіду мислення, усвідомлення граничних підстав свого відношення до світу, як це відбувалося на рівні конкретних культурних епох, збігалися. В цьому сенсі цілком поділяю думку М. К. Мамардашвілі, який, означаючи співвідношення історичних періодів у розвитку філософського знання, стояв на позиції сприйняття минулої філософії через ствердження принципової тотожності, або краще – збіг різнопредметного досвіду свідомості, що набувався у конкретних філософських вченнях, з тим основним світоглядним питанням щодо себе і світу, з якого взагалі виростає філософське світовідчуття. Так, він зауважував: «… то отношение к философам прошлого, о котором я говорю, совпадает в данном случае с тем отношением человека к миру, к предметам, из чего вообще философия рождается. Как ни странно. Философия ведь рождается, как утверждали и знали ещё древние, из удивления» [7, с. 97]. Філософ впевнений, що при умові глибокого занурення, перебування в досвіді «минулої» свідомості, випробування його на собі створюється ситуація, коли ми «обязательно помыслим то, что мыслилось другими,

до нас, или мыслится кем-то рядом, или будет помыслено после нас, совершенно независимо от заимствований, от каких-либо влияний, плагиата и т. п.» [7, с. 92].

Зрозуміло, що подібне «єднання» думок зумовлює (незалежно від історичних епох, бо в цьому вони як раз збігаються) саме перебування людини «на межі» – кордоні категоріального членування нею ж всесвіту на вже неподільні далі (і в цьому сенсі – граничні) підстави людського буття, які визначаються системою категорій, що відтворює певний світогляд та позначається в культурних традиціях. Межові підстави перебування людини в світі й закладають принцип універсалізму, налаштований на розуміння «повноти», «цілісності», «всезагальності» людського буття, визначення світоглядних основ відношення людини до світу, який постає засадничим у становленні і розвитку філософської свідомості. Таким чином, Ім. Кант лише робить прозорим наявність цього принципу у філософії, вибудовуючи своє власне вчення з опорою на конкретну концептуалізацію розуму, який представляється законодавцем власної волі і через це джерелом моральнісних вчинків. Правилом же раціональної *універсалізації* мотивів індивідуальної діяльності, поведінки особи, яке перетворює її вчинки, їх невидимі зовні духовно-світоглядні підстави на загальний закон людського буття, й виступає знаменитий кантівський «категоричний імператив», зорієнтований в своїй «нормативності» насамперед на людськість як первинну якість, що об'єднує усіх.

Отже, чи потрібно захищати те, що відтворює власне специфіку філософії як певної форми знання? Незважаючи на ту обставину, що за принципом універсалізму стоїть потужна традиція філософського розуміння світу, подібну постановку питання зумовлюють ті конкретні перипетії, що супроводжують розвиток філософії в новітній період і пов'язані перед усім з критичним переглядом філософії «класичного раціоналізму».

Одну з перших спроб перетлумачення традиційних філософських засад зроблено було Ф. Ніцше. Його нігілізм, виголошуючи «смерть Бога», автоматично спричинив й відмову від світоглядної універсальності, що закріплена була в європейському культурному поступі християнської ідеєю Абсолюту. Щоправда, М. Гайдеґер, відгукуючись на знаменитий ніцшеанський афоризм, вже зауважував, що шлях людей до цього Абсолюту лише утруднився через те, що Бог сховався від людей і в силу цієї його «прихованості», «утаємниченості» люди блукають, образно кажучи, іншими дорогами. Але, з другого боку, той же Гайдеґер підмічає, що ніцшеанська позиція щодо минулої культури, в тому числі і

філософської, фактично продемонструвала кінець європейської метафізики. З цього приводу він писав: «Философия Ницше – это *конец западной метафизики*, поскольку она возвращается к самому началу последней и этим возвращением как бы замыкает всю историю философии в круг» [10, с. 149]. Філософ стверджував, що Ніцше дає власне дві відповіді щодо сущого в цілому: по-перше, воно є «волею до влади», а, по-друге, є «вічним поверненням рівного». В першому випадку суще тлумачиться в аспекті його облаштування, в другому – в аспекті його способу існувати. Ніби повертаючись до думки Парменіда – «суще є», зауважував Гайдеґер, Ніцше стверджує щодо сущого, що воно є одночасно твердим та незмінним і разом з цим перебуває у постійному творенні та руйнуванні (див.: [10, с. 150]). Отже, сутність сущого є становлення. Саме тому тільки цей стан породжує суще – через продуктивне перетворення, постійне подолання усталеного. Таке процесуальне існування сущого, відзиваючись на онтологічні розмисли М. Гайдеґера та його тлумачення поетичної творчості Ф. Гельдерліна, цікаво обмірковує О. Кирилюк, коли, беручи до уваги гайдеґерівське визначення поезії як становлення буття в слові та через слово, опікується проблемою: «Що ж саме тут постає? Те, що триває, і це триваюче поет має затримати, піднести міру над немірним, щоб його не відніс рвучкий потік часу. Внаслідок цього на волю з'являється те, що рухає сущим та нерозділно в ньому панує. Це – буття, яке повинно відкритися, щоб появилося суще. Складність завдання, турботи та служби поетів полягає у тому, що ця поява та відкриття буття триває недовго. Завдяки істотному слову поета суще іменується тим, що воно є, хоча буття ніколи не буває сущим, а ми ніколи не знайдемо опори в безодні. Лише коли сутність Богів переходить у слово, тоді людське існування отримує основу. Отже, сутність поезії полягає в тому, що вона дає сильну *основу* людському існуванню. В поезії людина зосереджується на самих основах свого існування. За своєю сутністю вона є становленням – закоріненням у Землю» [1, с. 6].

Таким чином, поставання буття через становлення, а відповідно й ніцшеанське перетлумачення розуміння буття та пов'язаної з ним попередньої філософської традиції, закладає перспективу перегляду універсального виміру філософського знання, пов'язаного насамперед з загальним як законом зв'язку одиничного, особливого та загального в межах існуючого сущого як певної цілісності. Необхідність перегляду філософської «класики», зазначена Ф. Ніцше, відбивається, як ми вже зауважували, на вибудовуванні «нової онтології» Гайдеґера, а доцільно було б тут згадати і онтологічні варіації в межах феноменології, де речі тлумачаться як частина змісту самої свідомості людини, або

екзистенціальну позицію в онтології, в якій поставало перед усім питання про буття людини як вільне буття, що усвідомлює та проектує себе в можливості певних буттєвих вимірів тощо.

Ще до цих постановок питання цікаво розгорталася проблема розуміння буття як життя у філософії В. С. Соловйова. Особливість його онтологічної концепції полягала в тому, щоб, переглянувши «класичний раціоналізм», не загубити при цьому принцип універсалізму, поза якого, на думку філософа, руйнується власне філософський спосіб мислення, опанування людиною світу в усій його природній, сакральній та культурній цілісності. Звідсіль, філософський універсалізм, згідно з вченням Соловйова, має розкриватися не через традиційну для класичної школи логіку, а на підставі герменевтичного (смислового) прояснення синтезу різнорідних «начал» культури. Поза цього «поєднання» раціональних та ірраціональних, релігійних, містичних та світських, метафізичних та поетичних, теоретичних та практичних, естетичних та етичних та ін. елементів, що складають культурну діяльність людини, вже неможливо мислення щодо людства на даному цивілізаційному етапі його існування, щодо світу як цілого. А адже це, власне, і складає завдання філософії – пізнання універсуму в його межових підставах. Саме тому, що В. С. Соловйов прагне прокласти шлях «новому» універсалізмові, що виходить не із абстрактних, загальних, логічних категорій, а пропонує віднаходження людиною себе *в культурі* (що несе різноманіття смислів, мов, форм, але при цьому спирається на абсолютний, релігійний вимір буття), культурний синтез стає головною настановою його філософування.

Отже, творення нової філософської раціональності мислитель пов'язує з ідеєю цілісності культури, всеєдності культурних «одиниць», коли кожна складова культури виконує свої функції поза домінування якої-небудь однієї, але, *спів*існуючи; поза уніфікації, але в *зв'язку* з усіма іншими «началами», що складають духовне буття людини. Філософ переконаний, що інший варіант «єдності», пануючий до сих пір та зорієнтований на однаковість, посередність, всезагальність логічного порядку, буде хибним, історично приреченим, що, власне, й показав західний шлях розвитку, критично поціновуючи який, В. С. Соловйов писав: «В области знания Западный мир постигла та же судьба, как и в области жизни общественной: абсолютизм теологии сменился абсолютизмом философии, которая в свою очередь должна уступить место абсолютизму эмпирической положительной науки, т. е. такой, которая имеет своим предметом не начала и причины, а только явления и их общие законы. Но общие законы суть только общие факты…» [8, с. 26].

На відміну від цих настанов, філософ шукає іншого порядку «всезагальне», котре розуміється не як загальний факт, термін або уніфіковане правило, невідворотній закон тощо, а нестиме в собі багатоманітний зв'язок кожного з усім, де усе, що складає деяку цілісність, саме по собі, в окремішності, теж є значущим. Соловйов остерігає: сучасна цивілізація атомізує буття, історична сила, що діє в ній, приводить «к потере всякого универсального содержания, всех безусловных начал бытия. <…> Отдельный личный интерес, случайный факт, мелкая подробность – атомизм в жизни, атомизм в науке – вот последнее слово Западной цивилизации. Она выработала частные формы и внешний материал жизни, но внутреннего содержания самой жизни не дала человечеству…» [8, с. 27–28]. Звідсіль і народжується у В. С. Соловйова ідеал «позитивної всеєдності» – синтезу культур, релігій, традицій, але не на основі принципу уніфікації, руйнування всього багатства особливого, унікального, а через збереження різного, культивування сприйнятливості до інакшого. В цьому філософ бачить основи нового цивілізаційного шляху людства, підставою якого буде й новий філософський універсалізм, який має розгорнутись в таку філософію, в межах якої було б можливим поставити питання та віднайти підстави єднання субстанційно різного буття, що характеризує світ, в ціле, в цілісність життя, досвіду і культури. Зв'язок частини і цілого вибудовується філософом однозначно: частина може бути тільки началом, ціннісно рівним цілому, бо й те та інше є значущим своєю націленістю на абсолютний вимір буття. Але цей досвід свідомості, філософського мислення не був поширеним в культурі, сприйнятим у філософських колах, що спричинило принаймні два наслідки: по-перше, зробило Соловйова фігурою філософського майбуття, а не минулого, а, по-друге, заставило пройти філософію XX ст. майже тим же колом критики філософської «класики» (тільки, можливо, більш радикальної).

Справа у тому, що подальша раціоналізація життя за «проектом модерну», що випливав з класичної філософії та закріплювався в новітній історії на рівні державних ідеологій, не дозволила обійти, уникнути відчуття абсурдності, духовного хаосу, атомарності та відчуженості людей один від одного. Ніцшеанський нігілізм закономірно отримав «подовження» у нігілізмі «постмодерністському», який вже не просто виголошує усамітненість, поодинокість особи, розрив з культурною загальністю, а й взагалі обґрунтовує ненужденність людини в Інших, доцільність відсутності потреби людей один в одному та в «спасінні» «загальнозначущими» для усіх цінностями. Таким чином проголошений відхід від онтології загального та орієнтація на онтологію одиничного (з

її увагою до індивідуального стилю життя, коли набуваються певні атрибути в залежності від функцій, що виконуються; коли декларується цілком вільний вибір власного образу, зважаючи на таку головну рису новітньої практики, як звільнення від диктатури загального над індивідуальним; коли панує не цілісний, а плюралістичний світогляд з його гетерогенністю, тобто неорганізованістю універсальним законом, марґ, тобто існуванням за межами усіляких норм і правил, ризомністю, тобто неупорядкованим розвитком, поза будь-яких регулярностей тощо) завершується по суті неправомірним ототожненням принципу універсалізму з культивуванням *понад*індивідуальних, абстрактних законів, що можуть виконувати роль репресивних ідей.

На наш погляд, постмодерністський умонастрій зробив багато позитивного для сучасного культурного поступу, хоча й не подолав проблеми універсалізму, прагнучи просто на неї не зважати. Але повернімось до позитивних його наслідків. Слід зазначити, що такі теми, що й увійшли в коло філософських розмислів з іменами Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Деріда, М. Фуко, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, як проблема прихованості від раціонально орієнтованої свідомості «простору» периферії, безумств, тюрем, сексу тощо як традиційних в минулі епохи світів репресій, завоювали місце пріоритетних проблем дискурсу в європейському не тільки інтелектуальному, але й суспільному житті. Тому необхідність деконструкції тексту, особливо налаштованого на приховані репресії, як головна ідея Ж. Деріда постає ознакою всього напряму: задля звільнення індивідуального від загального деконструюються й основні поняття метафізики – буття, присутність, логос, субстанція, всякого роду центровані структури свідомості, суспільства, культури. Обставини, що спричинили постановку питання щодо доцільності «деконструкції», добре пояснив М. Фуко в своїх міркуваннях про сучасні суспільні умови людського буття: «Я полагаю,– пише він,– что в любом обществе производство дискурса одновременно контролируется, подвергается селекции, организуется и перераспределяется с помощью некоторого числа процедур, функция которых – нейтрализовать его властные полномочия и связанные с ним опасности, обуздать непредсказуемость его события, избежать его такой полновесной, такой угрожающей материальности. В обществе, подобном нашему, конечно же, известны процедуры *исключения*. Самая очевидная и самая привычная из них – это *запрет*» [9, с. 51]. Це, безумовно, приводить до постановки питання про руйнування, зняття засадничих для західноєвропейської філософії підстав – «всезагальності» та «центру» – і утвердження мислення поза будь-яких опозицій: центру та периферії, індивідуального та загального, суб'єкта та

об'єкта, цілого та частини, реального та уявного, поза оперування сталими цілісностями – схід/захід, чоловіче/жіноче, духовне/тілесне, письмо/мовлення тощо. Наслідком популярності «культури постмодерну» є більш вільні суспільство та людина.

Але чи знімається при орієнтації на даний досвід мислення тема універсальних вимірів культури, зокрема, й філософії? За доцільність «повернення» до філософського принципу універсалізму починає все голосніше виступати філософська громада. Доречно насамперед буде згадати в цьому відношенні потужну школу «трансцендентальної прагматики», представлену такими авторитетними постатями як К.-О. Апель, Ю. Габермас, які в своїй дискурсивній етиці апелюють до такого «загального» як необмежене комунікативне товариство, що слугує підставою рішень моральнісного порядку питань. Універсалізація набуває тут рис суспільного ідеалу, що несе в собі функцію загальнообов'язковості. Але це не є примусова обов'язковість для усіх: йдеться навпаки про те, що ні в кого немає права зобов'язувати інших поділяти його власні переконання, з одного боку, а з іншого – йдеться про визнання принципу універсалізації як форми виразу моральних суджень, що мають претензію в певному контексті на обов'язковість. Остання при цьому не вимагає відмови від власних інтересів, а передбачає лише готовність йти на поступки, беручи участь у загальному (суспільному) діалозі та виробляючи консенсусні рішення, значущі для усіх.

Як бачимо, в цьому напрямку універсалізм використовується перед усім для позначення методологічного підходу, адже теоретики «комунікативного раціоналізму» обґрунтовують загальні принципи моралі та взагалі засад суспільного гуртожитку на підставі врахування в моральному виборі особистостей інтересів інших людей. Як зазначає Ю. Габермас, трансформація філософської рефлексії має йти саме у напрямку універсально-прагматичному: «Универсальная прагматика – это исследовательская программа, которая имеет своей задачей реконструировать универсальные условия возможности взаимопонимания» [4, с. 104]. Тому на противагу висновкам філософів-постмодерністів, Габермас наполягає на необхідності збереження за філософією її орієнтації на розум. Він висуває тезу про те, що трансцендентальні та діалектичні способи, спрямовані на виявлення раціональних основ пізнання, діяльності і мови, ще цілком можуть грати свою роль при виробленні суспільних стратегій, якщо не мають фундаменталістських та всеохоплюючих претензій. Таким чином, у варіанті такої філософської раціональності як «комунікативна прагматика» ми бачимо повернення до універсалістської філософії.

В цьому відношенні доречно навести й слова сучасного американського філософа С. К. Ланґер, яка влучно підмітила, що «конец философской эпохи наступает с исчерпанием её движущих понятий» [5, с. 14]. Поняття універсалізму ще не вичерпало свого значення для сучасного філософування та й не вичерпає ніколи, яким би критичним хвилям не піддавався цей принцип, йтиметься лише про трансформацію його змісту, адже «… не должен исчезать изначальный жизненный смысл философии как таковой, с её отвлечённым языком, создающим пространство, в котором воссоздаётся *мыслящий*. Воссоздаётся личность, способная самостоятельно думать, принимать решения и т. д. то есть, другими словами, воссоздаётся классическая мужественная душа, способная держать невозможную, над необратимой реальностью невластную, но тем не менее мыслимую мысль. Держать, не впадая ни в революционерство, ни в теургию» [7, с. 99].

На цю ж універсалістську парадигму філософського мислення в принципі націлені й сучасні філософи, деякі з концептуальних підходів яких хотілось би тут розглянути. Так, на думку В. А. Малахова, постмодерністські тексти культивують в людині «відчужене споглядання», яке не бере відповідальності на себе за всю трагедійність людського буття (див.: [6, с. 379]). Позиція відчуження народжує, як вважає філософ, незатребуваність культури: розриви в етапах розвитку людства, зміщення критеріїв високого та низького, святого та гріховного, особливо в епоху наростання фундаменталістських тенденцій, перестають задовольняти. Таким чином, цивілізація демонструє гостру потребу в раціональності, яка вміє домовлятися.

Іншими шляхами йде концептуалізація цивілізаційно-культурного поступу людства О. С. Кирилюком, який, в цілому сприймаючи настанови «комунікативної філософії», виходить з ідеї, що «… під культурним дискурсом <…> розуміється не тільки сам текст, але й особлива система реконструйованих комунікацій актантів фольклорних, обрядових, міфологічних або художньо-літературних текстів. Неявний універсально-культурний зміст цих комунікацій визначає прийняття і такого смислу терміну «дискурс», який полягає в невисловленому контексті обміну повідомленнями між цими актантами, які, зрештою, утворюють глибинний інваріант тексту культури»[3, с. 3].Філософ як раз і прагне якомога повно представити та піддати універсально-культурному розборові текст міфології і поезії, текст казки та обряду, текст художній та науковий, текст первісної та сучасної свідомості, аналізуючи граничні підстави людського буття та світоглядні коди, що є присутніми в різного роду культурних доробках як універсально-культурне, інваріантне в культурних дискурсах

стосовно різних традицій та їх концептуалізацій в межах «класичного» та «посткласичного» філософського мислення. При цьому універсалії культури розглядаються науковцем як певний інваріант культурних практик та дискурсів, що «задає будову похідних від нього форм структурної організації текстів культури» [2, с. 112]. Також універсалії представляються і як «неявні категоріальні структури мислення» [3, с. 3].

Як бачимо, на підставі аналізу с текстів культури О. С. Кирилюк прагне насамперед показати можливості філософії щодо розвитку культури. Йдеться зокрема про можливість «асимілювання філософією тих великих культурних шарів, котрі доволі значною мірою можуть змінити деякі фундаментальні особливості традиційного типу філософування. Йдеться про конкретне сприйняття та репродукування базисних філософських проблем в уявах, поняттях та образах мистецтва, літератури, фольклору, масової свідомості тощо» [2, с. 34]. В цьому відношенні дослідник переконаний, що «філософія як квінтесенція епохи зовсім не завжди усамітнюється в своїй "філософській келії". Вона може здійснювати вагомий вплив на умонастрої людей тією мірою, якою вона є співзвучною цим умонастроям» [4, с. 34] .

Щодо останньої думки, то маємо зазначати таке. В одному із своїх текстів, відгукуючись на поетичні образи, створені М. О. Волошиним: «… Где лился музыкой, непознанной для слуха, / Творящих чисел и воль мерцающий поток, / Где в горьком сердце тьмы сгущался звёздный сок, / Что тёмным языком лепечет в венах глухо», Олександр Сергійович зазначив: «Зрозуміло – гостре почуття того, що в тебе в жилах тече зоряний сік, дано не кожному!» [1, с. 20] і тим самим, як на мене, підсумував все, що можна узагальнити щодо онтологічного «статусу» як поезії, так і філософії. Адже саме відчуття волошинського «зоряного соку» як раз і дозволяє зробити явленим беспосередньо той універсалізм, поза якого немає ані філософського, ані духовно-культурного, ані власне людяного вимірів людського буття.

Отже, сучасні філософи, що посідають доволі суперечливу позицію щодо принципу універсалізму, традиційного для «класичної» філософії, певним чином відтворюють суперечки, що мали місце в минулій традиції. Йдеться насамперед про своєрідний діалог між прихильниками «філософії універсалізму» і тими, хто вважає за доцільне відмовитися від такої позиції: зважаючи на це, ми і торкалися в своєму дослідженні певним чином засад «класичної» і «некласичної» філософії в особах, зокрема, Канта і Ніцше, європейських позитивістів і Соловйова, представників сучасного «філософського постмодернізму» та «комунікативної раціональності». На підставі аналізу даного досвіду філософського мислення дійшли висновку,

що позиція, образно кажучи, мислителів-універсалістів має тенденцію до укріплення через трансформацію типів філософської раціональності, наближеної до культури діалогу та й взагалі до віднаходження людиною себе саме в культурі, в тому, як розгортався досвід культурного буття від первісних форм відношення до світу та аж до сьогодення. Таким чином, універсалізм як засадничий принцип філософування не є загубленим для сучасності.

Примітки

[1] Термін походить від лат. ūniversālis – загальний, всезагальний, той, що стосується цілого; ūniversales – загальні; ūniversus – увесь, цілий, взятий в сукупності; загальний, всезагальний; повний.

1 Кирилюк О.С. Мартін Гайдеґґер та Максиміліан Волошин: Оргія та жертва. (Дві статті на задану тему).– Одеса: Автограф/ЦГО НАНУ, 2005.– 72 с.

2 Кирилюк О.С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури– Одеса: Автограф/ЦГО НАНУ, 2005.– 72 с.

3. Кирилюк О.С. Універсалії культури і семіотика дискурсу: казка та обряд.– Одеса: Автограф/ЦГО НАНУ, 2005.– 72 с.

4. Коммуникативно-теоретические модификации философской рациональности в концепции Юргена Хабермаса (сводный реферат Владимира Фурса) // Философия эпохи постмодерна: Сб. переводов и рефератов.– Мн.: Изд. ООО «Красико-принт», 1996.– С. 98–116.

5. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. С. П. Евтушенко / Общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова.–М.: Республика, 2000.– 287 с.

6. Малахов В. Чому я не постмодерніст? // Дух і літера.– К., 1997.– № 1–2.– С. 378–382.

7. Мамардашвили М. Идея преемственности и философская традиция // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию.../ Сост. и предисл. Ю. П. Сенокосова.– М.: Прогресс, 1990.– С. 91–99.

7. Соловьёв В. С. Три силы // Соловьёв В. С. Соч. в 2-х тт.– Т. 1. Философская публицистика.– М.: Правда, 1989.– С. 19–31.

8. Фуко М. Порядок дискурса. Инаугурационная лекция в Коллеж де Франс, прочитанная 2 декабря 1970 года // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц.– М.: Магистериум Касталь, 1996.– С.47–96.

9. Хайдеггер М. Лекции о метафизике / Пер. с нем. и коммент. С. Жигалкина.– М.: Языки славянских культур, 2010.– 160 с.

Олег Погорелов

КУЛЬТУРА: ОБЪЕКТИВАЦИЯ УНИВЕРСАЛЬНОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ ИЛИ УНИВЕРСАЛЬНАЯ ОБЪЕКТИВАЦИЯ СОЗНАНИЯ?

Критично аналізуються основні положення теорії культури Ф. Т. Михайлова. Запропоновано альтернативний підхід до вирішення проблем, які пов'язані з розробкою загальної теорії культури. Він ґрунтується на ідеї цілісної об'єктивації свідомості.

Ключові слова: *культура, універсальна об'єктивація свідомості.*

Критически анализируются основные положения теории культуры Ф. Т. Михайлова. Предлагается альтернативный подход к решению проблем, связанных с разработкой общей теории культуры. Он основан на идее целостной объективации сознания.

Ключевые слова: *культура, универсальная объективация сознания.*

Main positions of F. N. Mikhaylov's theory of culture are critically analysed. The alternative approach to decision of the problems tied with the development of general theory of culture is offered. It's based on the idea of complex objectivation of consciousness.

Keywords: *culture, universalistic objectivation of consciousness.*

Культура как предмет теоретической мысли больше напоминает неосвоенную целину, чем вспаханное, ухоженное поле. Такое впечатление о положении дел в культурологии остаётся после прочтения работы Ф. Т. Михайлова «Самоопределение культуры», где брошен вызов культурологам: автор «вообще не уверен, что сегодня реально существует такая научная дисциплина, как культурология» [9, с. 69]. Конечно, нет недостатка в теориях культуры, но, по его мнению, ни одна из них в действительности теоретическим знанием не является, ибо все они разработаны на основе методологии эмпиризма, ориентирующего исследователя на поиск внешних причин возникновения и развития культуры.

В поисках методологии, адекватной теоретическому познанию, автор заключает, что в порядке мышления, нацеленного на создание научной теории, первым устанавливается постулат – суждение, являющееся «аподиктическим <…> обосновывающим себя же самим своим смыслом и не требующим для этого никаких других обоснований и доказательств» [9, с. 153], «causa sui фундаментальной научной теории». Он спрашивает, «как возможны аподиктические суждения о возникновении causa sui единой культуры людей?» [9, с. 70]. Автор убеждён, что такие суждения

возможны, и, тем самым, возможна общая, или фундаментальная теория культуры как альтернатива плюралистической культурологии.

Начинать движение в этом направлении надо, по его мнению, с определения понятия культуры, которое отвечало бы норме теоретического познания: мыслить можно только мыслимое [9, с. 54]. Он решает эту задачу посредством отвлечения от всего многообразия культуры, от её привязки к этносам и народам. Таким способом устанавливается, что культуру порождает сама же культура. Культура, бытие которой состоит в самопорождении, или самоопределении, является предметом фундаментальной теории культуры, которая должна быть построена «в логике causa sui» [9, с. 205], в логике, которая, якобы, уже давно стихийно освоена фундаментальными естественными науками [9, с. 55]. Эта логика направляет мысль исследователя к началу культуры, содержащемуся в ней самой. Поскольку культура неотделима от человека, то её начало является также началом человеческого рода. Автор пишет, что «causa sui бытия людей – порождающее и воспроизводящее их жизнь Начало, служит основанием всех культур человечества» [9, с. 56], и таким началом является «уникальная способность человека к целесообразно произвольным действиям, обращённым к сочувствию других людей с надеждой на взаимопонимание» [9, с. 175], на их со-участие, со-гласие, со-трудничество. Осуществляемое индивидом действие, всегда рассчитанное на отклик других людей, на их отношение к нему, обозначается понятием индивидуальной субъективности, а отклик других на его действие определяется как «*совокупная* субъективность других людей» [9, с. 152, 212], или коллективная субъективность. Это отношение понимается как отношение, порождающее и воспроизводящее человека и культуру. В целом, оно определяется как *«субъективно мотивированное отношение каждого индивида Homo sapiens к субъективности других людей и их отношение к его субъективности»* [9, с. 173] и составляет содержание постулата общей теории культуры.

Порождающее человека отношение понимается как отношение между *своей*, индивидуальной, и *чужой*, коллективной, субъективностями. Надо заметить, что под субъективностью обычно имеют в виду активность сознания, исходно состоящую в смысловом преображении чувственно данного [8, с. 23, 29]. У Михайлова речь идёт о самопреображении субъективности, расщеплённой на индивидуальную и коллективную: индивидуальная субъективность преображается в коллективную, а коллективная – в индивидуальную [9, с. 212]. Самопреображение субъективности подчиняется принципу «*логики границы*: *чужое* – это всегда *своё* <…> но *своё* – это всегда *чужое*» [9, с. 148]. Мотивированное

обращение индивида к субъективности других равнозначно обращению «к себе как к *другому-в-себе* (в этот момент себе *чужому*)». Поскольку каждый индивид ориентирует своё поведение «на субъективный отклик других», «возникает та пограничная ситуация, в которой *чужое* тождественно *своему* и своё существует как переживаемая реальность *чужого*» [9, с. 150]. Так создаётся и постоянно воссоздаётся «совместным креативным усилием сторон», овнешняемое друг для друга *всеми средствами содействия*, «общее и поистине *своё-чужое* поле нашего духовно-практического общения» – «поле Культуры» [9, с. 150, 152].

Итак, то, что Ф. Т. Михайлов называет отношением, порождающим человека и культуру, есть сфера самопреображения субъективного, замкнутого на самого себя, представляющая собой causa sui человека и культуры. Это отношение есть некий сферос, универсум субъективности, т. е. универсальная субъективность, из лона которой, посредством её овнешнения, появляются все вещи человеческие. Так, орудие труда, по Михайлову, «изначально является овнешнением субъективного мотива сочувствия и сомыслия…» [9, с. 149]. На этом основании он утверждает, что посредниками между человеком и природой «служат не орудия и слова», а «*совокупная* субъективность других людей» [9, с. 151–152].

Автор завершает изложение своей общей теории культуры, пытаясь дать ответ на главный вопрос: как возникла «causa sui единой культуры людей?» и признавая, что описанная им ситуация возникновения универсальной субъективности является лишь предположением [9, с. 219]. Но, в таком случае, предлагаемая общая теория культуры, в лучшем случае, есть всего лишь гипотеза. При этом он попал в ту же ловушку, что и создатели трудовой теории антропогенеза: у них труд, предполагающий наличие человеческого сознания, порождает человека, а у Михайлова, отвергающего эту теорию, универсальная субъективность, включающая в себя целеполагание и, тем самым, сознание, порождает человека [9, с. 129].

Сама идея общей теории культуры как основы наук, изучающих культуру в её исторических формах, правомерна, хотя в ней большой новизны нет. Так, Г. Риккерт считал, что наукам о культуре для выделения их в область знания, отличную от наук о природе, недостаёт единства и систематической расчленённости. Пример физических наук, единство которых обеспечивается общей наукой – механикой, казалось бы, намекает на решение проблемы. Но среди наук о культуре нет и не может быть общей науки, подобной механике, т. к. они пользуются индивидуализирующим методом. Риккерт полагал, что объединить науки о культуре можно только путём выработки «объективного и

систематически расчленённого понятия культуры» [11, с. 125]. В. Дильтей, напротив, выделил среди наук о культуре (точнее, наук о духе), описательную психологию в качестве базовой науки. Психология как дескриптивная наука есть «первая и элементарнейшая среди всех частных наук о духе; тем самым её истины образуют основу для последующего строительства» [6, с. 309].

Теоретическая конструкция, которую предложил Ф. Т. Михайлов, не может претендовать на роль общей теории в культурологии. У него всё построено на ошибочной интерпретации самоопределения культуры как causa sui. При этом понятие causa sui он берёт как данность, не анализируя его. Известно, что это понятие относится к категориальному аппарату философии Спинозы. У него это понятие обозначает природу субстанции, которая состоит в существовании. В. Виндельбанд показал, что Спиноза не смог объяснить происхождение вещей из абсолюта, потому что у него «на место метафизического происхождения выступает «математическое следствие»» [4, с. 97]. Т. е., на понятии causa sui основывается представление о субстанции как вечной, бестелесной, безусловной, бесконечной и совершенной причине существования материальных вещей. Таким образом, в смысловых аспектах понятия causa sui не имеется такого, который выражал бы порождение субстанцией самой себя: то, что существует вечно, абсолютно исключает момент возникновения в любых его вариантах. Поэтому Спиноза, проблематизируя всё, что только возможно в сфере онтологии, ни разу не выходит на совершенно абсурдный вопрос о том, как возникает сама causa sui субстанции. А Михайлов ставит такой вопрос относительно causa sui культуры, не обсуждая, возможно ли подвести под понятие, обозначающее абсолют, конечную, преходящую вещь. Если causa sui означает не самопорождение субстанции, ни тем более какой-либо конечной вещи, а безусловное, вечное и неизменное существование, то оказываются лишёнными всякого смысла все causa sui (культуры, человека, постулата и т. д.) рассматриваемой фундаментальной теории.

Что же может означать *самоопределение* культуры? Если, как предлагает Ф. Т. Михайлов, отвлечься от всех форм культуры, в которых она существовала и существует, то тогда мы выйдем за пределы самой культуры. А за пределами культуры, когда мы оставим позади неё самую первую конкретную историческую форму, останется сознание. Если бы не было сознания, то не появилась бы «уникальная способность человека к целесообразно произвольным действиям, обращённым к сочувствию других людей», которую Михайлов считает главной способностью, а само сознание, мышление всего лишь её ипостасью [9, с. 175, 177, 214].

Поскольку в результате указанной операции остаётся только сознание, то в таком случае *самоопределение* культуры может обозначать только одно: изначальную креативность человеческого сознания, выражающуюся в сознательном преобразовании человеком природных вещей в вещи человеческие, включая и самого человека как природное существо. Единственное, что человек не создаёт таким способом, но благодаря чему он есть человек, это – сознание. Оно не есть ни нечто, подобное вещи, ни нечто, подобное идее, и потому кажется, что оно вообще не существует [10, с. 66] Тайну происхождения своего сознания человек приоткрывает только в его мировоззренческих построениях. Культуру создаёт человек, преобразуя природные вещи в человеческие, в чём и состоит существенный признак культуры.

На заре своего существования человек, преобразуя природные вещи, создаёт первые искусственные орудия, а, подчиняя своей воле, укоренённой в сознании, свои животные инстинкты, он преображает самого себя, становясь социальным существом. Это самопреобразование человека является духовным. Преобразуя самого себя, человек создаёт человеческие вещи: социальную организацию, мифы, ритуалы и формы их символического выражения. Материальный и духовный виды преобразующей деятельности первобытного человека сопряжены с преобразованием такой природной вещи как голосовой звук в членораздельную речь. Человек оглашает посредством слова невидимое – креации своего сознания, смыслы и значения, которыми он наделяет вещи, видимые и невидимые, духовные. Таким образом, архаическая культура представляет собой двуединство материальной и духовной деятельностей, пребывающих в «эфире» слова.

Структура культуры, возникшей после выхода человечества из первобытного состояния, идентична структуре первобытной культуры. Люди, построившие города, создавшие письменность и государство, словом, создавшие цивилизацию, осуществляют те же два вида деятельности. Отличие, конечно, имеется, и весьма значительное. В первобытном обществе указанные виды деятельности не отделены друг от друга. Отсутствие разделения труда было связано, прежде всего, с тем, что первобытный человек не обладал индивидуальным самосознанием, а был носителем стихийно-коллективного, родового самосознания. При отсутствии внутренней индивидуальности он внутренне ничем не отличался от своих соплеменников, был внутренне слит с ними. Поэтому в первобытном обществе не могло возникнуть то отношение между индивидом и другими людьми, которое Ф. Т. Михайлов считает порождающим человека, ибо оно предполагает наличие индивидуального

самосознания. Последнее начинает формироваться после выхода человечества из первобытного состояния. Носитель индивидуального самосознания внутренне отличим и отделён от других людей и, в отличие от древнего человека, внутренне выделен из общества. Теперь все новации в обществе появляются благодаря индивидуальному творчеству. Деятельность человека становится разнообразной, но вся она сводится к тем же двум видам деятельности – материальной и духовной. Происходит интенсификация и усложнение той и другой, что приводит к отделению их друг от друга. Если первобытная культура выражает начало выделения человека из природы, то цивилизация – преодоление стагнации, в которой пребывало первобытное человечество и, тем самым, ещё более глубокое выделение человека из природы, т. е. она является ступенью в развитии человеческой культуры.

Из сказанного выше видно, что обозначать понятием культуры можно всё, что несёт на себе печать преобразующей деятельности человека, как материальной, так и духовной. Если это упускается из виду, то возникает искажённое представление о культуре. Так, А. Вебер, признавая наличие материальной и духовной стороны общественного процесса, а также, признавая сознание в качестве их «подлинного «ядра»», утверждает что они «совсем не единство, а *двоичность*», «совершенно различные стороны человеческого исторического развития» [3, с. 13]. Он отождествляет культуру с духовной деятельностью, а материальную деятельность, стимулирующую развитие науки и техники, а также способы её организации и планирования, обозначает понятием цивилизации. По его мнению, культура и цивилизация – это замкнутые на самих себя области человеческого творчества, противоположные по своему источнику (душа как орган «чувства жизни» и интеллект) и общественному предназначению. Душа «стремится формировать соответственно своей сущности материал существования <…> сделать его выражением её внутреннего бытия и создаёт этим «культуру»» (искусство, религия, философия – *О. П.*) [3, с. 28]. Интеллект, воплощённый в науке и технике, выражает стремление человека господствовать над природой. Кто будет отрицать различие между материальной и духовной деятельностями. Но если, как считает А. Вебер, «подлинным «ядром»» той и другой деятельности является сознание, а цивилизация идентична деятельности, *преобразующей* природу, т. е. имеющей признак культуры, то нет никаких оснований для того, чтобы ограничить культуру только сферой духовной деятельности.

Итак, *самоопределение* культуры не означает ничего другого, кроме творческой природы сознания. Существенным признаком культуры

является осуществление продуцированного сознанием. Сущностью сознания является его спонтанная направленность на само себя, *саморефлексия*. Это присуще только нематериальной «вещи» – сознанию. Сознание, направляясь на само себя, не становится объектом, не объективируется, а непосредственно отождествляется с самим собой. Поэтому сознание исходно является самосознанием. Фихте, и вслед за ним Шеллинг, ошибочно считали, что сознание, направляясь на себя, *противополагает* себя себе самому, становясь объектом. Исходя из этого, они утверждали, что самосознание есть тождество субъекта и объекта, субъект-объект [12, с. 81]. Но, как было сказано выше, направленность сознания на само себя состоит в *самоотождествлении* сознания, а не в самопротивополагании, и, следовательно, структурой самосознания может быть только субъектно-субъектное отношение. Субъектно-объектное отношение, являясь познавательным и будучи применённым к сознанию, выражает структуру самопознания. Это отношение устанавливается тогда, когда человек сознательно ставит задачу познать самого себя. Субъектно-субъектное отношение, диалогическое по своей природе, применённое к сознанию, осуществляется им непроизвольно и представляет собой живое тождество сознания, всегда персонифицированное – Я. Самосознание, в отличие от самопознания, есть «дело» сознания, а не человека; Оно есть бытие, а не знание. Приняв самопознание за самосознание, и онтологизируя его структуру, Шеллинг приходит к принципу абсолютного тождества субъекта и объекта, который затем был трансформирован Гегелем в принцип абсолютного тождества бытия и мышления. Всё это является результатом подмены самосознания самопознанием.

Человек, благодаря Я, внутренне выделен из природы в целом. Это означает, что масштаб его существования превосходит масштаб существования природы. Поэтому человек как целостное духовно-телесное существо относится не к природе, а к миру – сфере бытия, адекватной масштабу его существования. Эту уникальность человека М. М. Бахтин определил словами, выражающими на редкость проникновенно и точно *дело* человеческое: «Свидетель и судия» [1, с. 341]. С появлением человека природа впервые становится бытием, *внешним* по отношению к его сознанию. Происходит невиданное: человек приводит природу, ставшую для него внешней, в соответствие со своим *внутренним,* осуществляя объективацию *креаций* сознания. Её продуктом являются вещи человеческие, обозначаемые понятием культуры. Нечто аналогичное нашему пониманию культуры как объективации внутреннего мира человека мы находим у В. Дильтея. Определяя типичное для наук о духе

отношение к своему предмету, к человечеству, он видит его специфику в характерной тенденции. «Эта тенденция использует любое жизнепроявление для того, чтобы постичь тот внутренний мир, из которого оно вытекает» [7, с. 126]. В этом, считает он, «раскрывается смысл понятийной пары внешнего и внутреннего». «Они обозначают,– пишет он,– то отношение, которое существует в понимании между внешним чувственным явлением жизни и тем, что его произвело, что в нём обнаруживается» [7, с. 127–128]. Примерно к этому склоняется и А. Я. Гуревич. Преимущество своего социально-психологического подхода при исследовании категорий средневековой культуры он видит в преодолении «объектного» рассмотрения общества и возможности «попытаться проникнуть в глубь человеческого сознания и мировосприятия, выявить его структуру и роль в общем историческом движении» [5, с. 24].

Сказанное выше позволяет ответить на вопрос, что является началом культуры. Напомним, что у Ф. Т. Михайлова её началом является возникшая на своей собственной основе универсальная субъективность. Но если бы даже таковая действительно существовала, то всё равно неправомерно признавать её первичной, исходной субъективностью, потому что она обусловлена субъективностью высшего ранга – сознанием. Исходя из нашего представления о сознании, культура начинается с объективации первичных креаций сознания, или, более кратко, с первичных объективаций сознания, если при этом помнить, что само сознание как центр продуктивности не подлежит объективации. Число первичных объективаций сознания ограничено. С их появлением завершается антропогенез и начинается род человеческий. В их состав входит архаический язык, архаическое искусственное орудие, архаическая социальная организация (род) и архаическое мировоззрение (миф). По сути, об этом же говорит К. Ясперс, перечисляя следующие существенные признаки только появившегося на планете человеческого существа: 1) «*Использоване огня и орудий*»; 2) «*Появление речи*»; 3) «*Способы формирующего человека насилия над самим собой,* например, посредством табу»; 4) «*Образование групп и сообществ*…»; 5) «Жизнь, формируемая *мифами* <...> которые в своём бесконечном толковании и углублении по существу являются просто носителями самосознания и осознания своего бытия…» [15, с. 67–68]. Пункт третий можно объединить с четвёртым, потому что он содержит условие образования социальной организации.

Процессуально объективация сознания есть приведение внешнего в соответствие с внутренним. К внешнему относятся природные вещи, а к

внутреннему – креации сознания, идеальные образования, которые обозначаются такими терминами как «смысл», «значение», «мысль», «понятие», «идея», «идеал». Приведение природной вещи в соответствие с креацией сознания есть процесс её физического преображения, который берёт начало в сознании человека. Креациям сознания свойственна интенция воплощения, которое может быть как материальным, так и не материальным. Из интенции креаций сознания к воплощению проистекает стремление человека претворять свои идеи в жизнь.

Первичная вербальная объективация сознания заключается в приведении голосового звука в соответствие с идеальной природой креации сознания, т. е. безотносительно к её содержанию. Преображение голосового звука в членораздельный звук представляет собой возникновение звуковых единств: фонемы как единства первично разделённого звука, слова как единства фонем и речи как словесного единства. Но лишь в слове находит своё материальное воплощение мысль как идеальное образование, потому что только в нём происходит, говоря словами В. Гумбольдта, «соединение смысла со звуком». А объективация мысли инициируется самой мыслью. Г. Шпет пишет: «Смысл имеет неодолимую потребность воплощаться материально» [13, с. 357]. Т. е. язык вызывается к жизни непосредственно сознанием, возникновение языка совпадает с возникновением сознания, и, следовательно, человека. «…Человек,– пишет Э. Бенвенист,– не был создан дважды, один раз без языка, а другой раз с языком» [2, с. 29]. Язык, по его словам, «в природе человека, и человек не изготавливал его» [2, с. 293].

Первичная орудийная объективация сознания состоит в приведении природной вещи в соответствие с первичной орудийной креацией, содержанием которой мог быть только непроизвольно порождаемый воображением образ первичного орудия. Он, в силу свойственной креациям сознания интенции осуществления, непроизвольно побуждал первобытного человека к действию, направленному на природную среду. Но невозможно создать орудие, воздействуя непосредственно рукой на элементы природной среды. Поэтому человек вынужден был заняться поиском такой природной вещи, с помощью которой можно было выполнить эту задачу. Он вооружился камнем и, инструментально используя его физические свойства, использовал его для обработки другого камня. Сознание «привязывает» действия руки к образу орудия, обусловливая целесообразность её действий. Первобытный человек создаёт искусственное орудие не потому, что он этого хочет, проявляя индивидуальную инициативу, а потому что сознание побуждает его к этому. Сознание является идеальным, но его сила, благодаря которой

человек осуществляет своё господство над природой, заключается в том, что оно позволяет ему инструментально использовать природу. В этом исходно заключается идея искусственного орудия как такового.

Выражением первичной социальной объективации сознания является приведение животного поведения в соответствие с социальной креацией, содержанием которой является спонтанно продуцированный сознанием небиологический регулятор поведения: инстинкт, естественный регулятор поведения живых существ, замещается искусственным – социальным регулятором поведения. Поведение человека, не обусловленное его биологией, является материальным воплощением социальной креации. Человек, обладая сознанием, не может оставаться во власти биологических инстинктов. Сила инстинкта может быть подавлена только усилием, к которому первобытного человека побуждает социальная креация и которое называется волей. Духовность волевого усилия выражается в спонтанной направленности его человеком на себя. Человек осуществляет самопринуждение и становится социальным существом, обуздывая биологический инстинкт. Самопринуждение закрепляется посредством табу, впервые живое существо стало жить по правилам, демонстрируя свободу от своей биологии: Ubi homines, modi sunt (где люди, там правила). Так начинается формирование человека как духовного существа: с установления табу появляется внутренний мир человека.

Общим для трёх рассмотренных выше объективаций сознания является то, что место внешнего в структуре объективации занимают материальные образования, с которыми человек находится в чувственном контакте, а место внутреннего – креации сознания, связанного с деятельностью органов чувств. Свойственная объективациям сознания интенция осуществления имеет характер интенции материального воплощения. Поэтому объективация этих креаций всегда связана с физическим преображением приводимых в соответствие с ними природных материальных образований. Сознание, продуцирующее такого рода креации, является предметным и функционирует в рамках им же полагаемом субъектно-объектном отношении. Мировоззренческая объективация сознания отличается от выше названных тем, что здесь место внешнего занимает не определённая природная вещь, а природа в целом. Она становится фактом сознания, благодаря внутренней выделенности человека из природы. Этим существование человека расширяется до отношения «Я – Природа». Природа в целом дана ментально, а не посредством чувственного восприятия, предметом которого являются единичные вещи и их совокупности, доступные для нашей чувственности. Из этого видно, что мировоззрение не может быть

объективацией креации сознания, направленного на внешнее. Исходно внутренним для сознания является оно само. Как мы уже знаем, сознание, направленное на само себя, продуцирует самосознание. Таким образом, место внутреннего в структуре мировоззренческой объективации занимает самосознание, которое всегда является персонифицированным тождеством сознания – Я. Здесь новым является то, что только в структуре мировоззренческой объективации Я обнаруживает свою спонтанную соотнесённость с абсолютом – однопри родной с ним сверхчувственной реальностью как своей основой и началом, порождающим всё – человека и природу. Спонтанная соотнесённость человеческого Я с абсолютом выражается в исконно присущей всем людям непроизвольной внутренней устремлённости к началу всего существующего [16, с. 435, 451]. Мировоззренческая объективация есть приведение природы в целом в соответствие с самосознанием (Я) человека, соотнесённым с абсолютом и представляет собой духовно-смысловое преображение природы в целом в составную часть мира как сферы бытия, которую образуют три реальности, исчерпывающие собой всё – Я, природа в целом и абсолют. Это не физическая, а смысловая сфера бытия. Первичная мировоззренческая объективация состояла в непроизвольном смысловом преображении природы в целом по нормам стихийно-коллективного самосознания [14, с. 34–35].

Четыре первичные объективации сознания исчерпывают собой все возможные его *первичные* объективации, потому что их оказалось достаточно для того, чтобы живое существо, наделённое сознанием с таким набором объективаций, было выделено из царства животных. Вместе они выражают набор общечеловеческих способностей: способность членораздельной речи, способность создавать орудия, способность создавать сообщества и способность создавать мировоззрение – целостную картину бытия с человеческим измерением. Это позволяет утверждать, что, во-первых, первичные объективации сознания появляются одновременно; во-вторых, их не может быть меньше или больше; в-третьих, они взаимно предполагают друг друга: если есть одна, то имеются и все остальные; в-четвёртых, в последующем, ни одна из многочисленных объективаций сознания не может иметь статуса первичной объективации; в-пятых, всё разнообразие объективаций сознания, представляющих собой виды человеческой деятельности, возникших в разное историческое время, укладывается в четыре вида первичных объективаций сознания; в-шестых, ни одна из первичных объективаций сознания, в отличие от производных от них объективаций, не может исчезнуть, ибо исчезли бы и три остальные – исчез бы человек.

Из сказанного видно, что первичные объективации сознания совокупно выражают универсальную объективацию сознания, которая является началом человеческой культуры.

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.– М.: Художественная литература, 1979.– 412 с.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика.– М.: Прогресс, 1974.– 448 с.
3. Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры.– СПб.: Университетская книга, 1998.– 565 с.
4. Виндельбанд В. Прелюдии / Пер. с нем. и вступ. статья С. Франка.– М.: Гиперборея, Кучково поле, 2007.– 400 с.
5. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры.– М.: Искусство, 1972.– 307 с.
6. Дильтей В. Введение в науки о духе / Пер. с нем. под ред. В. С. Малахова // Дильтей В. Собрание сочинений в 6-ти тт. / Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова.– Т. 1.– М.: Дом интеллектуальной книги, 2000.– 755 с.
7. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе / Пер. с нем. под ред. В. А. Куренного // Дильтей В. Собрание сочинений: в 6-ти тт. / Под ред. А. В. Михайлова и Н. С. Плотникова.– Т. 3.– М.: Три квадрата, 2004.– 414 с.
8. Кассирер Э. Философия символических форм.– Т. 1. Язык.– М.; СПб.: Университетская книга, 2002.– 272 с.
9. Михайлов Ф. Т. Самоопределение культуры. Философский поиск.– М.: Индрик, 2003.– 273 с.
10. Пятигорский А. М. Три беседы о метатеории сознания (совместно с М. К. Мамардашвили) // Пятигорский А. М. Избранные труды. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.– С. 61–107.
11. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре: Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. А. Ф. Зотова; Сост. А. П. Полякова, М. М. Беляева; Подг. текста и прим. Р. К. Медведевой. – М.: Республика, 1998. – 413 с.
12. Фихте И. Г. Сочинения в двух томах.– Т. 1 / Сост. и примечания Владимира Волжского.– СПб.: Мифрил, 1993.– 687 с.
13. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп.– М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998.– 800 с.
14. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. ред.-сост. Т. Г. Щедрина.– М.: РОССПЭН, 2007.– 712 с.
15. Ясперс К. Смысл и назначение истории: пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.

Елена Петриковская

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ КУЛЬТУРЫ

Досліджується проблема взаємозв'язку концепції культури і концепції людини. Розгляд взаємовпливу зазначених концепцій здійснюється на матеріалі європейської філософії та культурології XX століття.

Ключові слова: *культура, культурні універсалії, культурна антропологія.*

Исследуется проблема взаимосвязи концепции культуры и концепции человека. Рассмотрение взаимовлияния указанных концепций осуществляется на материале европейской философии и культурологии XX века.

Ключевые слова: *культура, культурные универсалии, культурная антропология.*

Problem of interrelation of the concept of culture and concept of the person are investigated. The Author analyzes the problem of connections between the specified concepts and anthropological approaches to culture on a material of the XX-th century European philosophy and cultural science.

Keywords: *culture, cultural universalias, cultural anthropology.*

Актуальность выбранной темы связана с потребностью найти оптимальный способ объяснения культуры как условия человеческого существования.

К началу XX века слово «культура» и соответствующие ему слова, по выражению Карла Барта, «странным образом расплылись и стали проблематичными» [1, с. 25]. В 1964 г. американские исследователи А. Крёбер и К. Клакхон собрали 257 определений культуры и еще более 100 попыток определить это понятие описательно [2, с. 16; 4, с. 52–53]. С тех пор эти цифры только росли. Недостатка в определениях нет и в отечественной философии культуры (см.: [1; 4; 23; 27; 30]). Все это ярко свидетельствует о том, насколько сложен данный феномен. Очевидно также, что в XX веке наблюдается пересмотр сложившихся стереотипов в понимании культуры и культурного.

Запад традиционно понимает культуру в смысле философской и литературной традиции. Ее смысл составляет развитие сфер науки и искусства в погоне за идеалом «культурной личности», которая осознает богатство культурной традиции и пополняет ее. С точки зрения традиционного гуманитария, главным признаком культурных людей является способность понимать и оце-нивать интеллектуальное и художественное достояние своей собственной и других стран.

«Культура» как идеальный тип совершенствования в науках и искусствах казалась Максу Веберу бесконечно удаленной от органически

обусловленной естественной жизни. Продвижение культурных ценностей превращается в «игру в бисер». В то же время, «жизнь крестьянина, или американского индейца <…> полна смысла, потому что они совершеннее владеют своими простыми инструментами и полнее осознают условия жизни, в которых они существуют» [10, с. 362].

Превращение культуры в нечто, достойное презрения, можно заметить у М. Хайдеггера. Обсуждая назначение философии, «германский мастер» видит его в том, чтобы «извлечь человека, попросту использующего продукты духа, из его ленивого и затхлого состояния и вернуть к суровости его судьбы» [6, с. 132]. По мнению Хайдеггера, культура лишает человека сознания свободы [6, с. 129], поэтому философия должна отбросить его назад в ту бесприютность, от которой он пытается спастись посредством бегства в культуру.

В письме К. Ясперсу Хайдеггер использует выражение «подлинная публичность», «сведущим водителем и стражем» в которой призвана быть философия [7, с. 212]. При этом не подразумевается исследование культурных различий. По этому поводу Р. Сафрански напишет: «Хайдеггеру, который ввел понятие онтологического различия, никогда не приходила в голову мысль разработать онтологию различий. Понятие “онтологическое различие” подразумевает: необходимо различать бытие и сущее. “Онтология различий” означала бы, что философия должна считаться с различиями между людьми и с обусловленными этими различиями трудностями и шансами, которые играют столь важную роль в совместной жизни» [11, с. 358].

«Противостояние культуры и человека,– отмечал Й. Хейзинга в работе «Человек и культура» (1938),– лишь видимость, ибо человек обременен своей культурой, он, сросшийся с нею носитель, ее» [13, с. 7].

Как пишет А. С. Кирилюк, одним из главных направлений исследований в современной культурологии является поиск культурных универсалий: «Если мы сможем выявить в культурных феноменах некоторые общие черты, устойчивые компоненты, инвариантные структуры, присущие всем без исключения культурам различных времен и народов, то мы сможем понять, чем является культура для человечества и что составляет ее сущность» [5, с. 6]. Уточняя определение культуры как «способа перевода природных витальных функций человека в неприродные формы их реализации» [5, с. 24], А. С. Кирилюк опирается на достижения антропологии, теории мифа, структурализм, семиотику и т. д. В результате возникают новые предпосылки реше-ния проблемы «человек и культура».

Американский исследователь Дж. Пассмор высказал интересную мысль: радикальные преобразователи общества не любят идею культурных

универсалий, потому что она указывает на пределы социальных изменений [8, с. 112]. Подобная установка характерна для социоцентристских концепций, в частности для марксизма. Изменение мира, создание новой практики, улучшение человечества окрашено здесь в праздничные тона. Все стабильное, конститутивное, фундаментальное вызывает критику. Предлагается переделка способа производства собственной жизни. Практика «взрывания собственных корней», которой увлеклись немецкие мыслители в XIX в., привела к тому, что уже К. Маркс и Ф. Энгельс в фейербаховском телесном Я, в его физиологической антропологии снова увидели отвлеченные понятия и слишком мало конкретности. Стали искать способ заменить культ абстрактного человека наукой о действительных людях в их историческом развитии. Но в результате искомый конкретный человек был помещен в будущее.

Здесь уместно привести характеристику утопического мышления, данную Хосе Ортега-и-Гассетом. В работе «Что такое философия?» философ называет в числе его главных особенностей веру в то, что можно неограниченно становиться тем, кем не являешься, не являешься коренным образом, что достаточно помыслить тот порядок мира и общества, который кажется нам оптимальнее, чтобы это привело нас к осознанию необходимости его реализации. Утопическое мышление упускает из виду, что мир и общество имеют сущностно незаменимую структуру, которая ограничивает воплощаемость наших желаний. По мнению Х. Ортеги-и-Гассета, этот дух следует заменить великим этическим принципом: «Становись тем, кто ты есть». Разрабатывая такие идеи, которые призваны сохранять культуру и жизнь человека, немецкий философ Хельмут Плеснер возводит этот принцип в ранг основного антропологического закона. Причем указанный закон носит явно антиутопическую направленность.

В силу своего особого положения в природе и мире человек должен искать способы уравновесить свою «поставленность на ничто», управлять своей жизнью, доделывать себя. Он нуждается в искусственном дополнении. Делает он это посредством своей деятельности. Там, где есть человек, с неизбежностью появляется культура. Источник культуры – необходимость создания равновесия между жизненными центрами и эксцентричным Я. Человек «создает для себя равновесие лишь тогда, когда результаты его действий в силу собственного, внутренне присущего им веса отделяются от своего источника, на основании чего человек должен признаться, что не он виновник их творения, но что им только случилось обрести реальность в результате его деяний. Если результаты человеческих деяний не обретут собственный вес и способность отделяться от процесса

своего возникновения, то не будет осуществлен высший смысл, не установится равновесие: не будет достигнуто существование как бы в лоне второй природы» [9, с. 269]. Так, на основании антропологического принципа становится возможным и понимание культуры как самостоятельной реальности, развивающейся по своим законам. Обычное возражение критиков антропологического подхода: если по меркам субъекта осуществляется оценка любых явлений природы и произведений духа, нам грозит не познание истины, а «антропологический сон». Более продуктивно отношение к природе и к созданным людьми вещам и институтам как к автономной реальности. Нужно знание этих законов и организация более эффективного взаимодействия их с человеком.

Здесь уместно привести характеристику утопического мышления, данную Хосе Ортега-и-Гассетом. В работе «Что такое философия?» философ называет в числе его главных особенностей веру в то, что можно неограниченно становиться тем, кем не являешься, не являешься коренным образом, что достаточно помыслить тот порядок мира и общества, который кажется нам оптимальнее, чтобы это привело нас к осознанию необходимости его реализации. Утопическое мышление упускает из виду, что мир и общество имеют сущностно незаменимую структуру, которая ограничивает воплощаемость наших желаний. По мнению Х. Ортеги-и-Гассета, этот дух следует заменить великим этическим принципом: «Становись тем, кто ты есть». Разрабатывая такие идеи, которые призваны сохранять культуру и жизнь человека, немецкий философ Хельмут Плеснер возводит этот принцип в ранг основного антропологического закона. Причем указанный закон носит явно антиутопическую направленность.

В силу своего особого положения в природе и мире человек должен искать способы уравновесить свою «поставленность на ничто», управлять своей жизнью, доделывать себя. Он нуждается в искусственном дополнении. Делает он это посредством своей деятельности. Там, где есть человек, с неизбежностью появляется культура. Источник культуры – необходимость создания равновесия между жизненными центрами и эксцентричным Я. Человек «создает для себя равновесие лишь тогда, когда результаты его действий в силу собственного, внутренне присущего им веса отделяются от своего источника, на основании чего человек должен признаться, что не он виновник их творения, но что им только случилось обрести реальность в результате его деяний. Если результаты человеческих деяний не обретут собственный вес и способность отделяться от процесса своего возникновения, то не будет осуществлен высший смысл, не установится равновесие: не будет достигнуто существование как бы в

лоне второй природы» [9, с. 269]. Так, на основании антропологического принципа становится возможным и понимание культуры как самостоятельной реальности, развивающейся по своим законам. Обычное возражение критиков антропологического подхода: если по меркам субъекта осуществляется оценка любых явлений природы и произведений духа, нам грозит не познание истины, а «антропологический сон». Более продуктивно отношение к природе и к созданным людьми вещам и институтам как к автономной реальности. Нужно знание этих законов и организация более эффективного взаимодействия их с человеком.

Плеснер предлагает рассматривать культуру вовсе не как проекцию человеческой мысли, но как то, что возникает в силу определенных потребностей человека и выполняет в человеческой жизни определенные функции. Культура коренится в потребности в восполнении, предшествующей всем остальным потребностям. Культура, по Плеснеру, движущая сила всего специфически человеческого, есть «деятельность, направленная на ирреальное и действующая с помощью искусственных средств, последнее основание всякого произведенного человеком орудия и того, чему оно служит» [9, с. 269]. Такой подход, по мнению О. Больнова, приведет к возвращению предметности, утверждению содержательной взаимосвязи человека и культуры [3, с. 104]. В подтверждение его слов можно заметить, что «антропологический поворот» в европейской философии повлек за собой культурологический, то есть формирование культурологии как самостоятельной теоретической дисциплины.

Глубокие взаимосвязи человека и культуры не всегда ясно осознаются историками культуры и социологами, находящимися под влиянием чисто эмпирически-исторического мышления. Они подходят к проблеме происхождения культуры с предубеждением, что здесь они имеют дело с проблемой, решаемой опытным путем. Философская постановка вопроса о генезисе культурной сферы в целом способствуют оптимизации исследований в науках о культуре.

«Новая философская антропология» Плеснера призвана преодолеть недостатки, с одной стороны, спиритуализма, который утверждает исконную фактичность духа, духовности, сознания и т. д., объявляя бессмысленным вопрос о принципах ее конституирования, с другой стороны, натурализма. В последнем случае Плеснер приводит в пример психоанализ. Философия не должна соглашаться, по его мнению, с злоупотреблением метафизически интерпретированными идеями психоанализа.

Искомое человеком равновесие становится возможным только благодаря культуре. Причем, при одном условии – результаты

человеческих дел должны быть абстрагированы от самого человека. Для всех продуктов человеческого творчества существенной является не только их связь с изобретателем, но и их объективность, «которая является в них тем, что может быть только найдено и открыто, но не произведено». «Человек может изобретать в той мере, в какой он открывает <…>. Производя, он лишь создает обстоятельства, при которых изобретение становится событием и обретает свой образ. <…> Тайна творчества заключается в счастливой находке, когда человек встречается с миром вещей» [9, с. 278].

Плеснер предлагает рассматривать культуру вовсе не как проекцию человеческой мысли, но как то, что возникает в силу определенных потребностей человека и выполняет в человеческой жизни определенные функции. Культура коренится в потребности в восполнении, предшествующей всем остальным потребностям. Культура, по Плеснеру, движущая сила всего специфически человеческого, есть «деятельность, направленная на ирреальное и действующая с помощью искусственных средств, последнее основание всякого произведенного человеком орудия и того, чему оно служит» [9, с. 269]. Такой подход, по мнению О. Больнова, приведет к возвращению предметности, утверждению содержательной взаимосвязи человека и культуры [3, с. 104]. В подтверждение его слов можно заметить, что «антропологический поворот» в европейской философии повлек за собой культурологический, то есть формирование культурологии как самостоятельной теоретической дисциплины.

Глубокие взаимосвязи человека и культуры не всегда ясно осознаются историками культуры и социологами, находящимися под влиянием чисто эмпирически-исторического мышления. Они подходят к проблеме происхождения культуры с предубеждением, что здесь они имеют дело с проблемой, решаемой опытным путем. Философская постановка вопроса о генезисе культурной сферы в целом способствуют оптимизации исследований в науках о культуре.

«Новая философская антропология» Плеснера призвана преодолеть недостатки, с одной стороны, спиритуализма, который утверждает исконную фактичность духа, духовности, сознания и т. д., объявляя бессмысленным вопрос о принципах ее конституирования, с другой стороны, натурализма. В последнем случае Плеснер приводит в пример психоанализ. Философия не должна соглашаться, по его мнению, с злоупотреблением метафизически интерпретированными идеями психоанализа.

Искомое человеком равновесие становится возможным только благодаря культуре. Причем, при одном условии – результаты человеческих

дел должны быть абстрагированы от самого человека. Для всех продуктов человеческого творчества существенной является не только их связь с изобретателем, но и их объективность, «которая является в них тем, что может быть только найдено и открыто, но не произведено». «Человек может изобретать в той мере, в какой он открывает <…>. Производя, он лишь создает обстоятельства, при которых изобретение становится событием и обретает свой образ. <…> Тайна творчества заключается в счастливой находке, когда человек встречается с миром вещей» [9, с. 278].

Особое внимание Плеснер уделяет свойственному человеку побуждению выразить, сообщить себя. Это потребность в мимическом изображении, в воспроизведении пережитых вещей, будоражащих чувств, фантазий, мыслей. Ее психологическая значимость недооценивалась. Она в меньшей степени опирается на социальные начала. От ее интенсивности и направленности зависят степень и характер раскрытия художественных способностей. Плеснер предполагает, что она основана, прежде всего, на стремлении сохранить в образах и сделать обозримой быстротечность жизни.

Человек постоянно выходит за пределы, за границы («среды» и «сотворенного»), выносит свой «центр» «за», то есть в эксцент-ричность по отношению к наличному в поисках постоянно нарушаемого равновесия. Тем самым он «поставлен на ничто». Именно поэтому частные науки неспособны ухватить ускользающую суть человека, с этой задачей может справиться лишь философия, которая и есть мысль, дерзающая размышлять о «ничто».

Представляет интерес разработанная Плеснером тема социальности. Позволительно говорить о понятии «социальное тело». Это преобразованное под влиянием социальных и культурных факторов биологическое тело человека, результат взаимодействия естественно данного человеческого организма с социальной средой. Социальные роли и функции, которые выполняет человек в обществе, расширяют возможности природной телесности, снимают ее ограничения. Важность игры можно объяснить таким образом: часто социальные факторы действуют вопреки воле и желанию человека, тогда он делает выбор своего телесного поведения, играет, развивает систему защиты. Можно поставить вопрос и о культурном теле человека, которое означает включение природного человека в культурное пространство. Оно завершает процесс перехода от безличного природного человеческого организма к личностному бытию телесности.

Можно отметить, что в антропологической философии категория «культура» в анализе социальной жизни используется в связке с понятием

«человек» и позволяет «очеловечить» деперсонализированные анали-зом структуры общества, возвратить им человеческое начало и человеческий смысл. Подобный подход принес свои плоды в области эмпирических исследований культуры.

Важно отметить, что формирование подобного подхода к изучению культуры стало возможным благодаря пересмотру концепции человека, сложившейся в эпоху Просвещения. Ее суть сводится к утверждению рациональной природы человека, а также к игнорированию роли культурной среды в развитии человека, в результате чего концепция человека носит слишком абстрактный характер. Что касается культуры, то под ней понимали лишь продукцию художественной и научной сфер. Между тем оставался неисследованным вопрос о глубинных основах жизнедеятельности людей.

Для американского исследователя, представителя культурной антропологии Клиффорда Гирца культура существует и может быть изучена только во взаимодействиях социальной жизни. Он стремится избежать редукции культуры в сторону индивидуального познания норм и ценностей, а также определения культуры в качестве автономной системы, независимой от человеческого действия. Согласно Гирцу, крайне сложно провести границу между природным, универсальным и устойчивым в человеке, с одной стороны, и конвенциональным, локальным и изменяемым – с другой. Более того, проведение такой границы ложно интерпретирует человеческие отношения. Человека можно найти не «вне» многообразия его исторических и культурных проявлений, а в них. Только исследование социальных феноменов в различных культурах показывает их огромное многообразие и приводит к выводу о множестве форм культуры. В этой перспективе именно историческое и культурное многообразие позволяет сделать вывод о человеческом роде.

В культурной антропологии осуществлена попытка оспорить утверждение неокантианцев, полагающих, что тождество индивидуальной экзистенции человека – лишь идея, а наука о человеке с необходимостью связана с двумя существенно различными установками. Х. Плеснер отмечал, что расцвет эмпирической науки о культуре воспрепятствовал прямому движению «Назад к Декарту!» [9, с. 82]. Особенность культурно-исторических образований заключается в том, что они не подпадают под разделение на физическое и психическое. «Несостоятельность традиционной классификации, различающей продукты, состояния и судьбы жизни,– жизни, порожденной природой и природно определенной, и, тем не менее, возвышающейся над кругом своего земного бытия до уровня недействительной земной реальности, но при этом не являющейся

реальностью психического порядка, и увековечивающей себя в своих созданиях» стала очевидна благодаря эмпирическим наукам о культуре и истории [9, с. 82]. Руководствуясь альтернативой физическое/психическое, невозможно опытно освоить исторические, социальные и культурные реалии, скроенные из чувственной материи, но апеллирующие к психическому и пропитанные психическим. Государство, хозяйство, религия, наука, право и т. д. следует рассматриваться как первичные единства. «Это требование логически подводит нас к той жизненной основе, из которой вырастает в своей исторической подвижности культура,– к человеку» [9, с. 83].

Культурной антропологии вместе с другими науками, исследующими историю человеческого общества и культуру, удалось разрушить веру в разум как нечто вневременное и потому абсолютное. Открытие разнообразия человеческих культур и демонстрация многообразия подведения человеческого многообразия под «сущность» (Клакхон) разрушили убеждение во вневременном характере познавательных категорий. В то же время это не приводит к игнорированию мысли о едином процессе развития человечества или общей для всех культур системы ценностей. Правда, это происходит только в случае использования методологии исследования человека, разработанной в рамках философской антропологии.

Можно сказать, что культурная антропология является сегодня важнейшей составной частью «антропологии» как комплексной науки о человеке и культуре. В настоящее время она представляет собой систематическую дисциплину, занимающуюся изучением сходств и различий различных человеческих обществ, групп и характерных для них процессов воспроизводства, изменений и развития. «Культурная антропология выступает в виде высшей формы генерализации представлений об институтах культуры человечества, представленной в универсальной форме. В структуре антропологических дисциплин культурная антропология занимает центральное место, так как именно в ее рамках и ее представителями вырабатывались базовые теоретические положения, характерные для антропологии в целом» [12, с. 41].

Подводя итоги, следует иметь в виду, что, когда мы говорим о взаимодействии культуры и личности необходимо учитывать весь спектр значений слова «культура», разработанный в XX веке. Философский подход должен быть дополнен культурно-антропологическим для понимания взаимодействия социального и культурного в контексте жизненного мира человека.

Культурная антропология имеет все шансы стать стержнем культурологического знания, так как благодаря ей принимается расширенное понятие культуры, не ограниченное литературой, искусством, музыкой и театром, а включающее также жизненные миры и формы жизни людей. В культурной антропологии человек рассматривается не «позади» множества своих исторических и культурных проявлений, а внутри них. Поэтому недостаточно выделять «тело», «язык», «символы» или «воображение» как культурные универсалии, а нужно исследовать их в различных культурах. Именно разнообразие культур раскрывает сущность человека.

1. Барт К. Введение в евангелическую теологию / Пер. с нем. Г. Вдовина.– М.: Центр «Нарния», 2006.– 192 с.
2. Белик А. А. Культура и личность.– М.: РГГУ, 2001.– 378 с.
3. Больнов О. Філософська антропологія та її методичні принципи // Сучасна західна філософія. Хрестоматія.– К., 1999.– С. 95–111.
4. Гірц К. Інтерпретація культур: Вибрані есе.– К.: Дух і Літера, 2001.– 542 с.
5. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф.– Одесса: Рось, 1996.– 142 с.
6. Мартин Хайдеггер – Эрнст Кассирер. Давосская дискуссия // Исследования по феноменологии и философской герменевтике.– Мн.: ЕГУ, 2001.– С. 124–135.
7. Мартин Хайдеггер, Карл Ясперс. Переписка. 1920-1063.– М.: Ad Marginem, 2001.– 416 с.
8. Пассмор Дж. Культурные универсалии // Философские науки.– М., 1990.– № 11.– С. 110–114.
9. Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию.– М.: РОССПЭН, 2004.– 368 с.
10. Полывянный Д. И. Макс Вебер о православии и его влиянии на общественно-политическое развитие России // Сравнительное изучение религиозных традиций: Россия, Восточная Европа, постсоветское пространство.– Иваново: Ивановский государственный университет, 2010.– С. 353–365.
11. Сафрански Р. Хайдеггер: германский мастер и его время, пер. Т. А. Баскаковой при участии В. А. Брун-Цехового.– М.: Молодая гвардия 2005.– 614 с.
12. Философская энциклопедия: XX век.– М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2001.– 1726 с.
13. Хейзинга Й. Человек и культура // Современная западно-европейская и американская эстетика: Сборник переводов.– М.: Книжный дом «Университет», 2002.– С. 6–16.

Людмила Облова

МЕСТО ЧЕЛОВЕКА В КУЛЬТУРЕ: ПРЕВРАЩЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО

В статті розглядаються фундаментальні опозиції щодо розуміння культури: культура – природа, культура – варварство. Це дає підстави представити амбівалентну сутність конституйованих засад культури і положення людини в культурі.

Ключові слова: *культура, природа, варварство, війна, природне.*

В статье рассматриваются фундаментальные оппозиции в понимании культуры: культура – природа, культура – варварство. Это позволяет показать амбивалентность конститутивных оснований культуры и положения человека в культуре.

Ключевые слова: *культура, природа, варварство, война, естественное.*

The article is devoted to analysis of fundamental oppositions in the theory of culture: culture – nature, culture – barbarism. It helps to clarify the ambivalent position of constitutive basis of culture and human being in culture.

Keywords: *culture, nature, barbarism, war, natural.*

Философия смотрит на культуру в собственных пределах. Избегая познания культуры через произведения деятелей культуры, она отпущена понимать культуру не детально, а существенно. При этом она не отбрасывает конкретной стороны культуры и не лишена необходимости наблюдать ее на уровне предметного мира. Учитывая то, что на уровне предметного мира культура не совсем понятие в его узком значении, настроимся на то, что речь пойдет о проявлении человеческих усилий в содержательном измерении культуры. Человеку не удается определить культуру однозначно. И еще сложнее уловить свое место в культуре. Целью данной статьи является исследование тех оснований, с помощью которых философия культуры предлагает определять место человека в культуре – это соотношение культуры и природы, культуры и варварства.

Взгляд на деяние культуры в ограниченном пространстве оправдан тем, что, во-первых, попытки исследователей не давать определения культуре заканчиваются неспособностью оторваться от общего концептуального положения о культуре. Согласно такому пониманию, культура – комплекс явлений, противостоящий природе. Результативно все сводится к социальности. Во-вторых, культура предстает духовной организацией, способной определять нормы и стили поведения, мыслей, чувств человека. Выходит, что исследуется не столько культура, сколько восхваляется бытийствующая способность социального. Размышлениям о культуре с точки зрения ее предметной стороны посвящено немало

работ. Выделяются опыты Б. Парахонского, М. Собуцького, А. Погорелого. Культуру с точки зрения формы рассматривает М. Савельева. Исследователи описывают парадигмы культурологического знания, где фундаментальной оппозицией культуры принято считать природу, представляемую как дикость, как неизведанность.

Это происходит из-за представления культурных знаковых состояний как порожденных искусственностью. Еще Г. Зиммель понимал культуру местом, где люди строят искусственное пространство. При этом есть традиция полагать, что культура отделяется от дикости как необузданности и варварства. В своих реализациях культура наполняет человека благоговением и красотой и, следовательно, человечностью. Таким образом, появляется соблазн (узнав, что культуре противостоит необойденность) квалифицировать ее как охват, обход, совокупность, сказанное, созданное и желание перечить тому, что культура дика. Но куда интересней не назвать культуру, то есть ответить, что она такое. В таком настроении все равно все сведется к деятельности или уровню. Волнительнее прикоснуться к ее идее, к тому, что не поддается окультуриванию (отчуждению); к тому, что осуществляет культуру «прорывами» (Лотман), но само культурным достижением не становится. То есть к реальности, которая лежит за пределами семиотики культуры и находится вне пределов языка [1, с. 42]. И на основании формы культуры узреть, как ведет себя культура в предметном мире.

Изучение формы культуры стало возможным благодаря метатеории и усилиям М. Мамардашвили. Но прежде чем дотянуться до невозможного в культуре, обратим внимание на то, что в эмпирическом мире культуре противостоит не природа, а другая культура (Ю. М. Лотман). Только так, фрагментарно, культура сохраняет прежний вид, живет. Здесь подразумеваются не области культуры: субкультура, контркультура, массовая культура, поп-культура, а ее фрактальная структура. Поэтому культура суть всегда сословие. Она не ведает одиночества и покоя идентичности. Обобщенным признаком всех культур есть перемена. Иначе говоря, изменение – это основа культуры.

Культура на уровне предметного мира не мысль, а мысль, *разобранная* мышлением в мышлении и претворенная в жизнь. Вроде того, что фашизм – это культура, а Сверхчеловек – идея. Культура по содержанию – люди, одержимые предложенной идеей и скованные навязанной формой. Место как человека, так и существа, снявшего в себе человека (чужого), в культурном пространстве отсутствует. Культура словно набор изолированных отдельностей, которые, соединенные встречей, болеют оправданием собственной несхожести. Культура,

необходимо руководствующаяся собственной определенной константой, не способна на все и сразу. Она записывает это на счет собственного достоинства. Поэтому морочит себя и человечество регионально и временно.

Именно изолированность (кастовость) естества содержательной стороны культуры говорит о том, что она по характеру не противница варварства. Обеспечивая себе «алиби», обращусь к размышлениям В. Соловьева о войне и культуре. Подавая свои мысли в форме диалога, мыслитель неспроста поручил представлять культуру политику. То есть тому, кто рекомендует настоящее время (не присутствие, а сиюминутное).

Присмотревшись внимательней, обнаруживаем, что война – этап культуры. В. Соловьев уловил, что как война, так и культура активны. Это их роднит. Они обе – состязание, борьба ради своего, только разным инструментарием. Тогда как у войны он дерзкий и грубый, у культуры – изящный. Война полна бесчинных и жестоких поступков, поэтому привычно думать, что война с ее узаконенным убийством – это уничтожение. Или как минимум разрушение. И якобы культура, решая проблему не мечом, а пером, преодолевает безмерную жестокость военщины. Сняв солдафонщину, культура представляет учтивого человека, по умолчанию порядочного, созидающего. В. Соловьев не поспешил стать на сторону культуры и сумел показать, что мерой борьбы с уничтожением и способом его побеждать есть не только культура, но и война. И что примечательно, мыслитель не принимает позицию войны. Это дает ему силу показать, что не только война, но и культура становятся подлогами для прихода в мир мучителя (уничтожителя) человечества. И война, и культура воюют за созидание и одновременно расчищают путь прославлению пагубы. Одним словом, война и культура, не будучи топосом ни зла, ни добра, есть атаками перемен человеческого. В своих поступках они одинаково порядочны и негодны.

Несмотря на то, что культура отбрасывает войну, но не будучи темной, она все таки настроена на мрак. Культура считает, что человек должен самореализовываться на основании слова. При этом ее говор не проясняет (просветляет) человеческое. Тогда как война видна и понятна своей бедой,– гибельная сила культуры неприметна, неслышна. Не разрубая и не стреляя, культура черкает словами смысл и уничтожает события ситуациями. Мы часто путаем человека, поступающего бесчинно, с демоном и обыденно думаем, что тот, кто вежлив – святой. Культура действительно не грубит, она витиевата. Воспитанность и умственная зрелость фальшивят, лгут, представляясь честным и праведным делом. Поэтому культура в действии надменна. Учтивый человек не столько противостоит, сколько намекает

(вразумляет) о мощи истребления. Будущность не устраивает изощренность мысли. Грядущее безыскусно, просто. Изысканность в свою очередь программирует и пикирует проектами, версиями, точками отсчета (застоем). Вежливость, хоть и лакомая, привлекательная, но располагает к консервации порока. Мнительный (наивный) человек легко попадается на крючок обходительности и начинает действовать по эталону. Подменяет идеал образцом (эталоном) и своими же руками травит душу.

Культура на уровне предметного мира одержима исключительной значимостью. Формула политика – установление вечного международного мира под предводительством лучшего народа [3, с. 120]. Не зря так остро и буквально воинствующе звучит позиция, ставящая в центр всякого представления Европу как олицетворение превосходнейшей цивилизации. Хотя в это же время культура и неразборчива. Суля полную достойность мышления, и тут же упраздняя попытку, а с ней ошибку, провал, культура покушается на свободу и подавляет личность. Своей стереотипностью культура собирает под свой купол всех согласных уравняться и затеряться в толпе, то есть безответственных и зависимых от мирского. Только кажется, что человек, делающий себе имя на скандале, выделяется из толпы и есть личностью. Эпатажные нападки лишь мнимо провоцируют внимание. В потоке без остановок (оре вместо зова) человечество покупается (продается?) и превращается в инертную массу. Ницше сказал бы: «стадо». Стремящемуся навязать всем без исключения свое мнимое всесилие здесь раздолье. Он, отождествляя себя с главным критерием, замучает человека движением в одном и том же (конкретной остановкой), локализирует и так избавится от человеческого. При всей своей небрезгливости в выборе, культура заботится о собственном внешнем виде. Вычищая все инородное, она выглядит опрятно. Выглаживающим взглядом культура культивирует избирательность, чем готовит почву для обособления и высокомерия. Ущемляя чувство меры (преследуя меру), культура сквозь пристрастие организовывает вместилище для тщеславия.

Культура только внешне не такой горький опыт, как война. В действительности обе они – тяжба, ревностное стремление. Повторюсь о том, что культура – завуалированное сражение и не сопровождается резней. Но без видных драк насмерть, она неизбежно ведет к концу исторического процесса [3, с. 121], к затмению предшествующего. В желании опередить рядом стоящего, культура кокетливо (не сразу, затягивая) обманывает и заслоняет горизонт. Как это ни странно, но уничтожителю человеческого культура подходит больше, чем война. На

войне человек сам принимает решения, и сам себя обязан простить. Для человекобога культура *не предел, а всего лишь достаточна*. Культурного человека с прогрессивными взглядами тоже по простодушию нельзя считать дьяволом. В культуре с ее логико-историческим основанием злу нет места. Она изломами впутывает в себя жизнь, и, по сути, есть такое же распределение конкретной власти, как и война.

Вышесказанное дает основание утверждать, что культура как вежливая война не сопротивляется варварству. Она дерется за свою сокровищницу и не может служить критерием свободы человека перед происходящим. Поэтому следует согласиться с Мамардашвили в том, что культура не совершенствует человека [2, с. 143–144]. Итак, культура изменяет человека, но не совершенствует. Суть перемены культуры в том, что из простого существа выходит галантное. Культура делает из человека уклюжее произведение.

Защищая духовные устремления культуры, уместно заметить, что хоть она и сковывает и хитрит, но все же шевелит приземистость. Прогресс выводит из пещер, заставляет покидать подземелье, и, кажется, что тормозит мракобесие. Культура образовывает (возделывает), ударяя по положению человека как существа, способного обойтись без слуги, как при жизни, так и после нее. Пусть уроки культуры не гарантийные и не исполняются полностью, все же они пронизаны стремлением. Но не ассоциируется ли в таком положении культура с просвещением? Грамотней различать содержание культуры (образование) и форму действия культуры (просвещение).

Культура действительно усмиряет человека. Обуздывает. Требует грамотно распоряжаться порядком, приучает к дисциплине. Высмеивая излишество, культура приветствует кротость. Осуждая месть, аргументировано предлагает быть выше аффектов. Но не получили ли мы сегодня право быть обязанными муштре культуры за появление ресентимента? С кротостью и запретом реагировать на происходящее, а не так, как принято. Приходит грусть и уныние, начинается работа обиды за себя и сомнение в собственном достоинстве.

На то, что культура – вежливое (пассионаризированное) варварство, можно было бы возразить демонстрацией неподкупности культурного. Спору нет: культура воспитывает человека трудносговорчивого. Но ведь прогрессист – не профессионал, который не станет продавать себя за «конфетти». Скорее это эрудит, с которым много возни в смысле попытки договориться о невозможном. Прогрессист требует высокого жалованья за свои способности, ибо не водится брать взятки. Правда, не остат*о*чной платы – смерти [3, с. 125]. Того, кто оперирует однозначностями и верен

однажды принятому, нереально удивить земным, мелочным. Но и на судьбоносное (чистоту) он не решится. Нуждаясь в новеньком, эрудит не замечает креативного.

В своем содержании культура – суть *выделка*. Поэтому не получается представить любой ее предмет идеалом. И на все возражения о споре культуры с варварством находится отпор. Культура не отменяет дикости. Только прессует ее. Культура не мудрость и не мудра. Мало того, культура не мирное, но мирское состояние. Культура не столько мир, сколько свет, и поэтому «как таковая» не ясная (не озаряет и не самоопределяет). Она не бескорыстна и не самодостаточна в своих определениях и реализациях. Культура – не отдых человека, а безостановочный бег, при чем не столько за привилегией, сколько за удержанием себя в обыденности. Остаться в сегодня – значит не допустить другую культуру, значит пока еще удержаться и быть значимой. В культуре не работает закон равенства, и чувство справедливости ей не присуще. Другая культура – не столько равновеликая сила, удерживающая самодостаточность положения, сколько помеха, конкурент.

Своим влиянием (новшеством) культура изменяет *культурного человека* и *культурный мир*. По мнению очевидцев, В. Высоцкий знал кто он. Но он не понимал, что с собой делать. Когда Высоцкий пел, он был человеком культуры. Когда закрывался в квартире или в алкоголе, то есть жил, все видели варвара. Искренне (наедине) он нарушал правила культуры, то есть соблюдал собственную природу. Не изменяя сущности человеческого, культура меняет свою сущность, постоянно переживает содержательные интерпретации. Человек может сделать культурной благую смерть (эвтаназию), выйти на новый уровень отношений, но для совести это всегда будет убийством.

Будучи способом саморазвертывания себя во времени, культура не развивает, но предлагает безысходное, немое. То есть модернизирует. Поэтому культура не разумна. Умна, но не добродетельна. Культура не условие самоопределения человека в качестве существа мыслящего достойно. Если что-то хорошее или плохое (разрушающее или созидающее) и происходит с человеком в культуре, то случайно. В принципе он – Сизиф. Культура центрична и *не формирует* человека до уровня личности. Она не задает должную норму. Можно только игнорировать те изменения, которые она несет, и прислушиваться к себе в моменты ее пришествий. Поэтому взгляд на культуру как на сферу противостоящую варварству не убедителен. Как выяснилось, культура включает войну и не может претендовать на духовность.

Что касается того, что культура не есть оппозицией природы, то здесь интересна мысль В. Кузнецова. Он обращает внимание на то, что человек не способен что-то создать из ничего, поэтому «все искусственное представляет собой не что иное как естественное, преобразованное, причем опять-таки с помощью естественных процессов, происходящих по естественным законам» [1, с. 35]. Думается, что культуру нельзя полагать оппозицией природы, потому как они не равновеликие силы. Природа не создает вредных организмов. В ней все изначально едино. Любое ее проявление отмечено собой. Единство культуры причинно-следственное.

Несмотря на то, что человек создает пространственную модель отображая естественное, так сказать, изучая природу, он больше вредит, показывая природу оружием. Также нельзя не заметить, что и представление о Вселенной (естественном), строятся по аналогии с домом (рукотворным); родном – по аналогии с семьей. Иначе говоря, человек живет в доме, с родными, так как он – оседлое существо. И как оседлое существо он думает, что космос – безопасность. Но где веский аргумент или гарантии того, что Вселенная – сооружение, и не надо бежать? Когда начинается поиск доказательств, вступает в силу логическая экспликация, и на непринужденное чувство безопасности наслаивается страх. Человек устрашается и кодирует себя не оседлым, а культурным существом. Таким, которое способно уйти от неизбежного погружением в творчество.

Способность *быть* в происходящем основывается на континуальной основе, поэтому мысль естественна (неизбежна). Но в жизни, копируя, человек вынужден пристраивать (создавать) удобства к уже присутствующему. Поэтому укрепляется предметное поле культуры. Природа не столь рождение, сколь «из самого себя восхождение, прорастание, постепенное самораскрытие, вхождение в этом раскрытии в явь и остановку и пребывание в ней, короче говоря, восходящее-пребывающее властвование» [4, с. 98]. Культурная ценность, в отличии от ценности природы, заинтересована набирать массу, увеличивать число представителей и площадь размаха. В природе все есть, и ее захват (номос) безусловен. Власть природы требует предельного уважения к себе. Обреченный ходить сквозь зазоры, а не сквозь сплошные стены, подчиняется этому без воплей. Культура же предоставляет возможность возмущаться, бунтовать по поводу ограниченности, конечности человека и искушает двигаться напролом. Не удивительно, что весьма культурный современник выходит в астрал. Но все посягательства культуры так или иначе исходят из представлений об однажды осознанном природном.

Указание В. Кузнецова на мутирующую (расползающуюся) сущность культурных достижений помогает уловить то, что они вышли не из самоё природы (не тожесамость) и не опираются на мыслительный взгляд, а обусловлены целесообразностью. Поэтому культура «кувыркается». Она содержит в себе финал, и постоянно увертывается от своего «содержания». То есть не хочет отвечать за то, что приручила. Существование культурного пространства обеспечено желанием человека выяснить суть явлений, чтобы объяснить (подчинить) их себе и поступать адекватно. Культурные ситуации вышли из именований вещей мира и сопровождаются инверсиями. Культура как мир эмпирических вещей – ломка человеческого и постепенное оттеснение истинного в человеке. Культура не может противостоять природе, так как ее предметный пласт информативен и является переосмыслением понятого. Природа «как будто» реально отвечает запросам человека, но в действительности живет своей жизнью, есть в себе, и ничего не ведает, не увековечивает. Культура же номинально реализует человеческое естество, поэтому полна идолов.

Попытка посмотреть на культуру в пределах культуры и сосредоточиться на ее положении в предметном мире не столько доказывает что культура не противостоит природе – она не обязательна, не свободна и дружит с грубостью, поскольку открывает то, что в конкретном состоянии она не созидание, а прения. Культура не бытийствует, она объективирует, дробит происходящее. Бытийствует форма культуры. Поэтому предметы культуры не составляют интерес философской теории, здесь оказываются кстати культурологи. Абсолютным долгом философии есть запрет воспринимать культурные наработки всерьез. Такой способ удержать их натиск не только наиболее приемлем, действенен, но мужественен.

1. Кузнецов В. Ю. Мир единства.– М.: Академический Проект; Альма Матер, 2010.– 207 с.
2. Мамардашвили М. К. Мысль в культуре // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию.– М.: Прогресс, 1990.– С. 143–155.
3. Соловьев В. С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории.– М.: ПИК, 1991.– 192 с.
4. Хайдеггер М. Введение в метафізику / пер. с нем. Н. О. Гучинской.– СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998.– 303 с.

Ольга Барановская

СОГЛАСОВАНИЕ ЦЕННОСТЕЙ И НОРМАТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ

В статті розглянуто теоретичні засади конститутивної та регулятивної ролі нормативного підґрунтя культури, проявлення якого є найбільш наочним в ситуації ціннісного конфлікту.

Ключові слова: *культура, цінність, норма, узгодження.*

В статье рассматриваются теоретические подходы к прояснению конститутивной и регулятивной роли нормативного начала в культуре, что в наибольшей степени проявляется в ситуациях ценностных конфликтов.

Ключевые слова: *культура, ценность, норма, согласованность.*

The article is devoted to clarifying constitutive and regulating role of normative basis of culture especially in case of value conflicts.

Keywords: *culture, value, norm, concordance.*

Пространство и жизнь культуры строятся на основе представлений о ценностях как безусловно значимых смысловых приоритетах, о непререкаемых принципах в построении форм существования человеческих сообществ. Вполне очевидно, что в каждой культуре возникает стремление к органическому единству, «подогнанности» этих приоритетов и принципов, для чего требуется постоянно разделять свое, исконное, и чужеродное, аномальное, причем во всех сферах. И поэтому жизнь культуры, за крайне редким исключением, протекает и выстраивается в постоянном столкновении с внешним и внутренним Иным. Это проявляется и в самой примитивной обыденной ксенофобии, и в осмысленной борьбе за чистоту доктрин, способов мышления, строгость стиля: например, в борьбе с ересью или с дуализмом, в стремлении построить безупречную рациональную систему или в критике эклектичности и т. п. Даже когда культура представляется «всеядной», либеральной или эгалитарной, т. е. уравнивает в значимости и в правах настолько разные принципы существования, что, кажется, делает допустимым чуть ли не все, она тем не менее нуждается в построении и защите собственной идентичности. А это, как часто оказывается, не в меньшей степени приводит к жестким самоограничениям тоталитарного характера, чем бывает в архаических или традиционалистских культурах.

Итак, если признать, что в каждой культуре ценности приобретают некую «естественную» связь и согласованность, несмотря на их различимость и по содержанию, и по статусу, и по происхождению, то основу такой согласованности следует искать в действии нормативного

начала, устанавливающего *пределы допустимого* и образующего, таким образом, систему отсчета для дифференциации и «естественного отбора» соответствующих ценностей. Формой такой согласованности становится *стиль,* в который облекается каждая культура и который проявляется как концентрация и артикуляция всех значимых элементов данной культурной системы в едином символическом языке. При этом стилевое единство может проявляться и в спонтанно образующихся во времени формах культурной жизни, и в идеологических установлениях, и в отрефлектированных теоретических концепциях, в том числе и концепциях культурной целостности. Последнее в той же мере, как и первое может находиться под воздействием нормативных установок, даже несмотря на то, что нормативность становится в таких концепциях предметом рефлексии. Ведь рефлексия неминуемо опирается на нормативно обусловленные ценностные предпосылки или «предрассудки» как, например, это было показано еще Н. Гартманом, Г.-Г. Гадамером и др. Поэтому, когда ставится вопрос об основаниях согласованности в мире ценностей, это означает, что мы, в первую очередь, ставим вопрос о норме как конститутивном принципе этой согласованности, но в той же мере мы должны отслеживать степень зависимости наших ответов от нормативных доминант самой культуры.

В частности, анализ критериев нормативной правильности ценностных (а именно: моральных) высказываний как основе построения социальной коммуникации, предпринятый Ю. Хабермасом, показывает, что культура выступает как сложившийся запас конвенций и образцов толкования. Здесь подразумевается некая самоданность, самоистолкованность культурной нормы, которая считывается субъектами коммуникации в более или менее совпадающем масштабе. Соответственно, представление о нормативном базисе культуры строится здесь на среднестатистических показателях его исторических интерпретаций, что аналогично представлению о, например, медицинской, физической или технической норме, определяемой эмпирически как стандарт для диапазона оптимальных значений. Но такой взгляд не позволяет рассмотреть те отнюдь не эпизодические коллизии, когда все показатели «в норме», а объект (неважно: организм или механизм) ведет себя ненормально или, наоборот, когда наибольшая интенсивность, эффективность действия объекта достигается за пределами признаваемого стандарта.

И действительно, если культурная норма выступает как функция, эксплицирующая правила и запреты, а также выражает предел допустимого в смыслообразовании или формировании ценностей, то это

и становится принципом целостности культуры, задающим ее символическую организацию. Понятно, что в таком своем качестве – как конститутивный трансцендентальный принцип или же как эйдетическое полагание,– норма не может быть сформулирована содержательно, а может только косвенно проявляться в символических отсылках, в том числе и к тем или иным конкретным формам правил или запретов. «"Как я могу следовать некоему правилу?",– задает вопрос Л. Витгенштейн,– если это не вопрос о причинах, тогда это вопрос об основаниях того, что я действую в согласии с ним таким образом. Исчерпав свои основания, я достигну скального грунта, и моя лопата согнется. В таком случае я склонен сказать "Вот так я действую"» [2, с.167]. И, казалось бы, в том, *как* следует действовать, все должно быть устроено само собой разумеющимся образом, как у сороконожки, которая не озадачивается по поводу способа своего движения. Ведь норма в силу своего конститутивного статуса должна действовать сама по себе, «автоматически», обеспечивая интерсубъективное признание значимости того или иного правила, тех или иных ценностей, распространяясь благодаря коммуникации также и на индивидуально-субъективное «чувство» нормы. И даже когда вопросы о том, что нормально, приемлемо, а что нет, вопросы о том, насколько прочны или сомнительны те или иные ценностные приоритеты, становятся предметом для дискуссий или даже весьма жестких конфликтов, в этом как раз проявляется «работоспособность» нормативного начала и его сила. Ведь это означает, что следование определенной норме признается необходимым, и до тех пор, пока она удерживается и воспроизводится несмотря на натиск Иного или аномального, она обеспечивает устойчивость и воспроизводимость соответствующих культурных форм.

Тем не менее, кажется недостаточным ограничиться убеждением, что норма как трансцендентальный регулятор, как своего рода «предустановленная гармония» мира ценностей обладает бытием и действует неким образом. При этом понятно, что намерение охватить и выразить данный предмет теоретически выглядит не только наивным, но и ошибочным в силу объективистской иллюзии или претензии. Такое намерение – это не более чем соблазн. Тем не менее, если можно говорить о норме не только как о некоем «негласном соглашении» по поводу «само собой разумеющегося», то можно ли проявить онтические и теоретические модусы, границы ее действия, в которых можно было бы обнаружить предельность ее возможностей? И тогда каким образом может быть осуществлена рефлексия в отношении нормы?

В любой культуре может возникнуть и возникает ситуация, когда обнаруживается такой конфликт ценностей, что существующий ресурс нормативного регулирования в своем явном, артикулированном виде оказывается недостаточным для их преодоления. Наиболее характерным примером такой ситуации являются конфликты ценностей в мультикультурных обществах и в условиях глобализации, а также противонаправленность этических и экономических ценностей, этических и научно-исследовательских, экономических и экологических интересов, которые уже давно являются серьезными проблемами даже во вполне устоявшихся монокультурных сообществах.

Здесь следует учитывать, что вопрос о согласованности в сфере ценностей и, значит, вопрос о действенности нормы предполагает, конечно, исследование возможности повлиять на способы сосуществования людей. Тот, кто попадает в конфликт ценностей, как заметил Н. Гартман, не может выйти из него невиновным, т. к. при выборе между ценностью и ценностью одна из них будет отброшена [3, с.249]. Он рассматривает такой конфликт как антиномию ценностного сознания: конфликт ценностей – это конфликт между ценностью и ценностью, т. е. это конфликт между безусловными позитивно значимыми предпочтениями, а не между позитивными и негативными, безусловными и условными предпочтениями. Здесь при равном формальном статусе происходит дифференциация и даже поляризация содержаний ценностей. Это когда одна ценность вытесняет, обесценивает другую и когда, как это хорошо знал Э. Левинас, истина и благо становятся антагонистами, а война делает мораль смехотворной. «Война заранее отбрасывает свою тень на человеческие поступки», и можно дополнить – независимо от того явная эта война или скрытая, это война людей или война идей [4, с. 66]. Ценностная антиномия, по убеждению Гартмана, возникает и является неразрешимой в силу ограниченности субъективного видения объективно заданного масштаба ценностей. Хотя получается, что именно конфликты в сфере ценностей культуры, в конечном итоге, обусловливают возникновение фундаментальных морально-этических проблем, связанных с осознанием меры ответственности человека за происходящее.

С точки зрения как объективистской, так и субъективистской онтологии ценностей признается, что ответственность человека за свои, даже вполне позитивные, предпочтения простирается в пределах его разумности – как, своего рода, чувства нормы и порядка, т. е. в пределах его осознания целесообразного, необходимого и должного. Но даже в хорошо устоявшейся традиции и стандартах европейской

рациональности субъективность в истолковании должного проявляется довольно широко, а уж что говорить о сообществах, где такой традиции нет, или когда людям изменяет разум, или когда они просто ошибаются. И, в частности, Гартман вынужден признать вслед за Шелером, что правила предпочтений в истории ценностей принципиально изменчивы, а «совместное знание об отношении ценностных высот… не имеет формы критерия,.. не является единым сподручным мерилом…» [3, с. 303]. С другой точки зрения, если ценности онтологизируются именно как субъективно полагаемые смыслы или значения, то мера ответственности человека заключается не только в осознании границ своего произвола, но и в способности контролировать и корректировать игру своих предпочтений, отслеживая при этом всю телеологию этой игры. Даже не стоит говорить, почему это невыполнимо. Апелляция к интерсубъективности позволяет, конечно, ввести некий «фильтр» или защиту от спонтанности и неопределенности выбора субъекта и игры смыслов, но не меняет дело в отношении понимания степени его ответственности.

Предложенная М. Вебером система комплиментарности между ценностно-нейтральными рациональными решениями в сфере науки и техники и иррациональным выбором в сфере ценностей, который приобретает легитимность лишь в силу договоренности большинства, в итоге приводит к институализации моральной ответственности. И как это не парадоксально, но именно институализация моральной ответственности устраняет возможность организовать моральную ответственность за последствия коллективных действий людей, что вполне справедливо отмечает К.-О. Апель (см.: [1, с. 48–51]). Поэтому Апель настаивает на необходимости установления консенсуса в аргументативном дискурсе, а значит, и уравновешения стратегий действия через обоснование *основонормы,* т. е. обобщающей взаимосвязи всех условий и требований значимости. Возможность такого, рефлексивного, обоснования он видит в новом решении известной проблемы обоснования перехода от теоретического к практическому мышлению или же – перехода от представления об истинном к представлению о должном. Предлагаемая им трансформация трансцендентальной философии заключается в обращении ее к трансцендентальной семиотике, включающей в себя трансцендентальную прагматику языка и трансцендентальную герменевтику, что позволяет рассматривать основонорму как универсально-прагматические условия и правила выполнения дискурсивных требований значимости (см.: [1, с. 72–85]). Однако опять же, как признает сам автор, осуществление такого

теоретико-методологического решения полностью зависит от желания разумных существ обсуждать что-либо в поле аргументативного дискурса (что подразумевает также – морально чистых существ, не признающих, например, аргументы силы или произвольную мотивацию действия).

Итак, из конфликта ценностей человек не может выйти невиновным, но условия, которые определяют возможность изменить такое положение, хоть и выводятся формальным образом, но оказываются втянутыми в рекурсивное, круговое самоотражение a priori признаваемой культурной нормы. А проблема, возможно, состоит как раз в том, что в актуальном дискурсе жизненных коллизий потребность в синтезе того, «как есть», и того, «как должно быть», чаще приводит к прямому уравниванию, к непосредственному взаимообращению представлений об истинном и о должном. Причем когда речь идет о множестве вариантов (и взаимоисключающих в том числе) того, «как должно быть», то ценностные представления замыкаются представлением о нормальном как актуальном и единственно удобном здесь и сейчас для того-то и того-то, а представления об истине подспудно определяются своим нормативным требованием: истина должна быть одна. В этой ситуации истина и норма сливаются в круговой взаимообусловленности друг другом, в неразличимости «аргументативного дискурса», нацеленного на оправдание или осуждение, дискредитацию или абсолютизацию тех или иных ценностей.

Поэтому в решении этого вопроса нельзя не принять во внимание, что истинность и нормативность (определяющие границы ответственности субъекта) имеют равнозначный статус, но в различных сферах – истина в теоретическом, а норма в практическом или ценностном мышлении. Поэтому, если в силу равнозначности их статуса истина и норма смешиваются или вытесняют одна другую, то, вероятно, и возникает антиномия ценностного мышления, о которой говорит Гартман. А ведь это и в самом деле непросто – удерживать различие между уверенностью или правотой, которую дает представление об истине или заблуждении, и той правотой, которую дает представление о должном и допустимом или недопустимом. И хотя важность самой теоретической задачи обоснования перехода от истинного к должному не вызывает сомнения, все же нельзя не учитывать того обстоятельства, что тонкие и глубокие теоретические решения чаще ценны сами по себе и крайне редко становятся руководством к соответствующему социальному действию.

Это также объясняет, почему в качестве исторически традиционного, укорененного в жизненной практике «посредника» в деле согласования ценностей выступает право. В этом смысле право, в силу его *симметричной* природы, связанной с признанием ценности справедливости или пропорциональности (независимо от их исторического содержания), становится универсальным практическим регулятором разногласий. «Слово «согласие» и слово «правило» родственны друг другу… Обучая кого-нибудь употреблять одно из этих слов, я тем самым учу его употреблению другого» [2, с. 168]. Признание справедливости чего бы то ни было требует закрепления на уровне обязывающего алгоритма действия. Здесь через правила в качестве ограничений, как д*о*лжно или нельзя действовать, «апофатически» открывается доступ к тому, как *можно* действовать, т. е. к представлению о норме как пределе допустимого.

Такой подход проникает также и в сферу теоретического мышления, когда невозможность найти соответствующие основания, обеспечивающие непреложную правоту, значимость тех или иных ценностей, приводит к включению ресурса правовой и даже чисто юридической риторики, «так что от доброго остается только справедливое» [5, с. 30]. Это, в частности, хорошо видно во многих теоретических работах, посвященных проблемам бизнес-этики и биоэтики, что свидетельствует о слабости или же, по преимуществу, «декоративном» характере теоретических конструкций в этой области аксиологии. Ведь апелляция к праву – это признание того, что данные, например, этические, ценности сами по себе не обладают полнотой своей регулятивной функции, а, значит, фактически не являются необходимыми и безусловными приоритетами или ценностями. Но при этом даже действующие правовые регулятивы с их репрессивным характером не обеспечивает выхода из данного затруднения и не спасают ценности, например, морали или жизни от их дискредитации.

В свое время Ф. Ницше как раз настаивал на том, что искусственное сохранение ценностей, утративших свою силу и даже «волю к власти», мумифицирует культуру или превращает ее в декорацию, т. к. гасит ее внутренний жизненный тонус и ее творческий потенциал. Однако ситуации, возникающие именно в силу неразрешимых ценностных дилемм, не устраняются признанием правоты одной из сторон, а также отправкой тех или иных ценностей в «свободное плавание». И поэтому нам приходится сталкиваться, воевать между собой за необосновываемую правоту тех или иных приоритетов или же, оставаясь в рамках общепринятых деклараций, полагаться на «теневую экономику»

ценностей, которая все же не самодостаточна, т. к. сама нуждается в оправдании.

В жизни культуры действительно обнаруживается такой «естественный» и вместе с тем – «теневой» путь в урегулировании конфликтов ценностей, когда норма как бы ускользает, действует причудливым и довольно «растяжимым» образом. Это направление, которое возникает во внутренней жизни языка культуры, что в общем виде также было отмечено еще Витгенштейном: «…согласие людей относится только к языку. Это согласие не мнений, а формы жизни» [2, с. 170]. Наиболее отчетливо это проявляется в словесных выражениях, где нивелируется резкость смысловых различий, как, к примеру, в русском языке происходит сближение звучания слов «цена»–«ценность», «долг (денежный, от которого можно и желательно избавиться законным или незаконным образом)»–«чувство долга» и «должное», «обмен»–«обман», «достоинство (купюры)»–«достоинство (человека)», «добро (имущество)»–«добро (моральное)», «бог»–«богатство» и т. п. И, по-видимому, вербальный язык каждой культуры содержит в себе подобные «узлы», в которых скрываются и снимаются несоответствия различного рода.

Такая согласованность присутствует и в других языковых формах, продуцируя специфические для данной культуры знаки и символы. Когда, например, нам «не бросается в глаза» то недоразумение, что активно декларируемая религиозность сопровождается тем, что почти все дороги-улицы в городе проходят *мимо* храмов, тем более, что это дороги с названием соответствующего храма (как это можно видеть в Одессе). Также нас давно не смущает то, что в самых разных культурах происходит «привязывание» религиозной подоплеки под экономические, политические и военные конфликты. А ведь за такими привязками стоит не только стремление оправдать подобные конфликты или же выстроить причинно-следственную связь, объясняющую их возникновение, а, что примечательно – установка на то, что именно такие ценностные связки обязательно сработают. Не казалось странным и то, что, например, новая, радикально прогрессивная культура, каковой себя оценивала пролетарская культура, нуждалась в совершенно архаических символизациях, таких как мумификация вождя и сакрализация его «вечной» обители, причем это так и осталось неизменным, несмотря на очередной резкий перелом в социальной жизни. О подобных, «нормальных», явлениях многократно напоминает Э. Панофский, когда показывает, что в Каролингскую эпоху языческие персонификации

Солнца, Луны, Земли, Океана вполне естественно бытовали в иллюстрациях Восьмикнижия, в сценах Страстей Господних и т. п.

С одной стороны, отслеживать такие символичные «связки», значит исходить из того, что нечто данной культурой утаивается, что те или иные болезненные проблемы ее самоосуществления скрываются в складках ее ткани, лишь на поверхности образуя подобные символические указатели, позволяющие выявить действительные приоритеты и источники ее внутренней жизни. Разоблачающая стратегия, предпринятая не только пресловутой тройкой (Ницше, Маркс, Фрейд), но и до, и после – целым рядом других авторов, была призвана обнаружить то скрываемое, но подлинное ценностное начало, которое должно стать определяющим для отбора других базовых ценностей. В этом случае представление о норме строится как соответствие исходной подлинной фундаментальной ценности в ее содержательных и функциональных атрибутах, что приводит к узакониванию той внутренней «логики», с какой она действует.

С другой стороны, такие связки могут свидетельствовать лишь об особом характере взаимодействия или взаимополагания ценностей в системе культуры, о чем необходимо сформировать соответствующие понятия. Как это можно увидеть, в аксиологии и теориях культуры взаимосвязь ценностей репрезентируется вполне определенными концептами – иерархия, символ, игра и диалог/«гостеприимство»/ респонзивность. В качестве классических примеров можно вспомнить и платоновское решение о превосходстве блага над истиной, и кантовское – о том, что прекрасное является символом доброго, и диалектическое представление Гегеля о собственности как форме и способе осуществления личностной свободы (что вполне может быть распространено на ценностный аспект этих понятий) и др. В обобщенном виде норма предстает здесь в качестве структуры или порядка ценностного взаимодействия – соизмеримое становится выражением нормального.

И в одном и в другом подходе, где норма представляется или как соответствие исходной подлинной ценности или же как последовательные структура и порядок ценностного взаимодействия (т. е. как соизмеримость и опять же со-ответ-ствие), выводы вполне сопоставимы. И здесь только один вариант формы соответствия становится действительно общим и единственно надежным в силу его наглядной выразимости – это иерархическое соответствие. Кстати, Гартман именно так и определял основу ценностного мышления: «Все, что человек может сделать, ограничивается тенденцией отдать предпочтение одной ценности перед другой, а именно предпочтение, на которое ценность претендует объективно… Но всякое позитивное решение внутри него… является

функцией сознания иерархии» [3, с. 293]. Идея иерархии эффективна и оптимальна тем, что выражает не только строгость и простоту линейного в***и***дения, репрезентирующего рациональные идеалы последовательности и целесообразности, но также и мифологему власти, конституирующую распределение на высшее и низшее, регулятивные принципы, и, конечно, представление о первооснове. Другими словами, она наиболее полным образом соответствует представлению о необходимых и достаточных признаках упорядоченности, причем в диапазоне от обыденного до теоретического мышления.

Правда, как только этот порядок становится доминирующим, в культуре происходит такое перераспределение границ допустимого, что либо нормой становится то, что уже за пределами представления о норме в гуманистическом понимании: немыслимая жестокость или разврат, или т. п., – либо норма остается чисто номинальным идеальным началом, которое лишь провоцирует и узаконивает введение двойных стандартов и уже не имеет отношения к действительному устройству жизни культуры. Третьего здесь не дано. И как раз именно иерархическое сознание является условием и основой становления тоталитаризма в различных его проявлениях, причем с его обязательным следствием – «эффектом бумеранга», когда порядок установления, выстраивания допустимого и необходимого в соответствии с базовой ценностью обращается против самой этой ценности.

В этой связи очевидной становится значимость концептов символа, игры и диалога (с его вариациями), в которых соизмеримость и со-ответствие предполагают соотносимость нормы и ее отклонений, вплоть до учета роли аномалий, а также – соотносимость нормативных оснований различных во времени и пространстве культур. Теоретически такое понимание обеспечивает основу для более глубокого представления о внутреннем ресурсе и возможных модификациях в нормативном основании культуры, в пределе предполагающих согласованность правил и действий. При этом согласованность – это не идиллическая гармония как некая «окончательная» симметрия или равновесие, скорее, согласованность должна рассматриваться как возможность контакта, компромисса для того, что изначально разделено, несовместимо. Казалось бы, декларируемые сегодня требования толерантности или политкорректности как раз и предлагают компромиссный путь. Но тем не менее легко заметить, что эти требования, как правило, выполнимы лишь с привлечением правового ресурса, а положение конфронтации между различными культурами или несовместимыми ценностями лишь усугубляется разнообразными изощрениями в технике взаимного

непризнания. Толерантность может иметь действенную силу только будучи укорененной в качестве моральной установки субъекта, и при этом сама мораль должна приниматься как безусловный приоритет по отношению к другим ценностным регулятивам. А когда моральные ценности оказываются не первостепенными или находятся в конфликте с другими ценностями, то о толерантности вообще говорить не приходится.

Ведь настойчивость, с которой определенная культура удерживает свои ценностные приоритеты, иногда и в самых несущественных, на первый взгляд, проявлениях, а иногда и в самых несправедливых претензиях, вызвана необходимостью сохранить неизменной свою системную целостность и, значит, сохранить свое существование. Поэтому культурные заимствования или интериоризация ценностей становятся возможными не в результате нейтрального, прагматического или просто терпимого отношения к Иному – ведь это все формы отстранения от него. Вероятно, поэтому противостояние и даже вражда более характерны для исторических контактов культур, поскольку здесь Иное представляется *опасно* актуальным, не-обходимым. И как тут не вспомнить острую аргументацию Ницше, вскрывающую «пагубную» для всей культуры роль аполлонического, гармонизирующего начала и его обоснование продуктивности, интенсивности жизни культуры именно благодаря дионисийскому, пессимистическому духу, духу сопротивления и конфликта.

В этом смысле «диалог», «гостеприимство» и т. п. теоретические формы связывания различного оказываются ценностно окрашенным выражением представления о норме как о некоей трансцендентной, возвышенной телеологии гармонии, соотносимости и т. д. Хотя, конечно, в данных концептах присутствует и более глубокий слой, который можно было бы очертить словом «испытание», и что, кстати, позиционируется особо в близком по смыслу концепте Вызова-Ответа А. Тойнби, а также в респонзивной феноменологии Б. Вальденфельса и др. Такая точка зрения позволяет увидеть то, что норма – это динамическая инстанция, которая должна находиться в постоянном испытании на прочность. Поэтому ситуации конфликтов или поляризация ценностей позволяют обозначить пределы динамических возможностей нормативного основания культуры. В частности, как это можно видеть в приведенных выше примерах сближения несоизмеримого. С такой позиции, если следовать постмодернистской терминологии, норма – это трансгрессия по отношению к ценностям, составляющим ту или иную культурную

целостность, обеспечивающая возможность «выхода» в иную целостность как обращение к иным моделям организации пространства ценностей.

Итак, и конфликты в сфере ценностей, и способы их разрешения, приобретая в языке культуры как явные, так и скрытые формы, обнаруживают и актуализируют в пространстве данной культуры ресурс нормативного регулирования. Теоретически этот ресурс может быть определен в границах осмысления возможностей, обеспечивающих согласование ценностей – в иерархическом, символическом, игровом, диалогическом, респонзивном соответствии. Таким образом, норма как предел допустимого получает свое содержательное выражение, и при этом, если и не устраняется, то, по крайней мере, снижается опасность смешения представления о норме с представлением об истине (что, как было сказано выше, приводит к серьезным сдвигам в осознании ценностного взаимодействия). Рефлексия в отношении нормы и нормативного регулирования в согласовании ценностей предполагает также и осознание того, что данное содержательное истолкование декларируется нами в соответствии с представлениями о моделях взаимодействия ценностей и стойкой привязанности к представлению об онтологическом статусе порядка. И такой подход, видимо, неизбежен в силу той упорядочивающей функции, которую репрезентирует сам мир культуры, но при этом остается необходимым научиться отслеживать многообразие форм упорядоченности, чтобы, в конечном итоге, понимать порядок и нормативные основания культуры как источник ее динамики и продуктивности.

1. Апель К.-О. Дискурс і відповідальність.– Київ: Дух і літера, 2009.– 430 с.
2. Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы.– Ч. 1.– М.: Гнозис, 1994.– С. 75–320.
3. Гартман Н. Этика.– С-Пб.: Владимир Даль, 2002.– 707 с.
4. Левинас Э. Тотальность и бесконечное.– М.; СПб.: Университетская книга, 2000.– 416 с.
5. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие.– СПб.: Наука, 2001.– 379 с.

Олена Садоха

ЖИТТЄСВІТОВА ПРОЕКЦІЯ КУЛЬТУРИ

Досліджується проблема обґрунтування конститутивних механізмів як генези, так і розмежування культурних форм через реконструкцію методологічних проекцій прагматичної життєсвітової теорії. Встановлено, що ідентичність і відмінність культурних форм випливають з механізмів, що лежать в основі різних видів переживань та дій, різних практик, дискурсів.

Ключові слова: *життєсвіт, генеза, культура, релевантність.*

Исследуется проблема обоснования конститутивных механизмов генезиса и размежевания культурных форм через реконструкцию методологических проекций прагматичной теории жизненного мира. Установлено, что идентичность и отличие культурных форм обусловлены механизмами, которые находятся в основе разных видов переживаний и действий, разных практик, разных дискурсов.

Ключевые слова: *жизненный мир, генезис, культура, релевантность.*

The article is devoted to the problem of substantiivating the mechanisms of genesis and delimitation of cultural forms through reconstruction of methodological projections of the pragmatic theory of the life-world. Identity and difference of cultural forms are caused by mechanisms which are based on different kinds of experiences and actions, different practices, different discourses.

Key words: *the life-world, genesis, culture, relevance.*

Значущість феноменологічних положень для наук, зокрема для соціальних, пов'язана з традуванням автопоезисної феноменологічної фігури мислення. Автогенеза соціального світу подається і в межах системно-структурних побудов, і «інтерпретативної традиції», зокрема (а й здається, значною мірою як безпосередньо, так і опосередковано) через впровадження гусерлівських процедур аналізу конституції у соціальну теорію. Останній висвітлює основні механізми самогенези, схоплено як осмислення зв'язків соціальної реальності. З прийняттям феноменологічних настанов слід розробляти дотичну до предмета дослідження теоретичну концепцію, котра постає саме як програма дослідження і, що надто важливо, з емпіричною фундованістю. Таким чином з'являється прагматична теорія самогенези соціальної дійсності Ілі Срубара, кропітка і послідовна праця якого і досі залишається поза увагою. Те, що може бути відомо сучасному соціальному досліднику України, – це згадування Срубара як «експерта» щодо засвоєння Шюцевої наукової спадщини у перекладеному М. Д. Култаєвій творі Б. Вальденфельса «Вступ до феноменології» [1, с. 121]. Але роки експертної

роботи, розпочаті з часів очолювання ним соціально-наукового архіву університету міста Констанц (1979), продовжуються сучасною працею над розвитком власної прагматичної теорії життєсвіту. У зв'язку з викладеним вище метою цієї статті стає експлікація основних положень названої теорії. Відповідно до мети сформульовано такі завдання: виявити підстави прагматичної теорії життєвого світу; проаналізувати наслідки цієї теорії щодо конкретних досліджень.

Загальною інтенцією, котра народжує прагматичну теорію життєсвіту, є прагнення встановити і обґрунтувати конститутивні механізми як генези, так і розмежування культурних форм. Поруч із цим доводиться зважувати і на те, щоб опис цих механізмів сприяв розпізнанню структури, яка припускає підґрунтя і мову щодо порівняння. Саме для обстоювання такого конститутивно-теоретичного підходу Срубар й розробляє прагматичну життєсвітову теорію. Увагу привернуто до філософсько-методологічних контроверз між методологічною конструкцією і переживаною конструкцією дійсності як переходу від іманентно-переживаного до «точно наукового», зокрема щодо вивчення культурного світу або світу культури. Через призму соціальних наук ці контроверзи простежуються щодо перспективи пошуку процесів, у яких смисл дії конституюється як необхідний момент під час тривання самої дії. Самогенерування смислової значущості світу, розгорнутого в процедурах конститутивного аналізу, поданого Гусерлем, транспоновано в соціальну теорію як теорію соціальної дії з метою відкриття механізмів самогенези, схопленого як смисловий зв'язок соціальної реальності (детальний аналіз означеної проблематики подано в авторській монографії [2]). Таким чином, здійснено перехід від науки про людську реальність до науки про її соціальну генезу [4, s. 309]. І ця думка стає головною для автопоезисних теоретико-методологічних пошуків, зокрема і срубарівських. Феноменологія визначається в такому разі як матриця, як напрям дослідницької уваги. Проте, посилаючись на міркування Срубара, відзначмо таке: розвиток проблеми самогенези відбувається з антропологічної настанови. Звичайно, для Срубара стає закономірним звернення до антропологічних міркувань, тому що в межах філософської антропології привернуто увагу до питань самогенези соціального світу саме як світу культури. Слушними щодо цього стають приклади розробок Шелера і Шюца. Проте преференції надаються розвитку власне шюцівського концепту самогенези соціальної дійсності. Смислова орієнтація соціальної дії визнається результатом цієї дії, а тому розуміюча теорія соціальної дії є теорією конституювання повсякденного життєсвіту. Видається конструктивною думка про те, що Шюцем

запроваджено дві самогенеративні моделі. Досить згадати про те, що останній виокремлює дію в світі та у взаємовідносинах. Дія як користування речами світу здійснюється в межах взаємодії з іншим, що передовсім та значною мірою приводить до виникнення релевантностей, сітка котрих складає «метареальність» переконань, які, в свою чергу, для діючих виявляються спільними орієнтирами у соціальному середовищі.

Долання зв'язків різних трансцендуючих галузей дійсності приводить до конкретного життєсвіту, або «соціального космосу» (Срубар), і це стає вихідним пунктом конструкції другої, пізньої Шюцевої моделі самогенези соціальної реальності. Прагматичні релевантності цієї дійсності неможливо осягнути просто як об'єктивації щодо вказуючих функцій дії, тому що мають розглядатися не тільки прагматичні зв'язки релевантностей, а також їхня похідна природа, тобто вторинна об'єктивація відносин через ознаки. У зв'язку з цим відкривається проблематизована Гусерлем тема аппрезентації і її роль у дескриптивних, зокрема соціальних, аналізах. Звичайно, якщо брати до уваги смислоутворюючі інтенційні акти свідомості, то аппрезентація відкривається як можлива здатність презентувати відсутнє або не безпосередньо сприйняте за типовими структурами досвіду. Унаслідок цього аппрезентація розглядається як передумова символічної функції свідомості. Вона постає пресуппозицією семіозису як процесу конституювання реальності завдяки застосуванню знаків. Ці міркування традовані та розвинуті Шюцем, а услід за ним й Срубаром. У зв'язку з цим необхідно зазначити, що останній акцентує увагу на певному аспекті з Шюцевих студій: mundan життєсвіт вивчено не тільки як осмислений і структурований через систему прагматичної релевантності, а й упорядкований через аппрезентативну систему. З цього зроблено висновок про те, що й саме відтворення аппрезентативних систем зафіксоване в соціумі відносинами впливу. У зчепленні конкретних відносин впливу та дії міститься специфіка mundan життєсвіту, що може поширюватися через власні аппрезентативні порядки до єдиної універсальної світової інтерпретації – до косміону (Срубар). У пластичності самогенези соціальності полягає варіативність космосу як культурних життєсвітів. На підставі зазначених міркувань можна зробити таке зауваження: Срубар звертається до встановлення механізмів самопобудови соціальної реальності, як вивчаючи розробки Шюца і його послідовників, так і беручи до уваги автопоетичні моделювання, зокрема подане у межах системно-функціональної традиції. У зв'язку з цим зрозумілим є й згадування про луманівські розробки. При цьому необхідно відзначити тяжіння Срубара з'єднати досягнення обох напрямів аналізу соціальної реальності, проте

на підґрунті шюцівських розробок (запропонованих ним двох моделей самогенези) та визнання значущості феноменології. Йдеться про те, що не тільки феноменологічне мислення (зі своїм концептом смислової конституції) є дослідженням (зокрема, відкритого поля знань універсальної релевантності та зв'язків), котре при цьому не обмежене галуззю філософського мислення, а насамперед дослідження може звертатися до феноменологічного мислення [5, s. 327].

Із цього випливає визнання, що відкриті Гусерлем механізми свідомості, котрі конституюють смисл та дійсність, вирішальні для життєсвітової структури. Окрім того, під впливом описаних Гусерлем «політетичних актів» Срубар запроваджує засадниче щодо прагматичної теорії поняття «смислогенеративного зв'язку» життєсвіту як необхідного для досягнення образу людського світопідходу зв'язку конститутивних актів феномена. Цей зв'язок має чотири виміри: когнітивний, тілесний, семіотичний, дискурсивний. У творі «Прагматична теорія життєсвіту як поле інтеркультурних порівнянь» Срубар прагне показати смислогенеративний зв'язок у всіх площинах, зокрема інтенційного потоку переживань та його засадничих смислових актів, завдяки котрим сприймається світ. Прагматично генероване знання, об'єктивоване у знакових системах, завдяки своїй ґенезі завжди має перспективу. Це пов'язане з тим, що прагматичні відносини діючих або їхньої спільноти набувають різних образів. На підставі цього виникає не тільки розмаїття культурних форм, але й диференціювання форм створення або (якщо бути точними за срубарівською термінологією) виробництва знання, де водночас утворюється знання про тривання, а також виокремлюється легітимне знання від нелегітимного. Дискурси, в котрих це здійснюється, відображають формальні механізми життєсвітової структури, в яких генерується емпіричний образ культури.

Як свідчить досліджуваний матеріал, загальною інтенцією, котра народжує срубарівську прагматичну теорію життєсвіту, є прагнення встановити і обґрунтувати конститутивні механізми генези і розмежування культурних форм. Поруч із цим доводиться зважувати і на те, щоб опис цих механізмів сприяв розпізнанню структури, яка припускає підґрунтя і мову порівняння. Саме для обстоювання такого конститутивно-теоретичного підходу Срубаром і розроблено прагматичну життєсвітову теорію. При цьому слід зазначити, що він добре убачає критичні зауваження, котрі неодноразово висловлювалися та й продовжують висловлюватися на адресу чергових спроб застосувати подібну теорію до соціального аналізу. Переважно йдеться про картезійські обмеження, котрі виникають під час уживання концепту «життєсвіту» соціальною

теорією. Добре розуміння цих обмежень надає Срубарові можливість висунути свої пропозиції для спростування подібних звинувачень. (У цьому переконує ретельне їхнє обміркування, подане зокрема в: [3; 4; 5]). Тому не зайве буде наголосити на зауваженнях щодо того, як цей концепт сполучається з результатами емпіричних наук. Доцільно виокремити домагання цієї теорії, через призму котрих «просвічуються» певні перспективи (як теоретико-методологічні, так і практичні) такого дослідження. Мовиться про розкриття здійснення конституції соціальної дійсності з її інтерсуб'єктивними структурами в актах свідомості, поведінки, комунікації через типіку та релевантність смислових структур. Крім того, пропонується опис структури і розмаїття розшарувань життєсвіту, зумовлених комунікативними процесами.

Ідентичність культурних форм та відмінність між ними випливають з механізмів, котрі лежать в основі різних видів переживань та дій, інтеракцій, різних практик та дискурсів. Своєю чергою, ці механізми подано у конститутивно-теоретичному підході, застосованому прагматичною теорією. Щоб пояснити механізми конституції і розрізнення життєсвіту, необхідно розглядати не тільки площину свідомості і тілесності (що добре вже було розкрито феноменологічними розробками Гусерля і Мерло-Понті), де пластичність і рефлективність свідомості, на котрі посилається варіативність культурних форм, ґрунтуються на смислоконститутивних актах. За Срубаром, випрацюваний у межах феноменології підхід до значущості тілесності (йдеться про її роль в утворенні реальності та ідентичності) має низку культуроутворюючих експлікацій. Тіло відкривається як чуттєвоутворюючий посередник суб'єкта щодо зовнішнього світу, тобто впливу на світ, а також зворотного впливу світу на суб'єкта. При цьому матеріальність тіла співвизначає структуру поля поведінки, семіозису та системи релевантності. Як наслідок цього – висновок про те, що в цьому сенсі тіло належить до відбудовуючого моменту життєсвітової структури. Проте конституція реальності, зокрема і соціальної, здійснюється в актах дієвості. Йдеться про об'єктспрямовану і соціальну (інтеракція і комунікація) дію. Інтеракція тілесного суб'єкта створює структуру повсякденного поля дій, котра, як і свідома, і тілесна, має три виміри. Вихід на цю площину людської активності відкриває простір для визначення ролі саме прагматичної релевантності, що виявляється конструктивним моментом срубарівського обґрунтування саме прагматичної теорії життєсвіту. Він визначає її як дієспрямоване звернення до дійсності, котре, з одного боку, подає загальну форму життєсвітової структури. Однак, з іншого, воно завдає структури типіки та релевантності,

а також їхні диференціювання. У прагматичній релевантності відкривається конститутивний механізм життєсвіту, який, з одного боку, може ідентично закладатися для всіх повсякденних культурних форм. З іншого, під час свого виконання приводить до інших видів (часово-, просторово-, групо-віднесених) конструкцій реальності. На підставі прагматичної релевантності життєсвіт, як і культурний світ, завжди розподілений на розмаїття гетерогенних дійсностей, які можуть взаємно трансцендувати. Таким чином життєвий світ зустрічається в практиці, що його реалізує, а також в розмаїтих культурних формах.

З певною цікавістю тут є сенс безпосередньо звернутися до визначення специфіки порушення Срубаром проблеми чужого, до обговорення конститутивної ролі досвіду трансцендентності як досвіду чужості для структур життєвого досвіду. Таким чином, це виявляється дійсно важливим щодо прагнення охопити гетерономність світу та світів. Срубар підкреслює, що, якщо виходити з прагматичної генези життєсвітової реальності, то можливо довести: чужість якраз належить до справжніх життєсвітових досвідів. Це відбито у прагматично зумовленій перспективності чинного підходу. Мовиться про те, що цей підхід ґрунтується на положенні: життєсвіт завжди диференційований на численні галузі реальності, котрі перебувають у часовій, просторовій, а також соціальній трансцендентності. Слушним щодо цього стає приклад, котрий подає досвід трансцендентності та евіденцію присутності всередині життєсвіту чужого: переживання розрізнення темпоральності моєї біографії і темпоральності зовнішнього світу (світу повсякденності). Трансцендентність чужого та його принципова недосяжність як трансцендентність зовнішньої повсякденності, котра в свою чергу містить повсякденність інших, відбито в структурі життєсвіту. З цього випливає думка про те, що досвід розрізнення розмаїтих галузей життєсвітових реальностей і відповідно чужості сутнісно належить до релятивної природної настанови людини. Із структури життєсвіту, з життєсвітового досвідного горизонту неможливо усунути присутність чужого. І як поетично відзначено Срубаром, навіть цього не вдається зробити і в прагматичній дії, або, якщо і вдається, то лише на мить.

Розглянуто смислогенеративні механізми життєсвіту в площині свідомості, тілесності та дії, у зв'язку з цим, як бачиться, необхідно наголосити на такому слушному моменті даного аналізу. З одного боку, смислові структури досвіду виникають завдяки смислоконституюючим актам свідомості, тілесності і дії, котрі посилаються на немовні, асеміотичні механізми конституювання. Однак, з іншого боку, ці смислоконститутивні площини містять передумови семіотичного.

Йдеться про аппрезентативні акти свідомості й досвід трансцендентності. Останній пов'язаний з комунікацією та розвитком знакових систем. Таким чином відкривається ще одна площина вивчення смислогенеративного зв'язку – мовна, а також символічного знакового уживання. Звичайно, Срубар має звернутися до цього, тому що знакова система мови природно відіграє значущу роль у процесі культурного утворення смислу. Як свідчить досліджуваний матеріал, срубарівські спостереження щодо цього посилаються на шюцівську знакову теорію креативності семіотичних смислових конструкцій, за котрою креативні механізми зафіксовані в структурі знакової системи. Семіотичний характер життєсвітової структури відсилає до прагматичного та дискурсивного джерела смислу. У зв'язку з цим стають зрозумілими такі міркування про смислогенеративний зв'язок структури життєсвіту на семіотичній площині. Він виявляється як аппрезентативна структура знакових систем, загальний механізм котрих можна оцінювати як пресуппозицію для смислоутворення завдяки семіозису. Прагматична релевантність смислової конституції передочікується на семантичній площині у вигляді таксономічних систем позначення. Тому, за Срубаром, в усіх культурних формах очікується соціальна семантика зі своїми селективними і конструктивними характеристиками. Таким чином, прагматична теорія життєсвіту сприяє виявленню загальної структури культурних форм з урахуванням трансцендентного характеру іншості їхніх семантик. Семантичні самоописи посилаються на прагматично уживану динаміку знакових систем.

Соціальні процеси, які виходять з цієї динаміки та з яких походить селективна відмінність легітимного та нелегітимного знання, належать до смислогенеративних зв'язків життєсвіту, тому що випливають з прагматичного та семіотичного характеру цих структур. Вони й складають дискурсивну площину смислогенеративного зв'язку життєсвіту. Загально встановлений дискурсивний характер життєсвітових конструкцій дійсності одночасно є джерелом розмаїтих реалізацій життєсвіту як світу культури. Дискурсивні виміри смислогенеративного зв'язку культурних форм розрізнюються за рівнем рефлективності. У свою чергу, семантики самоописів, які містяться в культурних формах, відкривають рівень суспільного погляду на дискурсивний характер утворення знання.

З поданого випливає такий висновок. За здійсненим аналізом унаочнено загальний смисл прагматичної теорії життєсвіту, через котрий виявлені та окреслені основні параметри аналізу конституювання, який описує механізми самогенези. Йдеться про те, яким чином повсякденне розуміння пов'язує того, хто діє, зі структурою повсякденного і

відповідними до цього конститутивними актами та засобами, котрі описуються як структури життєсвіту. Розкривається особливість рівня природної настанови людини як актора. Той, що діє в природній настанові, виходить щодо іншої (чужої) системи знань з того, що остання створена людьми в прагматичному намірі всередині часово-, просторово-, соціально структурованої ситуації. Крім того, людина успадковує прагматичні принципи релевантності, на підгрунті котрих виявляються також передочікувані розрізнення, еквівокації, аберації. У зв'язку з цим корисними мають бути безпосередньо для соціального дослідження запроваджені Срубаром три фігури (образи) задоволення, або встановлення конгруентності очікування з іншими щодо різних рівнів передочікування застосуваннями повсякденних засобів: «антропологічна інтерсуб'єктивність», «соціальна інтерсуб'єктивність», «культурна інтерсуб'єктивність». Проте, максимального взаємного задоволення у трьох площинах досягти фактично неможливо, хоча б зважуючи на прагматичні розбіжності колективних запасів знань. Щодо структури життєсвіту, то вона Срубаром розглядається як «формальна» дескриптивна мова. Але якщо враховувати її конститутивні зв'язки, то вони мусять розумітися як самоконститутивні механізми соціальної реальності, тому й на метарівні відображують автогенезу життєсвіту. І зрештою, слід відзначити основні наслідки щодо осмислення соціальної транспарентності з урахуванням розвідок прагматичної життєсвітової теорії, зокрема для порівнянь культурних форм. Аналітичні справи щодо вивчення інакшості культур починаються з прийняття «субоптимального» вихідного пункту, тобто неможливості досягти максимальної конгруентності трьох названих вище площин інтерсуб'єктивності. Проте адекватність науково утворених типів досяжна через урахування смислогенеративного зв'язку структур життєсвіту, котрий зображує спільні межі культурних форм, а також механізми їхньої розбіжності. Механізми конститутивної аналітичної уживаної мови застосовуються для опису подібності й інакшості культурних форм. Життєсвітова перспектива зумовлює охоплення необхідного інтер- та інтракультурного розмаїття форм культурного життя. Таким чином, врешті-решт, для розкриття культурної динаміки та еволюції суспільства необхідна методологічна програма дослідження соціального світу, котра спирається на структури життєсвіту та на когнітивні, поведінкові, мовні зв'язки, зокрема у прагматичному вимірі.

1. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології / перекл. з нім. М. Д. Култаєвої.– К.: Альтерпрес, 2002.– 176 с.

2. Садоха О. Феноменологічні розвідки у площині соціальної філософії: між «Milieu-дескрипцією» і «повсякденною герменевтикою».– Харків: ХНПУ, 2006.– 177 с.
3. Srubar I. Die pragmatische Lebenswelttheorie als Grundlage interkulturellen Vergleichs (із особистого листа автора авторові цієї статті).
4. Srubar I. Schütz' pragmatische Theorie der Lebenswelt // Gelehrtenrepublik – Lebenswelt E. Husserl und A. Schütz in der Krise des phänomenologischen Denkens / Hrsg. von Angelica Bäumer, Michael Benedikt.– Wien: Passagen Verlag, 1993.– S. 335–347.
5. Srubar I. Vom Milieu zu Autopoiesis. Zum Beitrag der Phänomenologie zur soziologischen Theoriebildung // Phänomenologie in Widerstreit / Hrsg. von Christoph Jamme / Otto Pögeler.– Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1989.– S. 307–331.

Ольга Побережная

АНДРОГИННАЯ ПРОЕКЦИЯ ГЕНДЕРНОГО УНИВЕРСУМА ЛИЧНОСТИ

Статтю присвячено аналізу гендерної особистості з урахуванням андрогінної специфіки. Доведена ефективність вивчення поведінки особистості з погляду маскулінної, фемінінної і андрогінної спрямованості мислення.

Ключові слова: *андрогінія, гендер, маскулінна, фемінінна і андрогінна спрямованість мислення.*

Статья посвящена анализу гендерной личности с учетом андрогинной специфики. Доказана эффективность изучения поведения личности с точки зрения маскулинной, фемининной и андрогинной направленности мышления.

Ключевые слова: *андрогиния, гендер, маскулинная, фемининная и андрогинная направленность мышления.*

The article deals with analysis of gender person taking into account the androgynous peculiarity. It proves the effectiveness of understanding person's speech behaviour from the position of masculine, feminine and androgynous orientation of mind.

Key words: *androgyny, gender, masculine, feminine and androgynous orientation of mind.*

На современном этапе развития все гуманитарные науки и, в частности, лингвистика активно концентрируют свое внимание на позициях антропоцентризма. Проблема изучения речевого поведения человека с точки зрения гендерной принадлежности становится все более актуальной. Однако абсолютное большинство исследователей анализируют данную проблему с позиции гендерной дихотомии, универсального разделения на мужское и женское, что при изучении речевых особенностей языковой личности может приводить к недостаточно полным результатам.

Цель нашей статьи – рассмотреть андрогинную проекцию гендерного универсума языковой личности.

Личность человека вообще и языковая личность, в частности, находится под влиянием психофизиологических и социокультурных факторов. Ее принадлежность к определенному биологическому полу, а также дальнейшая гендерная идентификация обусловливают мышление, поведение и речевую деятельность данной языковой личности. Однако «далеко не все свойства индивида, а тем более личности дифференцируются на “мужские” и “женские” по принципу или – или» [6, с. 53]. Языковая личность не просто относится к тому или иному гендеру, она представляет

собой намного более сложную совокупность различных аспектов субъекта. Все биологические, психологические и когнитивные особенности мужчин и женщин имеют особый фокус преломления в свете теории андрогинности, а именно: каждый человек обладает определенной направленностью, или определенным типом мышления – маскулинным (типично мужским), андрогинным (сочетающим в себе мужское и женское) или феминнным (типично женским).

Фрагментарно о возможностях анализа языковой личности не только с точки зрения гендерной принадлежности, но и направленности мышления, мы уже говорили в наших статьях, что было подтверждено проведенными нами лингвистическими исследованиями (см.: [8; 9 и др.]).

Исследователи отмечают, что мозг человека содержит в себе потенциальные возможности программирования поведения как по мужскому, так и по женскому типу, которые актуализируются в процессе индивидуального развития, в зависимости от ряда условий [6]. Мужские и женские половые гормоны продуцируют как мужской, так и женский организмы, а гормональная маскулинность или феминнность определяется по преобладанию тех или других. Данное явление получило название андрогинии. Андрогиния – «сочетание традиционно женских и мужских черт – значимая психологическая характеристика человека, определяющая его способность варьировать поведение в зависимости от ситуации; она помогает формированию устойчивости к стрессам, способствует достижению успехов в различных сферах жизнедеятельности» [5, с. 267].

Создателем теории андрогинности считается Сандра Бем. Однако данная идея была отражена еще в трудах Платона (миф о гармоничных существах – андрогинах). Она прослеживалась и в русской философии. Обобщая существующие у русских философов (Н. А. Бердяева, В. Ф. Эрна, В. В. Розанова, В. С. Соловьева, Д. С. Мережковского, П. А. Флоренского) взгляды на развитие личности с точки зрения гендерного подхода, можно сказать: в идеале человек представляет собой целостную личность, не зависящую от пола, он постоянно стремится к восстановлению своей целостности, пытаясь снова стать андрогином.

Идея андрогинности души была одной из основополагающих в теории К. Г. Юнга. Воплощение женского начала в мужском бессознательном (анима) и мужского в женском (анимус), т. е. психологическую бисексуальность он рассматривал как самые значительные архетипы, как регуляторы поведения, проявляющие себя наиболее типично в некоторых снах и фантазиях или в иррациональности мужского чувства и женского рассуждения. Архетип «анима – анимус»,

по Юнгу, состоит из вытесненных, непрожитых черт личности, заключающих в себе огромные возможности и энергию для более полной реализации потенциала личности. Осознание мужчиной своей внутренней женственности (анимы), а женщиной – мужественности (анимуса), приводит к открытию и интеграции истинной сущности, что является показателем личностного роста [11].

О. Вейнингер также писал об андрогинности каждого человека: «Дифференциация полов, разделение их никогда не бывает совершенно законченным. Все особенности мужского пола можно найти, хотя бы и в самом слабом развитии, и у женского пола. Все половые признаки женщины имеются и у мужчины, хотя бы только в зачаточном, рудиментальном виде» [1, с. 26]. «Можно даже сказать, что в области опыта нет ни мужчины, ни женщины. Существует только мужественное и женственное» [1, с. 28].

Выдвинув теорию андрогинности, С. Бем впоследствии подчеркивала, что переход личности к андрогинии требует изменений не личностных особенностей, а структуры общественных институтов. Этим исследовательница старалась подчеркнуть социокультурные особенности гендера. Тем не менее обнаружение маскулинных и феминнных черт и у мужчин, и у женщин «дает больше оснований говорить о роли биологического фактора в выявляемых различиях» [2, с. 384].

Фундамент маскулинного или феминнного стиля поведения личности закладывается в онтогенезе, когда еще на стадии эмбрионального развития плод оказывается под воздействием преимущественно мужских или женских половых гормонов. Формирование мужского или женского эмбриона начинается после 6-8 недель, зародышевые же гонады не дифференцированы по полу. В пренатальный период происходит активное влияние гормонов (мужских или женских) на развитие плода. Андрогены или эстрогены отвечают за формирование половых признаков (внутренний и внешний морфологический пол), а также за конфигурацию мозга мужчины или женщины. При отсутствии или недостатке в соответствующий критический период зародышевых андрогенов половая дифференциация автоматически, независимо от хромосомного пола, происходит по женскому типу. Гипоталамус, в котором расположены половые центры, не только дифференцируется под влиянием зародышевых гормонов, но и сам является психоэндокринным органом; его пренатальная программа, ориентированная на мужское и женское поведение, определяет характер его реакции на половые гормоны пубертатного периода, а эта реакция, в свою очередь, вызывает соответствующее полодиморфическое поведение. Было отмечено, что,

в зависимости от количества мужских или женских гормонов, влияющих на операционную систему мозга плода, может развиться фемининная направленность поведения представителя как мужского, так и женского пола, или маскулинная направленность поведения у представителей обоих полов (см.: [4; 7]). Исследования показывают, что маскулинность и фемининность находятся в сильной зависимости от концентрации в крови мужских половых гормонов. Так, в ходе наблюдения за девочками, родившимися от матерей, которым в период беременности вводили тестостерон, было выявлено, что до половозрелости они предпочитали мальчишеские игры и обладали маскулинным типом поведения [2]. Данная мысль была подтверждена еще одним исследованием, которое было освещено в докладе Бабетт Франсиз, сделанным на 7-ой конференции Австралийского научно-исследовательского института семьи. Она отмечала, что «биологический пол определяется не внешними органами, а генетической структурой. Каждая клетка человеческого тела четко может быть определена как мужская или женская, и человеческий мозг тоже является маскулинизированным или феминизированным уже на стадии вынашивания плода» [10, с. 36].

Сказанное дает основание утверждать, что различия в поведении мужчин и женщин обусловлены не только социальными, но и биологическими факторами. Е. П. Ильин подчеркивает, что невозможно объяснить лишь с социальных позиций появление маскулинных женщин при их воспитании в фемининном духе как представительниц биологического женского рода и появление фемининных мужчин при противоположной направленности их воспитания (см.: [2, с. 385–386]). Поэтому выявление половых особенностей должно основываться не столько на морфологических признаках (с учетом генетического пола), сколько с учетом гормонального пола, обусловливающего маскулинность, фемининность и андрогинность [2, с. 387].

При рассмотрении способностей, мышления и личностных особенностей мужчин и женщин необходимо учитывать у тех и других степень выраженности маскулинности и фемининности. Было обнаружено, что женщины маскулинного типа не уступают средним показателям недифференцированной группы мужчин по пространственным способностям, приближаются к мужчинам по математическому мышлению. Так, К. Ренбоу и Г. Стенли выявили, что маскулинизированные женщины лучше справлялись с тестами на математические способности [2].

Д. Кимура провела исследование, выявляющее взаимосвязь пространственных способностей с уровнем тестостерона, и пришла к

выводу, что женщины с высоким содержанием тестостерона лучше справлялись с пространственными тестами. Среди мужчин картина была обратной: с пространственными тестами лучше справлялись испытуемые с низким содержанием тестостерона [4]. Это обстоятельство может указывать на то, что существует, по-видимому, некий оптимальный уровень андрогенов в крови мужчин и женщин, определяющий максимальные способности к решению пространственных задач. Было обнаружено, что «девочки с избыточной секрецией андрогенов в ранней жизни, взрослея, проявляли более выраженное мальчишеское поведение и бо́льшую агрессивность, чем их сестры <…>. Оказавшись перед богатым выбором игрушек <…> девочки с врожденной гиперплазией надпочечников отдавали предпочтение тем из них, которые обычно выбирают мальчики» [4, с. 76–77], при этом тесты на пространственную ориентацию они также выполняли лучше других девочек [4].

Можно говорить о зависимости между бо́льшим или меньшим проявлением маскулинности и феминности у мужчин и женщин и их личностными качествами, а также стилем поведения. Учет степени выраженности маскулинности и феминности существенно изменяет ту картину, которая выявляется без учета этих особенностей. Так, В. Е. Каган, изучая различия между мальчиками и девочками, первоначально таковых не выявил, однако рассмотрение фактора маскулинности/феминности внесло в эти данные существенные изменения. Оказалось, что феминные мальчики были близки к девочкам (без учета их половой типологии, так как феминные и маскулинные девочки не отличались друг от друга) или даже уступали им по доминантности, напористости, независимости, храбрости, склонности к риску, добросовестности и ответственности. Уступали феминные мальчики по этим, а также интеллектуальным качествам, абстрактным формам мышления и объему знаний и своим сверстникам с выраженной маскулинностью [3].

Такие психологические характеристики личности, как эмоциональность (общепризнанно проявляющаяся больше у женщин) и агрессивность (чаще приписываемая мужчинам), рассматриваемые с учетом фактора андрогинности, получают несколько иное выражение. По данным В. Е. Кагана, между феминными мужчинами и маскулинными женщинами различия в проявлении свойств эмоциональности значительно меньше, чем между маскулинными мужчинами и феминными женщинами. С другой стороны, феминные и мужчины, и женщины имеют более выраженные свойства эмоциональности, чем маскулинные представители обоих полов. Наибольшие же различия выявлены между маскулинными мужчинами и феминными женщинами [3].

Сравнения лиц мужского и женского пола по агрессивности с учетом маскулинности/фемининности тех и других дает другие результаты, чем существующее в психологии представление о б*о*льшей агрессивности мужчин и меньшей – женщин: аутоагрессия несколько больше присуща женщинам с ярко выраженной фемининностью, а у фемининных мужчин она равна гетероагрессии, последняя явно больше выражена у представителей обоих полов с ярко проявляющейся маскулинностью. Согласно полученным данным, у мужчин, чем меньше выражена маскулинность, тем больше аутоагрессия, а у женщин, чем более выражена маскулинность, тем больше проявляется гетероагрессия [3, с. 383].

Исследователи также выявляют различия в чертах характера женщин с поправкой на выраженность у них маскулинности/фемининности. Например, склонность к риску и доминантности положительно коррелирует с маскулинностью женщин и отрицательно – с фемининностью, и чем выше у них маскулинность, тем меньше они конформны. У фемининных женщин по сравнению с маскулинными больше выражена доброта, внимательность, мягкосердечность, эмоциональная неустойчивость, эмпатия, женственность, тревожность.

Следует обратить внимание на то, что разные стили поведения и общения мужчин и женщин: инструментальный (ориентированный на задачу) – у первых и экспрессивный (ориентированный на людей) – у вторых, начинают по-другому рассматриваться с учетом маскулинности – фемининности. Первый тип поведения присущ не всем мужчинам, а только маскулинным, а второй тип поведения – не всем женщинам, а только фемининным. Мужчины и женщины андрогинного типа выявляют при общении одинаковый уровень самораскрытия, в то время как маскулинные мужчины стараются избегать самораскрытия [2].

Таким образом, многими исследованиями подтверждается важность и необходимость разделения людей не просто на мужчин и женщин, но и выявления у представителя каждого из полов маскулинной, фемининной или андрогинной направленности мышления, поведения, а отсюда и особенностей психологических черт характера, стиля общения и речевой деятельности. Наличие данной направленности определяется соотношением мужских и женских половых гормонов и их воздействием на мозг в эмбриональный период развития плода, оно может быть дополнено особенностями воспитания, социальными и культурными установками, формирующими гендерные стереотипы, при этом следует учитывать также природные факторы, т. е. биологический пол личности.

Изучение языковой личности и ее речевой деятельности требует сосредоточить внимание на ее когнитивных особенностях, поэтому

маскулинная, феминнная или андрогинная направленность личности прежде всего должна быть взаимосвязана с ее мышлением. Исследования когнитивистов подтверждают, что маскулинным, феминнным или андрогинным может быть не только поведение, но и направленность мышления, которая, в первую очередь, связана с особенностями строения и функционирования мозга человека и влиянием на его работу соотношения мужских и женских гормонов в организме.

Таким образом, изучая языковую личность с точки зрения гендерного аспекта, на наш взгляд, необходимо учитываем направленность ее мышления. Это позволяет нам идентифицировать языковую личность по принадлежности к одному из шести типов: языковая личность мужчины с маскулинной, андрогинной и феминнной направленностью мышления; языковая личность женщины с феминнной, андрогинной и маскулинной направленностью мышления.

1. Вейнингер О. Пол и характер: пер. с нем.– Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.– 608 с.
2. Ильин Е. П. Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины.– СПб.: Питер, 2002.– 544 с.
3. Каган В. Е. Воспитателю о сексологии.– М.: Педагогика, 1991.– 256 с.
4. Кимура К. Половые различия в организации мозга // В мире науки.– М., 1992.– № 11–12.– С. 73–80.
5. Клецина И. С. Изучение гендерных характеристик личности методом психологической самодиагностики // Практикум по гендерной психологии / под ред. И. С. Клециной.– СПб.: Питер, 2003.– С. 259–297.
6. Кон И. С. Психология половых различий // Вопросы психологии.– М., 1981.– № 2.– С. 47–57.
7. Пиз А., Пиз Б. Язык взаимоотношений. Мужчина и женщина.– М. : ЭКСМО-пресс, 2000.– 238 с.
8. Побережная О. Ю. Гендерная специфика переводческой речевой деятельности языковой личности // Система і структура східнослов'янських мов : зб. наук. праць.– К. : Знання України, 2006.– С. 264–270.
9. Побережная О. Ю. Особенности лингвокреативности языковой личности мужчины и женщины в переводческой речевой практике // Система и структура східнослов'янських мов: пам'яті акад. Л.А. Булаховського : Зб. наук. праць.– К.: Знання України, 2006.– С. 284–289.
10. Франсиз Б. Гендер – социальный конструкт или биологический императив? // Практикум по гендерной психологии / под ред. И. С. Клециной.– СПб.: Питер, 2003.– С. 35–45.
11. Юнг К. Г. Психологические типы: пер. с нем.– М.: Университетская книга; АСТ, 1996.– 714 с.

Сергей Шевцов

УНИВЕРСАЛИИ КУЛЬТУРЫ «ВТОРОГО ПОРЯДКА»

Універсалії культури можливо виокремити за допомоги категорій. Але категорії не дозволяють виокремити ієрархію універсалій, головний структурний компонент культури.

Ключові слова: *універсалія, категорія, порядок.*

Универсалии культуры возможно выделить посредством категорий. Но категории не позволяют выявить иерархию универсалий, основной структурный компонент культуры.

Ключевые слова: *универсалия, категория, порядок.*

Universals of culture can be revealed by categories. Categories do not make it possible to reveal hierarchy of universals, which is the base structural component of culture.

Keywords: *universal, category, degrees of culture.*

Ключевое слово в данном случае – «порядок». Существует ли порядок в культуре? Это первоочередной вопрос.

Для примера возьмем достаточно простое и ясное изложение культуры, не из учебника, но все же достаточно популярное, сделанное не специалистом в области культуры. Это важно, так как избавит нас от противостояния школ и традиций, претензий на научную строгость и ряда других привходящих элементов. Александр Алексеевич Хлевов, историк, предлагает такое определение культуры: «Культура являет собой, прежде всего, устойчивую традицию выполнения тех или иных существенно важных для человека и общества функций…» [8, с. 13]. В данном случае для нас не столь существенна будет научная точность или даже вообще состоятельность данного определения, так как одного общепризнанного определения культуры не существует (и не может существовать), а каждый желающий без особого труда может найти достаточное количество определений культуры в словарях или в Интернете[1] (не говоря уже о специальной литературе). Дальше автор (все тот же Хлевов) пишет, что обычно исследователи выделяют ряд аспектов культуры как «безусловно универсальные» и предлагает перечень двенадцати таких аспектов с пояснениями [8, с. 13–16]. При этом автор признает, что число аспектов во многом произвольно, их можно выделять иначе и по другому принципу. Приведем перечень: (1) рождение, (2) воспитание и обучение, (3) производство, (4) бытовая культура, (5) культура питания, (6) половая культура, (7) социально-коммуникативная культура, (8) информационная культура, (9) религиозно-мифологическая культура, (10) искусство, (11) военная культура, (12) культура смерти. Нас будет интересовать не столько

точность и полнота списка, сколько принцип организации, поэтому здесь уже возникает некоторая существенность содержания.

Для сопоставления возьмем книгу совсем иного рода, но тоже (формально) больше относящуюся к истории, чем к культурологии,– сборник статей разных авторов под редакцией П. Динцельбахера «Историю европейской ментальности» [11]. Составитель видел свою задачу в том, чтобы впервые представить полную картину истории ментальности в Западной Европе [11, S. IX]. Эта полнота картины должна относиться не только к плану хронологии (что нас в данном случае волнует меньше), но и к плану тематическому (что для нас важнее). В сборнике представлены семнадцать разделов-тем, каждый из которых содержит по три очерка: «Античность», «Средневековье», «Новое время». Тематические названия разделов: (1) индивид/семья/общество, (2) сексуальность/любовь, (3) религиозность, (4) тело и душа, (5) болезнь, (6) возраст, (7) умирание/смерть, (8) страхи и надежды, (9) радость, печаль и счастье, (10) работа и праздник, (11) коммуникация, (12) чужое и свое, (13) власть, (14) право, (15) природа/окружающая среда, (16) пространство, (17) время/история.

Бросается в глаза содержательная схожесть. При определенной интерпретации большая часть этих понятий (тем) может быть подведена под первые двенадцать аспектов. Пожалуй, только страхи и надежды, радость, печаль и счастье, природа, пространство и время/история потребовали бы особых усилий. При этом страхи и надежды, а также радость, печаль и счастье – специфические темы истории ментальностей, поэтому в рамках изучения культуры их можно перевести из внутреннего плана в план внешний, например, заменив радость праздником, а надежды – идеологией. Таким образом, неохваченными остаются только природа, пространство и время – это уже категории, чрезвычайно важные для любой культуры. Будем иметь это в виду.

Это тематическое сходство и близость двух систем, обнаруженных при их наложении, позволяет сделать допущение: двенадцать вышеназванных аспектов культуры (при условном добавлении к ним еще трех) вполне допустимо рассматривать как универсальные (тут А. А. Хлевов прав).

Воспользуемся еще одним источником для исключения случайности совпадения. В своей знаменитой работе «Категории средневековой культуры» [2] А. Я. Гуревич выделяет такие категории: пространство и время, судьба, право, богатство, труд, смерть. Поскольку автор не дает полного перечня категорий, то список может быть продолжен – в работе, Теперь нам необходимо разобраться с терминами. «Темами» как термином можно пренебречь ввиду его явно контекстуального характера. Но можно ли считать «универсалии» и «категории» синонимами? Формально говоря

– нет. «Универсалии», как известно, термин, введенный Боэцием как раз в его «Комментарии» к «Введению» Порфирия в «Категории» Аристотеля. Но для перевода самого понятия «категория» (κατηγορία) Боэций использовал термин «предикамент» (praedicament). Однако в применении к культуре, мне представляется, что термины «универсалия» и «категория» говорят лишь о разных аспектах одного и того же. Для демонстрации этого и понадобилось приведенные выше примеры. Универсалии выражают онтологическую сторону элементов культуры, а категории – сторону познавательную. Иначе говоря, применение категорий исследователем позволяет ему выявить универсалии.

Теперь можно перейти собственно к рассмотрению поставленной проблемы. Итак, если допустить, что названные выше универсалии охватывают всю сферу культуры (пусть и в самых общих и даже грубых чертах), то существует ли между ними порядок, то есть определенная иерархия?

Теперь нам необходимо разобраться с терминами. «Темами» как термином можно пренебречь ввиду его явно контекстуального характера. Но можно ли считать «универсалии» и «категории» синонимами? Формально говоря – нет. «Универсалии», как известно, термин, введенный Боэцием как раз в его «Комментарии» к «Введению» Порфирия в «Категории» Аристотеля. Но для перевода самого понятия «категория» (κατηγορία) Боэций использовал термин «предикамент» (praedicament). Однако в применении к культуре, мне представляется, что термины «универсалия» и «категория» говорят лишь о разных аспектах одного и того же. Для демонстрации этого и понадобилось приведенные выше примеры. Универсалии выражают онтологическую сторону элементов культуры, а категории – сторону познавательную. Иначе говоря, применение категорий исследователем позволяет ему выявить универсалии.

Теперь можно перейти собственно к рассмотрению поставленной проблемы. Итак, если допустить, что названные выше универсалии охватывают всю сферу культуры (пусть и в самых общих и даже грубых чертах), то существует ли между ними порядок, то есть определенная иерархия?

Свое изложение универсалий культуры А. А. Хлевов строит по хронологии жизни человека: начинает с рождения, потом воспитание и обучение, а заканчивает смертью. Там, где этот порядок оказывается неприменим, вступает другой – вполне вероятно, достаточно произвольный. Хотя можно усмотреть элемент значимости экономической теории в том, что первым (базисным) поставлено производство, а к числу

последних относятся явно «надстроечные» – информация (идеология?), религия, искусство. Военная культура, видимо, отнесена туда же по близости: «военное искусство» – устойчивое выражение.

Петер Динцельбахер задает иной порядок, условно его можно обозначить как: «от субъективного к объективному», или от представлений человека о собственной жизни к его представлениям о внешнем мире. А. Я. Гуревич придерживается как будто противоположного подхода: «объективные» категории у него расположены первыми, а последними изложены более «субъективные». Но стоит помнить, что в двух последних случаях ([11],[2]) речь идет о реконструкции ментальности.

Несложно увидеть, да и сами авторы иногда прямо указывают на то, что во многих случаях разделение на категории оказывается условным, рассматриваемые феномены порой трудно отнести к какой-либо одной категории. Например, корабли викингов[2] с полным правом приходится относить сразу к нескольким категориям – к производству, бытовой сфере, военной, информационной, религиозной, а также к искусству и погребальным обрядам. В определенном смысле мореходство и судостроение могут в отношении Скандинавии быть выделены в качестве особых категорий культуры. Но эту категорию едва ли можно отнести к индейцам Бразилии – жеу или бороро, культура которых блестяще представлена К. Леви-Стросом в его знаменитых «Мифологиках». Важность для этой культуры пирог не идет в сравнение с ролью кораблей в скандинавских странах.

Отталкиваясь от исследований Леви-Строса, мы получаем возможность задать основной вопрос данной статьи. Если в основе мифологического мышления, как и мышления вообще, как и вообще языка, как и любого из компонентов культуры, будь то родственные отношения, раскраска лица или организация домов в деревне, лежит определенная структура, которая может быть выявлена и выражена через набор оппозиций (в основном бинарных, реже – более сложных), то как обстоит дело в отношении культуры в целом? Равноценны ли универсалии культуры между собой, или, по крайней мере, часть их является выражением чего-либо иного?

Как представляется, именно это и есть основной вопрос всей культурологии, и известное различие школ в этой области знания является не чем иным, как различием в выборе главных категорий, определяющих остальные. Если наше предположение о наличии иерархии среди категорий культуры верно, то открываются две возможности: согласно первой из возможностей, базисные категории так или иначе включены в общий

список, но не выделены в качестве основополагающих, согласно второй возможности, они остаются за рамками предложенного списка.

Образцом рассмотрения категорий остается учение Аристотеля. Из десяти категорий, выделенных Аристотелем, сам он в своих работах использовал только немногие[3], кроме того, вопрос о принципе выделения категорий остается далеко неочевидным. Главной проблемой остается основание выделения категорий, и, представляя дело в самой грубой форме, можно сказать, что исследователи выделяют три возможных решения: онтологическое (категории – роды самого бытия), логическое и языковое. Но эти три решения могут быть представлены иначе – в качестве дилеммы: онтология или гносеология. Онтологическое решение будет, естественно, относиться к онтологии, языковое – к гносеологии, логическое же – в зависимости от толкования логики в той или иной концепции – от всецело гносеологического до преимущественно онтологического (любопытно, что к сторонникам первого подхода можно отнести Канта, а ко второму – наиболее радикальное неокантианство, вроде Наторпа).

Теперь я могу вернуться к универсалиям. В том плане как они рассматриваются здесь, они онтологичны. Это сами действия – танцы, ритуалы, технологии строительства и проч. Конечно, проблема все равно сохраняется: танец или строительство корабля – это еще не универсалия культуры. Такое действие предстает как универсалия только при отвлеченном теоретическом рассмотрении – при сравнении разных культур или одной культуры в различные моменты времени. И все же возможно условное разделение: теоретический познавательный аспект мы будем полагать категорией культуры, само реальное существование феномена мы обозначим как «универсалию».

Любая универсалия, в отличие от категории, не является онтологически пределом. Всегда можно обнаружить что-либо «за ней», нечто определяющее и формирующее ее. Сам принцип выявления подобной «скрытой сущности», восходящий уже к самому началу философии («вода» у Фалеса), блестяще продемонстрирован в Новое время Гегелем в «Феноменологии духа», а после – Марксом, выявившим за историческими явлениями (политическими, идеологическими) экономическую сущность. В данном случае не так уж существенно, были ли они правы. Важнее другое: существуют ли познавательно-правомерные способы обнаружения наличия «сущности» и формы ее фиксации? Иначе говоря, как, исследуя ту или иную «универсалию», мы можем прийти к выводу о ее феноменальном характере? И существует ли возможность для нас достоверно выявить сущность этой универсалии?

При ответе на первый вопрос мы можем обрести некоторые ориентиры в учении Канта. Существование внутреннего порядка и некого единства универсалий указывает на наличие единого основания, то есть универсалии второго порядка.

Рудольф Иеринг пишет, что при рассмотрении права одного народа в различные периоды мы видим, что отдельные институты, сколь бы далеки или противоположны по своему характеру они ни были (например, наследство, опека, обязательственное право), «тем не менее в один и тот же период имеют нечто общее, так сказать, известное сходство в выражении их физиономий, и это сходство может быть даже сильнее, заметнее сходства с самим собой одного и того же института в различных фазах его развития» [3, с. 37]. Здесь он, безусловно, выражает мысль о том, что различные институты права определяются неким вышестоящим началом, меняющимся с течением времени, но в каждый отдельный период наделяющий их неким сходством. Но это наблюдение Иеринга носит определенно характер интуитивного усмотрения, и формализация как сходства, так и высшего начала в значительной мере остается проблематичной.

Говоря об универсалиях «второго порядка», я не имею в виду нечто абсолютное, сродни «духу» у Гегеля или «воле» у Шопенгауэра. Даже когда Освальд Шпенглер говорит, что за теми или иными фактами или явлениями культуры открывается *душа*[4]; или когда А. Тойнби видит в каждой цивилизации результат «Вызова-и-Ответа» [7, с. 106 и сл.] – это все еще абсолютные начала. Их усмотрение – интуитивно, хотя и основательно доказывается на многих страницах. Это все еще замечательная по красоте метафизика философии культуры. Но, повторюсь, речь не об этом.

Выделим одну из универсалий – пусть будет право, о котором говорит Рудольф Иеринг, а значит, право древнего Рима. Иеринг полагал, что уникальность феномена римского правового строя определена своеобразием трех сфер жизни древней римской общины: семейной, религиозной и военной (см.: [8]). Вся его работа состоит из последовательного изображения тех общих черт, что существуют между этими тремя сферами и правом. Иеринг нигде прямо не говорит, но из всего изложения можно сделать вывод, что, по его мнению, именно эти аспекты жизни сформировали право (а не наоборот), так как каждая из них древнее права. При этом влияние военной сферы он считает наиболее существенным [5].

В данном случае мы можем сказать, что Иеринг предлагает модель культуры древнего Рима (правда, не претендуя на полноту), согласно

которой семья, религия и военное дело относятся к универсалиям второго порядка, и уже их специфика порождает формы обычных универсалий – в частности, права. Хотя я в данном случае не вполне разделяю мнение великого немецкого правоведа, я хочу отметить тот факт, что его модель принципиально отличается от моделей Шпенглера и Тойнби. Иеринг не предлагает универсального механизма порождения культуры (строго говоря, он вообще ничего не говорит о культуре как о целом), он только выстраивает определенную иерархию универсалий (не используя этого термина). Создать иерархию позволяет ему предпосылка, в которой он не отдает себе отчета или не считает нужным на нее указывать из-за ее очевидности – более древние формы существования обусловливают новые, а право, по его мнению, относится, несомненно, к позднейшим.

Нет смысла в том, чтобы противопоставить мое мнение (убеждение или предположение) мнению Рудольфа Иеринга. И причина отсутствия смысла кроется не в несоразмерности фигур. Ответ должен предполагать раскрытие механизма взаимодействия универсалий, только при таком условии можно будет признать поступательное развитие в исследовании культуры (или ее отдельной сферы, например, права). Но для этого недостаточно только лишь выделить черты сходства между различными сферами, как это делает Иеринг, и гипотетической реконструкции их взаимодействия на основе неформулируемых (пусть даже из-за их очевидности) предпосылок. Прежде всего в таком случае необходимо выявить некую онтологическую неполноту исследуемой универсалии. Для права древнего Рима такой неполнотой могут служить черты его уникальности среди других современных ему правовых систем, а также характер вносимых в него изменений.

В этом случае такая универсалия предстает подобием аристотелевского понятия вида, и по видовому отличию мы можем предположить наличие ближайшего рода. Методологически важно найти именно ближайший род (*genus proximus*), так как только он может быть правомерно выведен из вида. Конечно, это своего рода аналогия достаточно условна, но тем не менее она для исследования культуры фундаментальна. Ведь Иеринг своей моделью утверждает тот факт, что право вообще вытекает из семейной, религиозной и военной сферы, а своеобразие римского права лишь в том, в какой мере своеобразны эти области. Но вопрос о природе и причинах своеобразия этих сфер жизни древнеримской общины остается. Выходит так, что особенности права обусловлены в значительной мере исключительной воинственностью римлян, причины которой остаются неясны. В итоге это в значительной мере снижает ценность исследования немецкого правоведа, так как с тем

же успехом он мог бы просто констатировать всем очевидную и без того уникальность римского права. Последовательное же продвижение от одних универсалий к другим, только намеченное Иерингом, позволит найти то уникальное звено, присутствие которого обусловило не только уникальность права древнего Рима, но и многих других его черт – воинственности, странных форм религии (только римляне поклонялись отвлеченным сущностям[6]) и проч.

Мы можем сделать вывод, что без выявления универсалий второго порядка дальнейшее продвижение в области исследования культуры едва ли может быть осуществлено. Нет сомнения, что для этого необходим анализ огромного количества материала, собиранию и упорядочиванию которого и посвящена большая часть работ, публикуемых в этой области. Как бы ни была важна, методически безупречна и занимательна единичная история и единичная культура, без структурного освоения взаимоотношения универсалий дальнейшее качественное изменение осмысления культуры представляется невозможным.

Примечания

[1] См., напр., [5], где приведены около четырех десятков определений культуры по разным основаниям различных авторов.

[2] Трудно найти книгу о средневековой Скандинавии, в которой искусство кораблестроения не отмечалось бы как центральный момент всей организации древнескандинавского общества. Краткую библиографию специально о кораблях викингов можно найти в [6, с. 263].

[3] Эту черту аристотелевского учения можно считать традиционной загадкой, редкий исследователь не отмечает ее. См., напр., [4, с. 34], где автор приводит результаты подсчетов О. Апельта, работа которого [10] была мне недоступна.

[4] «История есть осуществление некой души, и над историей, которую делают, и над той, которую созерцают, господствует один и тот же стиль» [9, с. 307].

[5] «Значение военного принципа, как полагали мы в его время, заключалось <…> именно в том, что он строгой дисциплиной, которую приносит с собой военная служба, приучил народ к повиновению, закону и порядку» [3, с. 308].

[6] «Обожествление Верности (Fides), а также других важнейших добродетелей (Доблести, Благочестия, Чести, Согласия) – уникальная черта римской религии» [1, с. 512].

1. Бодянская Н. Е. Комментарий к первой книге Тита Ливия // Тит Ливий. История Рима от основания города.– Т. 1.– М.: Наука, 1989.– 576 с.
2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры.– М.: Искусство, 1972.– 320 с.
3. Иеринг Р. Дух римского права на различных ступенях его развития.– Ч. 1.– СПб., 1875.– 309 с.
4. Луканин Р. К. «Органон» Аристотеля.– М.: Наука, 1984.– 304 с.
5. Определение понятия «культура». Электронный ресурс. Режим доступа: http://www. russianculture.ru/Materials/1_cult.htm
6. Роэсдаль Э. Мир викингов.– СПб.: Всемирное слово, 2001.– 272 с.
7. Тойнби А. Дж. Постижение истории.– М.: Прогресс, 1991.– 736 с.
8. Хлевов А. А. Предвестники викингов.– СПб.: Евразия, 2002.– 336 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы.– Т. 1.– М.: Мысль, 1993.– 663 с.
10. Apelt O. Die Kategorienlehre des Aristoteles // Apelt O. Beiträge zur Gaschichterer griechischen Philosophie.– Leipzig, 1891.
11. Europäische Mentalitätgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen.– Stuttgart, 1993.– 663 S.

Александр Афанасьев, Ирина Василенко

РАЦИОНАЛЬНЫЕ И НЕРАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ ЦЕННОСТЕЙ

Засади цінностей можуть бути представлені як в раціональному, так і в нераціональному вимірі, які слід вважати взаємодоповнюючими. Вони значною мірою опосередкуються суб'єктною раціональністю, яка адекватно маніфестує ціннісні феномени.

Ключові слова: *цінності, раціональне, нераціональне, суб'єктна раціональність.*

Основания ценностей могут быть представлены как в рациональном, так и в нерациональном измерении, которые следует рассматривать как взаимодополнительные. Они в значительной степени опосредуются субъектной рациональностью, которая адекватно представляет многие ценностные феномены.

Ключевые слова: *ценности, рациональное, нерациональное, субъектная рациональность.*

Values can be presented both in rational and in measuring, which should be examined as complementary. They are in a great extend mediated by subject rationality which adequately presents many valued phenomena.

Keywords: *values, rational, irrational, subject rationality.*

На рубеже XX–XXI веков в гуманитарных науках произошли существенные изменения относительно их предмета, методов, подходов. Эти изменения в некотором смысле можно назвать аксиологическим поворотом. Например, многие историки переориентировались с выявления социально-экономических механизмов исторического процесса на изучение ценностно-культурных и социально-психологических детерминант поведения человека как главного творца истории. В литературоведении наблюдается аналогичный поворот от выявления социально-экономических предпосылок литературного творчества к изучению литературных процессов в ценностно-культурном контексте. Наиболее явно этот процесс отразился в культурологии, где аксиологическая природа культуры, особенно искусства, изучена достаточно полно. Аксиологический подход успешно зарекомендовал себя в философии, этике, эстетике, психологии, социологии. Можно сказать, что критерий ценности признан универсальным в анализе любых антропологических феноменов. «Само «понимание» и «осмысление» познаваемых явлений и процессов – операции, имманентные «наукам о духе» (или «о культуре»),– есть проявления ценностного к ним отношения, идет ли речь об исторической науке, социологии или литературоведении»

[6, с. 185].

Однако, несмотря на очевидную эффективность результатов, не столь очевидна научность ценностного подхода, в частности, в плане соотношения объективности и субъективности в ценностном отношении к предмету исследования, возможности его рационального представления в объективных, закономерных связях и особенно рациональности и нерациональности в основании ценностей.

Вопрос о природе ценностей не только чрезвычайно широк и многослоен, но и многообразен с точки зрения философских предпосылок. Однако во всех своих аспектах он в основном предопределен рациональным или нерациональным видением ценностей. Противоположность рационального–нерационального заметна в истории философии и собственно аксиологии. Примером может служить, с одной стороны, рационализация ценностей в кантианстве и неокантианстве, а с другой – иррациональное учение о ценностях в ницшеанстве. Влияние такого противопоставления ощущается и в современных исследованиях, дополненного идеей несовпадения знания и ценностей [7]. Между тем, вопреки сложившейся традиции противопоставления можно обосновать взаимодополнительность рациональных и внерациональных оснований ценностей, что и является целью статьи.

Существует немало концепций о природе ценностей: от натуралистического психологизма Дж. Дьюи до персоналистического онтологизма М. Шелера, от аксиологического трансцендентализма В. Виндельбанда, Г. Риккерта до аксиологического социологизма М. Вебера. Все концепции и подходы заслуживают внимания и фиксируют определенную сторону феномена ценностей, и их надо скорее рассматривать не как взаимоисключающие, а как взаимодополняющие общую картину ценностей. В то же время, несмотря на концептуальные различия, можно усмотреть и общее понимание ценностей. Ценность рассматривается и как предмет, могущий удовлетворить ту или иную потребность человека, и как идеал, и как норма (оценки, требования, запрета), и вообще как культурная, общественная или личностная значимость чего-либо для человека, социальной группы или всего человечества, выражающая определенное ценностное отношение. В этом плане, например, религиозные и мистические ценности, связанные с верой в сверхъестественное, как и мифологемы, сознательно и бессознательно продуцируемые в обществе, являются вполне реальными ценностями, как и их материальные и идеальные, общественные и культурные собратья.

Рациональное и нерациональное в ценностях обсуждается в различных срезах: и относительно объектов-ценностей, и относительно ценностных отношений, и относительно обусловленного ими поведения, и относительно идеалов и норм как бы самостоятельно существующих в культуре. Иногда полезно различать онтологическое и гносеологическое в ценностях. В этом плане многие установки, оценки, требования, запреты и т. д., выраженные в форме норм и выступающие ориентирами и критериями деятельности людей, имеют явную рациональную онтологию. Они сформировались как рациональные способы выживания или функционирования социума и закрепились как традиции. В то же время, они далеко не всегда являются предметом индивидуального или философского гносеологического анализа, не всегда осознаются, не всегда выступают в форме знания, а скажем, в виде побуждений или призывов. В этом отношении они являются внерациональными и внегносеологическими факторами деятельности. Предметные ценности, оцененные с точки зрения добра и зла, истины и лжи, прекрасного и безобразного, справедливого и несправедливого, даже получившие гносеологическую разработку в форме философского или аксиологического знания, т. е. имеющие форму явного рационального бытия в культуре, в реальной деятельности нередко функционируют неявно, на уровне интуиций и озарений, чувственно-эмоционального и иного нерационального присутствия.

Следует различать, как минимум, пять значений слова «иррациональное» («нерациональное»), существенных в ценностном контексте. В первом значении иррациональное представляет собой самодостаточную и самоценностную внеразумную форму духовной деятельности человека, существующую наряду и одновременно с разумом как нерефлексирующая сфера духа, сохраняющая себя в этом качестве независимо от развития последнего. Такое иррациональное имеет собственные средства постижения мира, например, веру, мистическую интуицию, внутреннее созерцание и т. д. Сюда порой относят и чувственно-эмоциональную сферу духа как противопоставленную разуму. Последнее иногда рождает недоразумения, одно из которых пытался преодолеть К. Поппер, специально оговаривая, что он относит эмпириков к рационалистам [14, с. 224]. Очевидно, что ценности можно обнаружить в таком контексте, хотя бы потому, что не всегда и не все ценности отрефлектированы, что особенно характерно для ценностных норм.

Второе значение термина «иррациональное» связано с известным идейным и идеологическим течением в философии и мировоззрении вообще. Оно возникло не столько как реакция на существование

нерационального самого-по-себе, сколько как ответ на рационализм с его сомнительными претензиями на статус единственно возможного или наилучшего способа отношения к миру. Иррациональный характер ценностей легко усматривается в немецком романтизме, ницшеанстве, у И. Г. Гердера, Ф. Шеллинга, О. Шпенглера и др.

В третьем значении иррациональное как сфера духа не является самодостаточным и самоценным, претерпевает изменения в соответствии с изменениями разума и вообще сферы духовного. Существует, например, точка зрения, согласно которой в ходе развития человечества сфера иррационального сужается вплоть до полного ее исчезновения за счет расширения разумной сферы, в противоположность другой гипотезе о бесконечности иррационального, выполняющего функцию вечной подпитки рационального. В любом случае здесь иррациональное выглядит как пока-еще-иррациональное [9, с. 5–8]. Оптимизм в отношении превращения любых ценностей в знание обнаруживается в гегельянских и марксистских концепциях.

Четвертое значение термина «иррациональное» связано с той сферой человеческого духа, которая функционирует относительно независимо от разума, на уровне чувств, эмоций и вытесненного в подсознание рационального. Многие нормы нравственности или оценки типа справедливое-несправедливое, прекрасное-безобразное и т. п. осуществляются без предварительной рациональной обработки, как привычные, эмоциональные реакции. В философии и науке эти нормы и оценки давно рационализированы, что, возможно, было когда-то усвоено индивидами в процессе социализации, но забыто или было принято на веру, или усвоено путем подражания. Такие ценности стали пост-рациональными, уже-нерациональными.

Пятое значение термина «иррациональное» связано с оценкой, обычно негативной, мира вообще или его фрагмента, некоего практического действия или духовного феномена, в том числе ценностей, как иррациональных, хотя те не обязательно являются таковыми.

Нерациональное не является качественно низшей или, напротив, высшей по отношению к рациональному формой отношения к миру. Это иная форма по механизму реализации. Поэтому бытие ценностных феноменов в этой сфере не должно вызывать отторжения. Нерациональное и рациональное не всегда являются антиподами, они вполне могут выступать взаимодополняющими сторонами человеческого духа как единого целого.

Поскольку ценности связываются с духовной деятельностью, человеческой или надчеловеческой, то они включены в сферу наук о духе,

где и решается вопрос о степени и форме рациональности самих наук и их объектов, в том числе ценностей.

Здесь, во имя избавления от иррациональности, что якобы негоже для подлинной науки, нередко декларируется многообразие рациональностей. Констатируется региональная рациональность, специализирующаяся соответственно специализации науки и социально-историческим особенностям [3], специализированные рациональности в науке, искусстве, нравственности [10, с. 56], социокультурный тип рациональности [8, с. 17] и др. В рамки подхода, провозглашающего многообразие рациональностей, легко вписывается предположение о специфической рациональности гуманитарной сферы, где можно различать объектную и субъектную рациональности [1, с. 151–161]. Выделение субъектной рациональности позволяет смягчить противоположность рационализма и иррационализма.

Объектная рациональность подразумевает достаточно жесткие критерии: законы логики, четкие правила и образцы познавательных действий, каузальные схемы объяснения, научные законы, систематичность и др. требования науки. Это есть своеобразная установка сознания: стремление устранить влияние субъекта, представить рассматриваемое явление таким, каким оно есть «на самом деле». Объектная рациональность может быть нацелена на любые феномены внешнего мира, человеческой деятельности, психики, культуры, но только под одним углом зрения – рассматривая их как особые предметы, которые подчиняются объективным законам. Разумеется, анализ ценностей может быть выполнен с учетом объектной рациональности, и в ряде случаев он будет эффективен. Подобная ориентация принесла свои плоды. Ряд социологических, исторических, лингвистических и др. дисциплин соответствует самым строгим критериям научности. Однако, в других случаях многое выпадет из рассмотрения, в частности, то, что не укладывается в исторические или социальные законы, например, единичные поступки, инспирированные соответствующими ценностями или действия вопреки им. Из каких законов и каузальных схем можно вывести не вполне удачную попытку М. Булгакова и вовсе неудачную попытку Мандельштама написать верноподданническое произведение?

Духовная активность субъекта не всегда ориентирована идеалами строгого научного познания, внешне-предметные действия и их объективированные результаты не являются только опредмечиванием знаний. Вместо установки сознания на устранение влияния субъекта, может иметь место противоположная установка на включение субъекта в рассматриваемое явление или просто не быть таких установок.

Подобные феномены духовной и практической деятельности вряд ли попадают автоматически в разряд иррационального, хотя под единый идеал рациональности их невозможно подвести. Но в некотором смысле рациональность может хотя бы потенциально покрывать многие, если не все формы духовной активности, в том числе вненаучные. Во-первых, последние могут быть рационально описаны и объяснены в тех или иных теориях. Во-вторых, они, как правило, соответствуют некоторым культурным или социальным нормам, природа которых, в конечном счете, рациональна. Даже гнев или иные, на первый взгляд, абсолютно иррациональные эмоциональные всплески духовной деятельности индивидов или групп осуществляются в некоторых культурных нормах и уж во всяком случае, описываются и объясняются определенным рациональным образом. В-третьих, сами индивиды, осмысливая свои многообразные духовные проявления на сеансах психотерапевта, в дневниках и автобиографических очерках, в письмах и устных повествованиях облекают их в определенные рациональные формы, связывая с определенными ценностными предпочтениями. Все это не относят к научной рациональности, поскольку последняя соотносится с объектной рациональностью, требованиям которой вышеназванные проявления духовности действительно не соответствуют. Однако в рамки субъектной рациональности они укладываются.

В своем проявлении субъектная рациональность тесно переплетена с чувствами, переживаниями, соответствующими внутренней позиции субъекта и эмоционально окрашивающими его размышления и вообще интеллектуальную деятельность. В частности, во многом из-за этого в гуманитарных исследованиях обнаруживается более сложная, чем в естествознании, ситуация наблюдения: очень часто она оказывается той внутренней ценностной позицией, от которой трудно, а порой невозможно, отвлечься. Требуется дистанцирование, как временное, так и пространственное. Последнее обстоятельство позволяет понять, почему далекую от нас культурную ситуацию нам легче освоить, чем недавнюю или современную.

Субъектная рациональность многообразна, охватывает довольно пестрый спектр духовной сферы деятельности: от науки до обыденности, от уникального до всеобщего, от знания до ценности, от обоснования до верования. Иррациональными их иногда называют лишь с позиций жесткой научной рациональности. Именно констатация феноменов субъектной рациональности служит поводом для отрицания единой рациональности, для противопоставления гуманитарной сферы духа естественнонаучной, для поиска особых, специфических методов и средств гуманитаристики.

В связи с ценностным фактором к субъектной рациональности можно отнести следующее.

Во-первых, имеется в виду фиксация нетипичного. В ряде случаев невозможно абстрагироваться от места, времени, ситуации и прочих специфичностей, «единичностей» при изучении человека, его деятельности или мышления и выйти на абстрактно-рациональные, идеальные конструкты. Это встречается в исторических исследованиях, когда существенным оказывается изучение ценностей данной семьи, ценностных традиций отдельного цеха или поместья, что нередко ближе к литературе, чем к науке, но без чего не будет сколько-нибудь полного представления изучаемой эпохи. Аналогичные примеры можно обнаружить в психологии при нестандартном поведении индивида или группы, в литературоведении и художественной критике, сталкивающихся с уникальным талантом, необычным поведением или иным контекстом прочтения.

Во-вторых, субъектная рациональность предполагает учет личностного и вообще субъективного при ссылке на разумность. Если для объектной рациональности степень объективности гуманитарного знания, как и вообще всякого знания, прямо пропорциональна степени его удаленности от субъекта, то для субъектной рациональности мера личностной вовлеченности прямо и непосредственно коррелирует с мерой объективности и точности гуманитарного знания, например, если целью исследования является точная характеристика ценностных установок исторического персонажа или деятеля искусства. Кроме того, установлено, что субъективное понимание исторических событий в летописях или социальных фактов в хозяйственных или политических документах, как и ценностная позиция самого исследователя, участвуют в построении самих фактов, в частности, в различных формах нарратива [4, с. 33] и существенно при анализе любого текста [5, с. 459–460]. К тому же субъектная рациональность предполагает учет изменений исследуемого субъекта в ходе диалога с субъектом-исследователем [2, с. 383]. По-видимому, сюда следует отнести и «переживающее мышление» как недискурсивную форму знания, где наличествует целостность внутреннего опыта, недостижимая в дискурсивном мышлении [11, с. 227–239]. Очевидно, что стандарты жесткой объектной рациональности тут не работают.

В-третьих, к субъектной рациональности можно отнести такие ценностные представления, которые играют явную роль, например, в процессе художественного освоения действительности и не столь явную роль в научном творчестве. В содержании сознания всегда присутствуют

сплав знаний и ценностей. Но оценочные суждения ученого не входят непосредственно в состав порождаемого знания, они остаются в контексте открытия, который опускается при экспликации или трансляции научного знания. Можно упомянуть важнейшую ценность науки, как правило, не осознаваемую учеными: особую структуру научных текстов. Они говорят как бы от имени природы, благодаря лингвистическим структурам, делающим научные тексты убедительными. Так, «Оптика» Ньютона использовала принципы построения и терминологию работ Эвклида, заимствуя их риторическую силу, хотя содержала только описания экспериментов и их результатов [12, с. 53]. С точки зрения объектной рациональности вышеперечисленные ценности выглядят иррациональными. Однако их рациональная природа проявляется при сознательном их использовании и при прояснении их роли в науке. В этом плане гуманитарному исследованию на предмет обнаружения субъектной рациональности ценностей подвергаются и естественнонаучные тексты.

Ценностные представления преобладают в жизнеучениях, среди которых значатся самые разнообразные: философские, теологические, обыденные,– несущие в себе ту или иную прагматическую интенцию. Хотя некоторые из них можно представить в виде рационализованных этических концепций, похожих на теории и обозначенные как истинные или ложные, все же главное в них – ценностные компоненты, которые нельзя свести к строгому научному знанию. В то же время вообще вывести их за рамки рациональности невозможно. Им принадлежит огромная упорядочивающая и смыслообразующая роль, особенно в традиционных обществах. Отцовские наставления играли роль, сходную не только с ролью юридических законов, но и с ролью фундаментальных законов природы, не выполнять которые невозможно. Деятельность в русле подобных установок может быть представлена как рациональная. Очевидно, что такая рациональность может не осознавать законов логики и даже порой не следовать им, не отличаться систематичностью или не соблюдать других отдельных требований жесткой объектной рациональности. В то же время здесь обнаруживается, к примеру, ясность, воспроизводимость и общеприемлемость определенных образцов деятельности, общее согласие относительно правил поведения, что соответствует, в частности, операциональной и нормативной интерсубъективности как формам проявления рациональности [13, с. 220–222].

В-четвертых, субъектная рациональность охватывает индивидуальные мнения, впечатления, особенно злободневные, в

журналистике, литературной, художественной, музыкальной критике. Например, в литературоведении можно различать исследования, более близкие к науке и более отдаленные от нее. Первые тяготеют к объектной рациональности, как, например, в теории литературы. Вторые – к субъектной, если там преобладает не позиция ученого, а мнение профессионала, просто делящегося впечатлениями на злободневную тему, не заботясь об их соответствии Абсолютному Разуму, Вечной Истине, Полной объективности, что характерно для литературной критики. Из-за этого порой вне науки неправомерно оказываются многие важные для науки комментаторские виды работы, обнаруживающие существенный для понимания культурно-ценностный контекст. В конкретных социокультурных ситуациях личные мнения могут иметь общезначимый контекст, а чувства и эмоции – вписываться в некоторые культурные нормы, в особенности, когда провоцируются соответствующей логической аргументацией. Так возникают праведный гнев, истинная скорбь, высшие чувства, имеющие соответствующую ценностную окраску, и не покрывающиеся ни рамками иррациональности, ни рамками объектной рациональности.

В-пятых, субъектная рациональность соотносится с представлениями, включающими ценностную ориентацию субъекта: групповую, национальную, общечеловеческую. Примером могут служить идеологии, представляющие свой частный интерес как общезначимый, включая в себя тем самым большую или меньшую интерсубъективность. Идеологии, в частности, соответствуют всем пяти, выделенным К. Хюбнером [13, с. 220–222], основным формам интерсубъективности, в которых проявляет себя рациональность.

В качестве вывода отметим, что природа ценностей не может быть однозначно очерчена сферой рационального или иррационального, которые следует рассматривать как взаимодополнительные. Формой их опосредования может выступать субъектная рациональность, адекватно представляющая многие ценностные феномены.

1. Афанасьев А. И. Субъектная рациональность гуманитарного знания / Актуальні проблеми духовності.– Зб.наукових праць.– Вип. 8.– Кривий Ріг: Видавничий дім, 2007.– Сс.151-161.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1979.– 424 с.
3. Башляр Г. Новый рационализм.– М.: Прогресс, 1987.– 376 с.
4. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии.– М., 2000.– № 3.– С. 29–42.
5. Ґадамер Г.–Ґ. Істина і метод.– Т. 1.– К.: Юніверс, 2000.– 464 с.

6. Каган М. С. Философская теория ценности.– СПб: Петрополис, 1997.– 205 с.
7. Максимов Л. В. Когнитивизм как парадигма гуманитарно-философской мысли.– М.: РОССПЭН, 2003.– 160 с.
8. Микешина Л. А., Опенков М. Ю. Новые образы познания и реальности.– М.: РОССПЭН, 1997.– 239 с.
9. Мудрагей Н. С. Очерки истории западноевропейского иррационализма.– М.: Наука, 2002.– 224 с.
10. Никитин Е. П. Спецрациональность // Исторические типы рациональности.– Т. 1.– М.: ИФРАН, 1995.– С. 48–57.
11. Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Соч.– М.: Правда, 1990.– С. 181–559.
12. Харре Р. Социальная эпистемология: передача знания посредством речи // Вопросы философии.– М., 1992.– № 9.– С. 49–60.
13. Хюбнер К. Истина мифа.– М.: ИФРАН, 1996.– 448 с.
14. Popper K. The Open Society and its Enemies.– Princeton: Princeton University Press, 1950.– 645 p.

Александр Романов

ИНТЕРСУБЪЕКТИВНЫЙ ПОДХОД В ПСИХОАНАЛИЗЕ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

Представлені основні положенняпсихоаналітичного інтерсуб'єктивного підходу, що, на відміну від інших психоаналітичних теорій, не постулює особливих психологічних сутностей як універсальних пояснень здорового і патологічного розвитку особи, а пропонуєметодологічні принципи дослідження і розуміння інтерсуб'єктивних контекстів, в яких виникають психологічні феномени.

Ключові слова: *психоаналітичний інтерсуб'єктивний підхід, інтерсуб'єктивне поле, емпатія, переживання себе.*

Представлены основные положения психоаналитического интерсубъективного подхода, в отличие от других теорий не постулирующего особые психологические сущности в качестве универсального объяснения здорового и патологического развития личности, а предлагающего методологические принципы для исследования и понимания интерсубъективных контекстов, в которых возникают психологические явления.

Ключевые слова: *психоаналитический интерсубъективный подход, интерсубъективное поле, эмпатия, переживание себя.*

Emergence and fundamentals of psychoanalytic intersubjective approach are refered. Intersubjectivity theory differs from other psychoanalytic theories in that it hasn't particular psychological contents that are presumed to personality development and in pathogenesis. Methodological principles for investigating and comprehending the intersubjective contexts in which psychological phenomena arise are offered.

Keywords: *psychoanalytic intersubjective approach, intersubjective field, empathy, self-experience.*

Интерсубъективный подход – новейшее направление в современном психоанализе, обосновывающее качественно новый взгляд на проблему понимания психических и психопатологических феноменов. Несмотря на высокий эвристический, психотерапевтический и научно-философский потенциал интерсубъективного подхода, до сих пор практически отсутствует какая-либо исследовательская реакция как со стороны академической науки и философской критики, так и со стороны психотерапевтического сообщества. В связи с этим было бы небесполезно осуществить историко-теоретический экскурс и проследить, какие предпосылки привели к возникновению интерсубъективного подхода в психоанализе, обозначить его основные

теоретические положения и показать, что нового внесли представители этого направления в психоанализ.

Критики традиционного психоанализа, представленного работами З. Фрейда и его последователей, указывали на две его фундаментальных ошибки: во-первых, при объяснении психических и психопатологических феноменов традиционный психоанализ отождествлял понимание и объяснение, и, во-вторых, его объяснительные концепты (трактуемые в духе биологизма и механицизма, характерного для психологии XIX века), как правило, подменяли собой исследуемые феномены. По сути, указывалось на несоответствие психоаналитического концептуального аппарата исследуемым психическим и психопатологическим феноменам.

Понимая «узкие места» предшествующих решений, авторы интерсубъективного подхода подвергают традиционный психоаналитический концептуальный аппарат критической рефлексии. Интерсубъективисты развивают идею Х. Кохута о том, что эмпирическое психоаналитическое исследование ограничено методами эмпатии и интроспекции, из чего делают вывод о необходимости отказа от всех метапсихологических абстракций, которые не только не согласуются с использованием эмпатии и интроспекции, но и препятствуют их осуществлению. В своей теории интерсубъективисты фокусируются на обеспечении последовательного применения эмпатически-интроспективного метода и предлагают пути повышения эффективности и саморефлексивности психоаналитического исследования, что позволяет уйти от ловушек психоаналитического метаязыка и преодолеть отмеченные критиками недостатки предшествующих психоаналитических решений.

1. *Предпосылки возникновения интерсубъективного подхода*

В XVIII веке в Западной Европе психические расстройства еще объясняли как одержимость демонами, а психически больных людей сажали в тюрьмы строгого режима, истязали и даже сжигали на кострах. Только в XIX веке перед клиницистами, учеными и философами отчетливо вырисовалась проблема научного понимания и объяснения психических и психопатологических феноменов, в XX веке интерес к этой проблеме значительно усилился, а сама проблема стала тесно связана с институализацией и теоретическим обоснованием современных психотерапевтических школ.

З. Фрейд на рубеже XIX и XX веков начал разработку психоанализа – собственного проекта решения проблемы научного понимания и объяснения психических и психопатологических феноменов. В «Лекциях по введению в психоанализ» З. Фрейд формулирует **базовые утверждения** психоанализа:

1. «Психические процессы сами по себе бессознательны, сознательны лишь отдельные акты и стороны душевной жизни» [8, с. 11].
2. В возникновении нервных и психических заболеваний, а также в основании культурных, художественных и социальных явлений, важнейшую роль играют влечения (см.:[8, с. 12]).
3. Психоаналитическое знание открывает действительное положение вещей, неприятие психоаналитического знания основано на предрассудках и аффектах и является источником сопротивления (см.:[8, с. 12]).

Первое утверждение является теоретически и эмпирически оправданным, оно разделяется многими философами и учеными, а подробная и систематическая разработка проблемы бессознательной мотивации признается важнейшей заслугой З. Фрейда. Второе утверждение возможно лишь в качестве метафоры, так как в ней речь идет об откровенном постулировании сущностей, не только недоступных эмпирическому психоаналитическому исследованию, но и подменяющих его. Третье утверждение, узурпирующее право на истину и дискредитирующее оппонентов, выглядит неуместной для ученого позой, однако в укреплении позиций психоаналитического движения эта поза сыграла немаловажную роль, так как позволила эффективно разделять «своих» и «чужих». Важно понимать характер и значение каждого из этих утверждений (соответственно научно-философский, мифологический и идеологический), несмотря на то, что в производных от них фрейдовских теоретических построениях эти три компонента тесно переплетены. Такое понимание позволяет критически различать продуктивные эвристические представления о бессознательной мотивации от «метафизики» влечений и от психоаналитической идеологии.

Отметим важнейшие философские возражения против психоанализа:
1. В психоанализе осмысленные психические факты сводятся к энергетическим, механическим и биологическим процессам, а «инстинкты наделены чертами осмысленных переживаний» (К. Ясперс, цит. по: [3, с. 51]).
2. Психоаналитические метапсихология и метаязык осуществляют насилие над исследуемыми феноменами, подменяя их собственными концептами (А. М. Руткевич [4; 5]).

Оба критических возражения указывают на неадекватность психоаналитического концептуального аппарата исследуемым психическим и психопатологическим феноменам. Эта неадекватность выражается в том, что психоаналитические теории подменяют понимание обладающих смыслом психологических явлений их объяснением в терминах биологических сил, энергий и механических процессов на манер естественных наук. Собственно основания для подобной критики лежат на «поверхности» фрейдовских произведений. З. Фрейд отождествлял

процедуры понимания и объяснения, смысл также не отличался у него от значения и понимался даже уже, то есть в качестве желания или намерения (см.: [8, с. 22–23]). Говоря о методе психоаналитического исследования, З. Фрейд акцентировал: «Мы хотим не просто описывать и классифицировать явления, а стремимся понять их как проявления борьбы душевных сил, как выражение целенаправленных тенденций, которые работают согласно друг с другом или друг против друга. Мы придерживаемся динамического понимания психических явлений. С нашей точки зрения, воспринимаемые феномены должны уступить место только предполагаемым стремлениям» [8, с. 40]. Здесь отчетливо выражена особенность классического психоанализа: исследование феноменов уступает место рассуждениям о гипотетических сущностях. Иначе говоря, З. Фрейд с легкостью вводит метафизические предпосылки, на которые надстраиваются изощренные метапсихологические конструкции, однако необходимость и оправданность таких метафизических предпосылок никак при этом не рефлексируется. В этой связи особенно значимыми становятся усилия авторов интерсубъективного подхода, проводящих в психоанализе редукцию необоснованных метафизических предпосылок, методологическую рефлексию и уточнение концептуального аппарата.

2. *Основные положения интерсубъективного подхода*

Интерсубъективный подход – это новейшее направление в современном психоанализе, развиваемое с конца 1970-х годов группой психоаналитиков-соавторов из США во главе с Робертом Столороу. В 1987 году был издан основополагающий для подхода труд «Клинический психоанализ: интерсубъективный подход». В этой книге, написанной в соавторстве Р. Столороу, Б. Брандшафтом и Дж. Атвудом, критически переосмысляется, уточняется, дополняется или отвергается ряд классических и современных психоаналитических положений. В основании такого переосмысления и в основании интерсубъективного подхода можно выделить три следующих утверждения:

1. Предметом психоаналитического исследования являются психические и психопатологические феномены, обладающие аффективными смыслами, выражающими субъективно организованные переживания собственного опыта.
2. Доступность психических и психопатологических феноменов для эмпирического психоаналитического исследования (как и для «неисследовательского» понимания субъективных переживаний другого человека) ограничивается методами эмпатии и интроспекции.

3. Психические и психопатологические феномены невозможно понять без учета тех интерсубъективных контекстов, в которых они формируются, но (!) и само качество присутствия понимающего (или непонимающего) лица также является формирующим интерсубъективным контекстом.

В третьем утверждении заложены две важные идеи: переживания формируются и трансформируются в определенных интерсубъективных контекстах, являющихся в свою очередь контекстами понимания. Верно и обратное: контекст понимания является формирующим и трансформирующим для психических феноменов. В приложении к психотерапевтической ситуации третье утверждение можно переформулировать так:
3*. Возникновение и исчезновение психопатологических образований всегда происходит в соответствующих интерсубъективных контекстах.

Кроме того, с третьим утверждением тесно связаны еще два важных производных практических следствия:
3**. Психическое и психотерапевтическое развитие становится возможным в таком интерсубъективном контексте, в котором осуществляется последовательная и соответствующая уровню развития эмпатическая откликаемость на переживания человека, выражающие субъективные способы осмыслять и организовывать его собственный опыт.
3***. На пути осуществления последовательного эмпатического исследования и эмпатической откликаемости стоит множество препятствий, среди которых на первое место выходят значительные несоответствия в субъективных способах организации переживаний собственного опыта и преобразования субъективных конфигураций собственного опыта исследователя в «объективную реальность».

Приведенные утверждения с их расширенными трактовками определяют как дальнейшие теоретические построения интерсубъективистов, так и их способ уточнения и дополнения психоаналитического концептуального аппарата. Такое переосмысление психоаналитических основоположений как нельзя лучше согласуется с исследованием психических и психопатологических феноменов, не подменяет их собственными концептами и фокусируется на условиях их возможности. Как видно из этого, предпринятое интерсубъективистами переосмысление оснований психоанализа обеспечивает качественно новый уровень понимания психических и психопатологических феноменов, что в практическом смысле означает повышение психотерапевтической эффективности.

Интерсубъективисты развивают идею Х. Кохута (1959) о том, что эмпирическое психоаналитическое исследование определяется «границами возможностей интроспекции и эмпатии» [2, с. 298]. Все то,

что принципиально недоступно для этих методов, соответственно и не может попасть в границы эмпирического психоаналитического исследования. Речь здесь идет о том, что психоаналитическое исследование должно ограничиваться изучением психических и психопатологических феноменов, которые не должны подменяться чуждыми биологическими или физическими моделями и метапсихологическими абстракциями. Иначе говоря, интерсубъективисты стремятся путем критической методологической рефлексии привести психоаналитический концептуальный аппарат к наибольшему соответствию исследуемой феноменальной реальности. Сам Х. Кохут об этом же в «Анализе самости» (1971) писал так: «…теоретическая работа без постоянного контакта с материалом, который можно получить лишь благодаря эмпатии, вскоре станет бесплодной и бессодержательной, тяготеющей к чрезмерному увлечению нюансами психологических механизмов и структур и потеряет контакт с разнообразием и глубиной человеческих переживаний, на котором в конечном счете и должен основываться психоанализ» [1, с. 325].

Двумя нововведенными и центральными теоретическими конструктами интерсубъективного подхода являются концепция интерсубъективного поля и понятие конкретизации. **Концепция интерсубъективного поля** представляет процесс психического развития как взаимодействие субъективных миров, а **понятие конкретизации** обозначает символические преобразования «конфигураций субъективного опыта в события и сущности, которые полагаются объективно воспринимаемыми и известными» [6, с. 19].

Основной тезис интерсубъективистов таков: **психические и психопатологические феномены нельзя понять без учета тех интерсубъективных контекстов, в которых они формируются**. С этой точки зрения психоанализ является наукой об интерсубъективности, исследующей взаимодействие наблюдателя и объекта наблюдения таким образом, что и наблюдатель, находящийся внутри интерсубъективного пространства, сам должен быть объектом наблюдения. Применительно к психотерапии это означает, что психопатологические процессы не могут быть локализованы исключительно внутри пациента. Организующая активность аналитика является тем интерсубъективным контекстом, который существенно влияет как на манифестацию, так и на угасание психопатологической продукции пациента. Отсюда целью психоаналитической терапии является «разворачивание, прояснение и трансформация субъективного мира пациента» [6, с. 25].

Если в основании классического психоанализа лежало наивное представление о том, что психоаналитик познает объективную реальность

и в конечном итоге транслирует ее пациенту, исправляя его «ложные связи» и «искажения», то интерсубъективисты утверждают принципиальную нерелевантность такого представления. Так как психоаналитическое исследование основано на эмпатии и интроспекции, то оно принципиально ограничено субъективными реальностями пациента, аналитика и интерсубъективного поля, создаваемого их взаимодействием. Представления об объективной реальности и «искажении», осуществляемом пациентом, являются характерным примером конкретизации – конкретизации субъективных представлений аналитика. Такая позиция существенно затрудняет аналитику понимание субъективной реальности пациента [6, с. 18–19]. Психоаналитическое понимание поэтому стоит рассматривать как интерсубъективный процесс, представляющий собой диалог двух субъективных миров, горизонты смысла которых определяют это понимание. Таким образом, реальность психоаналитической психотерапии является интерсубъективной, она не открывается и не создается, но в результате эмпатического понимания артикулируется, то есть выражается словами. Из такого понимания психоаналитической реальности следует признание важнейшей роли организующей активности аналитика, его вклада в формировании этой реальности собственной эмпатической откликаемостью [6, с. 22–23].

Эмпатическому исследованию в интерсубъективном подходе отводится центральная роль: «непрерывное эмпатическое исследование, проводимое аналитиком, способствует формированию такой интерсубъективной ситуации, в которой у пациента растет ощущение того, что его наиболее сокровенные эмоциональные состояния и потребности могут быть действительно поняты на самом глубоком уровне. Это в свою очередь поощряет пациента к развитию и расширению его собственной способности к саморефлексии, а кроме того – к настойчивости в артикуляции самых болезненных и потаенных сфер его жизни» [6, с. 27].

Заботясь о развитии саморефлексивности психоанализа как теории и практики, авторы интерсубъективного подхода предлагают такие критерии для оценки психоаналитических идей: 1) широта охвата и обобщения содержаний опыта, не представлявшихся ранее в единой теории; 2) саморефлексивность теории, то есть включение ее самой в исследование; 3) способствование эмпатическому пониманию субъективного переживаний [6, с. 24]. Интерсубъективный подход демонстрирует оптимальное соответствие этим критериям, являясь их практическим выражением. Так интерсубъективисты сосредоточены на последовательном осуществлении методов эмпатии и интроспекции, подвергая в связи с этим психоаналитический концептуальный аппарат

критической рефлексии, увеличивая в итоге его соответствие самому широкому полю психических и психопатологических феноменов.

Интерсубъективисты предложили свои критерии для оценки качества психоаналитических интерпретаций, среди которых они выделили следующие: 1) логическую последовательность и согласованность аргументации; 2) совместимость интерпретации с остальными сведениями о психической жизни анализируемого; 3) обстоятельность толкования с разъяснением различных деталей; 4) эстетическую красоту анализа при освещении ранее скрытых способов организации собственной субъективности анализируемого [6, с. 23–24; 7, с. 312–313].

Стремясь к последовательному применению интроспективно-эмпатического метода, интерсубъективисты предельно избирательно относятся к использованию теоретических конструктов, способных облегчать или затруднять эмпатическое понимание. Отбрасывая метапсихологические абстракции (ид, эго, супер-эго, катексис, инстинкт, либидо), интерсубъективисты вслед за Х. Кохутом делают центральными понятия **Я и Я-объекта**, понимаемых соответственно как **связная организация переживаний себя и функция соответствующей аффективной откликаемости на эти переживания**. Такая понятийная избирательность связана с теоретическим сдвигом от мотивационного главенства инстинктов, недоступных эмпатии и интроспекции, к мотивационному главенству переживаний и аффективного развития.

Р. Столороу и его коллеги выдвигают и обосновывают **важный тезис: функции Я-объекта существенно связаны с интеграцией аффекта в развивающуюся организацию опыта переживания себя**. При этом «потребность в связях с Я-объектом – это потребность в специфической откликаемости на разнообразные аффективные состояния на протяжении всего развития» [6, с. 100]. Посредством такой созвучной откликаемости осуществляется ряд аспектов аффективного развития, центральных для структуризации опыта переживаний себя. Что важно, рассматривая эволюцию аффектов, интерсубъективисты снимают оппозицию между аффективным и когнитивным аспектами психического. Оба аспекта становятся неразложимыми в результате успешного процесса психического развития, который (как не устают подчеркивать интерсубъективисты) осуществляется, прерывается и возобновляется всегда в особых интерсубъективных контекстах.

Подводя итог, можно сказать, что Р. Столороу и его коллеги: 1) не только внесли значительный вклад в решение проблемы понимания психических и психопатологических феноменов, 2) но и предложили оригинальное решение практической задачи повышения

психотерапевтической эффективности, 3) а также смогли так переосмыслить и уточнить систему психоаналитических понятий и теорию в целом, чтобы максимально увеличить их соответствие имеющимся методам исследования и, в конечном счете, исследуемым феноменам, 4) что в результате вывело психоаналитическую теорию из-под критических философских возражений, адресованных классическому психоанализу.

Говоря об ограничениях собственно интерсубъективных решений, следует назвать следующие моменты: 1) использование традиционного философского понятия «интерсубъективности» в весьма нетрадиционном смысле и 2) спутанность теоретического и эмпирического уровней психоаналитического исследования (вряд ли эмпатически-интроспективный метод может быть напрямую применен к теоретическим идеям, как это предполагают авторы [6, с. 35]).

В заключение хочется особо отметить, что данная статья в силу поставленных в ней целей не может претендовать на исчерпывающее изложение клинических следствий и философских аспектов интерсубъективного подхода. Это станет предметом следующих статей.

1. Кохут Х. Анализ самости: Систематический подход к лечению нарциссических нарушений личности / Пер. с англ.– М.: Когито-Центр, 2003.– 368 с.
2. Кохут Х. Интроспекция, эмпатия и психоанализ: исследование взаимоотношений между способом наблюдения и теорией / Антология современного психоанализа.– Т. 1.– М., 2000.– С. 282–299.
3. Руткевич А. М. «Понимающая психология» К. Ясперса // История философии.– 1997.– № 1.– С. 23–32.
4. Руткевич А. М. От Фрейда к Хайдеггеру. Критич. очерк экзистенциального психоанализа.– М.: Политиздат, 1985.– 175 с.
5. Руткевич А. М. Психоанализ. Истоки и первые этапы развития (курс лекций).– М.: Форум, 1997.– 352 с.
6. Столороу Р., Брандшафт Б., Атвуд Дж. Клинический психоанализ. Интерсубъективный подход.– М.: Когито-Центр, 1999.– 252 с.
7. Столороу Р., Этвуд Дж. Психоаналитическая феноменология сновидения // Современная теория сновидений. Сборник.– М.: Рефл-Бук, 1999.– С. 307–328.
8. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции.– М.: Наука, 1991.– 456 с.

Вікторія Шамрай

РЕСКРИПТИВНІСТЬ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПІЗНАННЯ: УТОПІЯ, ІДЕОЛОГІЯ, ТЕОРІЯ

Стаття присвячена аналізу рескриптивного ефекту, властивого соціальному пізнанню. Обґрунтовано тезу про те, що найбільше цей ефект оприявнюється у соціальній теорії, попри її підпорядкування ідеалу наукової об'єктивності.

Ключові слова: *соціальна теорія, рескриптивність, соціальний конструктивізм.*

Статья посвящена анализу рескриптивного эффекта, присущего социальному познанию. Обосновывается тезис о том, что в наибольшей степени этот эффект выражен в социальной теории, несмотря на ее подчинение идеалу научной объективности.

Ключевые слова: *социальная теория, рескриптивность, социальный конструктивизм.*

This article is dedicated to the analysis of the rescriptive effect, typical for social cognition. The thesis is grounded on the fact, that to the greatest degree, this effect is being expressed in a social theory, in spite of its submission to the ideal of scientific objectivity.

Key words: *social theory, rescription, social constructivism.*

Пізнання не лише конкретних явищ, а й універсальних вимірів культури у своєму змісті та спрямуванні зберігає відчутну залежність від реальності, в умовах якої реалізується. Причому йдеться не лише про «детермінацію», а про неусувні ціннісні підвалини соціокультурного пізнання, яке глибоко занурене у культурний контекст. Разом з тим, сутність пізнання як пізнання визначається його власне когнітивними зазіханнями, з якими аксіологічний ефект вочевидь конфліктує. Дана проблема усвідомлювалася здавна: ще Тацит висунув імператив звільнення пізнання від ціннісних навантажень у відомій максимі написання історії «без гніву та пристрасті». Методологічно строге вирішення проблеми висунула новочасова наука, обґрунтувавши ідеал об'єктивного пізнання соціальності. Цей процес дістав завершення наприкінці XIX століття в працях неокантіанців, Дильтая, Дюргейма та М. Вебера. За усіх відмінностей цих видатних філософських концепцій, їх загальним втіленням стало здійснення соціокультурного пізнання у форматі соціальної теорії, яка стала квінтесенцією об'єктивного знання, вільного від будь-яких упереджень та аксіологічних впливів.

Натомість, ключова теза даної статті полягає в тому, що соціальна теорія, в тому числі в її сучасних модифікаціях, жодним чином не

позбавлена нормативістського ефекту. Понад те: метою подальших міркувань є показати, що саме пізнання у вигляді соціальної теорії уможливлюється за умови конструктивіського ставлення до суспільної дійсності, внаслідок чого рескриптивний ефект цього способу пізнання не мінімізується, а сягає максимуму.

Соціальна теорія та соціальний конструктивізм

Сучасній свідомості, що відтворює настанови наукового, методично організованого дискурсу, здається самоочевидним, що будь-яка раціональна версія суспільства має свої теоретичні засади. В цій оптиці соціальна теорія складає ядро системи знань про суспільство. Однак направду розуміння суспільства набуває теоретичної форми лише за певних умов. Відсутність чіткого усвідомлення цієї обставини пов'язана з непевністю меж поняття теоретичного взагалі. Загальні уявлення про суспільство, особливо такі, що включають в себе обшири історичної перспективи та ретроспективи, виглядають подібними до теоретичних побудов. В цьому контексті йдеться, наприклад, про релігійні теорії суспільства.

Натомість, щоб знання про суспільство набуло характеру теорії (навіть якщо не йдеться про її суто наукову форму), необхідно, щоб сама соціальна дійсність набула певних якостей самоорганізації. Найзагальнішою, базовою умовою цього перетворення соціального пізнання на теоретико-методично організований дискурс, є набуття суспільною практикою *конструктивістського характеру*. Суспільство має стати об'єктом цілеспрямованої соціально-перетворювальної дії, щоб знання про суспільство набуло форми соціальної теорії.

Для більшості історично знаних суспільств ця вимога не виконується. В зв'язку зі сказаним треба провести ще одне методологічно важливе розмежування – між соціальною теорією і рефлексією суспільства щодо себе самого. Існування в режимі самоусвідомлення, рефлексії складає взагалі характерний момент людського буття. Це ж можна стверджувати й щодо існування людських спільнот, різноманітних форм колективності. І якщо зважати на особливості історичної еволюції роду людського, саме таким формам колективної саморефлексії слід віддати історичну першість та перевагу. Людина спочатку усвідомлює себе як рід, і лише потім – як індивід.

Однак те, що зазвичай називають самоусвідомленням суспільства, насправді має не стільки когнітивну, скільки нормативно-ціннісну природу. Йдеться про уявлення дійсності («картину світу»), втілену в інтерсуб'єктивні, а часто й імперсональні форми культури. В ній існує та

здійснює своє життя людина, підпорядковуючись нормативно-ціннісній системі координат. Фактично «самоусвідомлення» має вигляд смислової структури світопорядку. В ній людські індивіди здійснюють свої життєві сценарії, виконують відповідні соціальні ролі, усталені кластери їх інтеракцій утворюють соціальні інститути. Однак і сама людина, і властиві їй уявлення цілком імплантовані в ціннісно-смисловий порядок, відтворюючи його навіть у формах протесту та відкидання. Характеризувати такий ціннісно-нормативний порядок, що складає, справді, загальний смисловий горизонт соціального існування людини, як «теорію» не має належних підстав.

Посутньо інша можливість розуміння суспільства виникає там, де відбувається розрив ціннісно-нормативного континуума виникненням метапозиції щодо наявної соціальної дійсності. Людина стає у відношення до суспільства як цілого, розглядаючи весь ціннісно-нормативний порядок як те, що *належить встановити* власною волею людей. Тоді суспільство історично вперше перетворюється на *предмет* людської дії, а сама соціально-перетворювальна дія висуває запит на особливу форму знання про суспільство, якою й стає соціальна теорія.

Таким чином, можливість розуміння суспільства шляхом розробки соціальної теорії передбачає опредметнення соціальності, встановлення пізнавальної дистанції до неї як до предмету аналізу. Це результат не суто епістемологічних презумпцій, а глибокого перетворення характеру самої соціальності, що вона його зазнала за доби модерну. Модерне суспільство є посутньо *конструктивістським* – таким, що витворює саме себе й існує у режимі постійних цілеспрямованих трансформацій. Лише за умови подібного практично-дієвого самовідношення можлива соціальна теорія як відповідна *епістемологічна форма*. Цей момент відмічав Ґ. Зимель, характеризуючи відмінність модерних революційних перетворень суспільства від історичних змін соціальної дійсності минулих епох: «Сучасна політична революція відрізняється від революцій минулих епох тим, що прагне реалізувати вже відомий, в іншому місці здійснений і випробуваний лад, адже *тепер свідоме засвоєння теорії передує практиці і служить для неї взірцем*» (курсив мій – *В. Ш.*) [6, с. 302].

Конструктивістське відношення до суспільства передбачає, що соціальну дійсність можливо перетворити відповідно до раціонально обґрунтованого проекту шляхом цілеспрямованої діяльності. Перетворенню піддаються не лише окремі ланки чи елементи суспільного життя. Свого довершеного вигляду соціальний конструктивізм досягає в утопізмі. Соціальна утопія містить цілісне, всеохопне бачення суспільства в усіх його значущих складових і у зв'язку з цим висуває пропозицію

(проект) його всебічного перетворення відповідно до обґрунтованих утопічною свідомістю всезагальних засад розуміння соціальної реальності. Змістовну основу утопії складає образ досконалого суспільства, а її головна динамічна характеристика полягає у незаперечній й необмеженій готовності перетворити наявну дійсність, орієнтуючись на досконалий зразок.

Утопія на противагу ідеології

Інспіроване утопізмом перетворення необхідно відокремлювати від цілком спонтанних трансформацій суспільного буття. Жодне суспільство не залишається у простій тотожності з собою. Воно повсякчас змінюється під впливом безлічі внутрішніх й зовнішніх чинників. Від цих трансформацій, пов'язаних з «природою речей», необхідно відрізняти процес самоперетворення суспільства – коли суспільство переглядає засади власної єдності, цілеспрямовано розбудовує нову систему суспільних відносин та відповідних їм інститутів, активно формує нові ціннісно-нормативні підвалини життя, піддаючи одночасно деструкції попередні цінності. Така соціально перетворювальна практика складає характерну відзнаку соціально-політичної історії Заходу від часів античності і до наших днів. Без перебільшення можна сказати, що соціальний конструктивізм, який передбачає існування суспільства як предмета власної діяльності, є невід'ємною рисою ідентичності західної цивілізації.

Утопізм необхідно відокремлювати від широкого кола уявлень, мрій, очікувань, переживань можливого прийдешнього, які властиві будь-якому суспільству. Сутнісною ознакою утопізму є активне, конструктивістське відношення до соціальної дійсності. Як зазначав К. Мангайм, «будемо вважати утопічною лише ту "трансцендентну щодо дійсності орієнтацію", яка, переходячи у дію, частково або повністю руйнує існуючий на даний момент порядок речей» [7, с. 164]. Відоме марксистське протиставлення утопії науці створило стереотип, що утопія є лише безсиле бажання і мрія, не спроможна якимсь чином змінити суспільну дійсність. Натомість, подолання цього стереотипу і врахування конструктивістської сутності утопізму, дозволяє розглянути і саме марксистське вчення як різновид утопічної свідомості.

Поняття утопізму часто аналізується у тісному зв'язку з поняттям ідеології. У класичній праці К. Мангайма вони посутньо розведені (аж до протиставлення). Їх поєднує, за Мангаймом, трансцендентність щодо соціальної реальності; одночасно утопія, визначальною рисою якої є радикальне перетворення дійсності, за даною підставою протилежна ідеології.

Дослідники ідеології наголошують на її якості «викривлення дійсності». На цьому робить акцент, зокрема, П. Рікер у великій роботі, присвяченій розумінню ідеології в європейській традиції від Сен-Сімона і Маркса до Альтюсера і Габермаса. «Створення перевернутого образу,– зазначає Рікер,– і є першою функцією ідеології» [8, с. 9]. Такий «перевернутий образ», в якому викривляється дійсність, зумовлений впливом на уявлення суспільно-культурних чинників, серед яких провідна роль належить соціальному положенню людини. Оскільки ж від дії таких чинників жодна свідомість не звільнена і щодо будь-якої інтелектуальної позиції можна вести мову про її соціальну зумовленість, виникає так званий «парадокс Мангайма»: будь-яке судження про ідеологію як викривлення дійсності саме не може уникнути тавра такої ж ідеологічної викривленості. «Цей парадокс полягає в тому, що поняття ідеології неможливо застосувати до самого цього поняття. Іншими словами, якщо все є упередженням, якщо всі наші висловлювання зумовлені інтересами, то яким чином ми можемо побудувати теорію ідеології, яка сама по собі не є ідеологічною? Отже, цей парадокс зумовлений рефлективною природою самого поняття ідеології» [8, с. 14].

Альтернативу утопічним та ідеологічним формам свідомості вбачають у точці зору «фактичності» (Мангайм) чи то «науки» (Маркс, Парсонс etc). Це дало підстави представникам Франкфуртської школи висунути ідею «критичної теорії» на противагу емпіричній соціології, «яка тлумачиться як певного типу ідеологія ліберальної, капіталістичної системи» [8, с. 12]. Однак незалежно від того, за якою з двох головних пояснювальних схем прочитується феномен ідеології (чи то за марксівською теорією реалізації соціального інтересу, чи то за парсонівською теорією зняття соціальних напружень [4, с. 236]), парадокс Мангайма залишається нерозв'язуваним доти, допоки сутність людини розуміється як суто соціальний конструкт, а соціальна реальність – як її єдина дійсність. Сама по собі апеляція до об'єктивного наукового пізнання не здатна створити дієвої альтернативи принципу ідеологічної анґажованості. Як показує К. Гірц, розв'язання мангаймівського парадоксу слід шукати не у протиставленні науки з одного боку, утопії та ідеології з іншого, а в аналізі «символічної дії» [4, с. 244–245]. Він слушно зауважує, що «залежно від соціального, психологічного і культурного контексту змінюється не істина, а символи, які ми створюємо в наших по-різному вдалих спробах її схопити» [4, с. 249].

Але в осмисленні сутності утопії потрібно вийти не лише за межі класичної гносеологічної настанови з характерним для неї протиставленням «упереджено-викривлених» уявлень «об'єктивно-

істиному» знанню, перейшовши до аналізу символічних режимів існування ідей в культурі. Наступний крок полягає у виході за межі аналізу свідомості та мови як таких, з одного боку, і у подоланні редукції людини до соціального конструкту, з іншого. Утопізм схарактеризовує не стільки стан свідомості, скільки режим соціальної дії. Його сутність розкривається не в уявленні, а у *соціальній технології*. Утопізм стає невід'ємною ознакою суспільства, яке цілеспрямовано витворює саме себе: він – втілення й разом з тим обґрунтування конструктивістського ставлення до дійсності.

Модерний соціальний конструктивізм відрізняє від його історичних аналогій (навіть не завжди скажеш «аналогів») ряд принципово відмінних рис, які роблять його сутнісно особливим, насправді безпрецедентним історичним та соціальним явищем.

По-перше, в своєму внутрішньому обґрунтуванні вся модерна практика (як в її спрямованості на природний, так і на суспільний світ) постає як рух «від природи до природи», як самовиявлення об'єктивних властивостей речей, і аж ніяк – не нав'язування дійсності приписів людського свавілля. Образно кажучи, через діяльність модерної людини природа *самовлаштовує* себе. Людина не нав'язує природі чужу їй волю, а рухається винятково за траєкторією, заданою природним законом, об'єктивними властивостями речей. Це стосується й сфери суспільства, спільного життя та відносин людей, всі перетворення в якій здійснюються не в обширі абстрактно бажаного чи то «кращого», а у суворій необхідності й відповідно до природи людини та вимог «природного закону». Модерний дієвець (l'acteur соціальності [9, с. 16–22]) не нав'язує світові своєї довільності, а постає як глибоко «законослухняний» суб'єкт, який реалізує в своїй діяльності імперативи самих природних законів. До речі, на дану особливість самообґрунтування модерної практики мало зважають її критики, які використовують концепт стратегічної (цілевідповідної) раціональності; належне врахування вказаної особливості з необхідністю змушує змінити диспозицію самої критики.

По-друге, лише модерна диспозиція предметності (глибоко проаналізована М. Гайдеґером під титулом «поставу» [10]) створила можливість дійсно універсального й нічим принципово не обмеженого перетворення. Ця диспозиція усуває зі світу все, з чим змушена рахуватися (й чим принципово обмежена) людська воля, оскільки сама ця воля мислиться як внутрішньо універсальна (тобто виступає не від імені людської частковості, а від власної природи речей). Примат розумово осягнутої й раціонально встановленої сутності над всього лише «наявною дійсністю» (фактичністю) стає незаперечним. І, додамо, немислимим для всіх попередніх історичних епох. Саме він в кінцевому рахунку став

основою для діяльницько-перетворювального принципу «можливо все», який Г. Арендт назве «засадничим переконанням тоталітаризму» [2, с. 489].

По-третє, модерна цивілізація (передусім після індустріального перевороту, вражаючих успіхів природознавства XIX ст. та створення засобів масового пересування і комунікації) виробляє історично безпрецедентні можливості для масової соціально-перетворювальної дії. Тільки вона породжує соціальні технології у власному сенсі слова, оскільки всебічно технологізує суспільне життя, невпинно редукуючи його до чистої функціональності. Сучасна техніка, з одного боку, та корелятивне до неї масове суспільство, з іншого, є тими взаємопов'язаними передумовами, що уможливлюють розвиток соціального конструктивізму до його граничної форми – тоталітарних утопій («тоталітарні рухи залежать від масовості до такої міри, що тоталітарні режими, імовірно, неможливі (навіть за інших сприятливих умов) у державах з відносно малим населенням» [2, с. 357]). Своєю чергою, практика тоталітарних утопій оприявнює змістовні межі соціального конструктивізму та застосування соціальних технологій.

Протилежність інтересу і знання

Отже, ідеологія може бути відокремлена від утопії і соціальної теорії тим, що є переважною сферою вияву і конституювання *окремих соціальних інтересів*, що тяжіють до того, щоб ствердити себе у всезагальній формі суспільного блага як такого. Як самосвідомість соціального інтересу, ідеологія глибоко інтеґрована в наявну соціальну дійсність, відображає її і одночасно в ній орієнтує. Неприйняття наявної дійсності, її перегляд та відкидання властиві ідеологіям майже винятково в режимі змагання власного, відстоюваного соціального інтересу з іншим, що конкурує за суспільні блага і місце в соціальній системі. Відтак ідеологія відкидає один соціальний інтерес на користь іншого, але навіть найзапеклішою боротьбою *відтворює загальний суспільний лад* як ті диспозиції, що уможливили існування як самого ідейного протистояння, так і буття носія ідеології – того чи того актора соціальності.

На відміну від ідеології, утопії властиво виносити себе загалом за межі наявної дійсності. Реальністю утопії є не безпосередньо соціальний *інтерес*, а масштабний *проект* належного суспільства. Ідеологія стверджує себе в режимі *бажаного* для певного соціального суб'єкта, весь час по суті відсилаючи до цього суб'єкта та ідейно затверджуючи його у певних правах існування. Утопія вся переноситься у царину належного, орієнтуючи соціальну дію не на конкретний інтерес часткового суб'єкту, а на досконалі умови *дійсності для всіх*. Ідеологія виступає від імені

структурно визначеної колективності (класу, стану, групи); утопія – від імені всезагального проекту належного життя; ідеологія світоглядно обґрунтовує долю класу та стану, утопія відкриває перспективу всьому людству. Відтак ствердити себе вона може, лише скасовуючи і долаючи всі недосконалості наявного стану речей.

В цьому пункті – вирішальному для соціального конструктивізму взагалі – ми бачимо дотичність до утопії соціальної теорії. Утопія не може легітимувати себе частковим соціальним інтересом, так вона не стане *перспективою для всіх*, *всезагально* значущим образом належного суспільства. Вона потребує *об'єктивного знання*, оскільки може відправлятися лише від самої дійсності. Саме соціальна теорія відкриває та обґрунтовує можливість соціальної дії (та взагалі існування в суспільстві), що керується не соціальним *інтересом*, а об'єктивним *знанням*. Цим соціальна теорія стверджується як цілковита протилежність ідеології.

Протилежність інтересу і знання дозволяє вивести соціальну утопію зі смислового підпорядкування утопії як втілення соціального конструктивізму. В жодному разі соціальна теорія не є епіфеноменом утопічної свідомості і має як власну генеалогію, так і свою змістовну значущість. Теорія отримує всі права інтелектуальної суверенності там, де знання відокремлюється від інтересу, і де сам спосіб існування починає все більше ґрунтуватися на знанні як інстанції, з якою має співмірятися будь-який інтерес (якщо він хоче залишитися дієвим і мати шанси на успіх).

В протилежності інтересу і знання вже утопія виступає похідною, опосередкованою формою їх взаємодії. Вона поєднує реалізацію соціального інтересу (який вже не може залишитися в старій формі обмеженої колективності і набуває вигляду всезагального проекту) з зобов'язуючою силою соціального пізнання, результати якого стають незаперечними імперативами для будь-якої соціальної дії. Створюваний утопією проект належної дійсності розв'язує колізію інтересу та істини.

Час зробити деякі висновки. Ми бачимо, що в залежності від ракурсу розгляду, переважне значення в системі обґрунтування соціальної дії отримує чи то теорія, чи то утопія, чи то ідеологія. Цим засвідчується, що з'ясування сутності кожної з цих трьох форм розуміння суспільної дійсності не може досягти успіху шляхом простого їх розмежування і відмінності одна від одної. Має бути розкритий складний механізм їх взаємодії, поза яким теорія, утопія, ідеологія можуть бути описані як окремі автономні настанови, але сам цей опис залишиться доволі відверненою абстракцією, що не дозволяє простежити справжній ефект кожної з цих форм розуміння.

Маємо також констатувати, що у вигляді ідеології, утопії, теорії перед нами постають не три окремі величини, не три відмінні форми організації мислення, а *комплекс* взаємопов'язаних практик розуміння суспільної дійсності. Саме виникнення та спільна дія даного комплексу (а не однієї з його складових) визначають *модерне розуміння соціальності* (в якому «розуміння» отримує своє достеменне, питоме значення «досвіду власної історичності» [3, с.421]).

Соціально-дієва свідомість

Модерне суспільство від початку має характер соціальної утопії, і таким воно переважно залишається протягом всієї своєї історії. Будь-яке суспільство породжує практику самопояснення та надає своїм рефлексіям нормативного характеру, перетворюючи саморозуміння на самолеґітимацію. Однак лише утопічно організоване суспільство передбачає саморозуміння у вигляді всеохопного теоретичного образу суспільства, виробленого шляхом цілеспрямованої дискурсивної практики. У випадку утопії взагалі властива соціальним рефлексіям нормативність сягає рівня соціального конструктивізму. Нормативістський ефект звичайних соціальних уявлень, характерний передусім для традиційного суспільства, полягає у поверненні до зразка всіх стосунків та дій, елімінації неналежного. Тут маємо нормативну вимогу передусім до *членів*, учасників суспільства – як індивідуальних, так і інституційних. Виконання такої вимоги забезпечує порядок суспільного життя, робить усталеною, передбачуваною та відтворюваною систему суспільних стосунків. Натомість, утопія містить дескрипцію щодо *самого суспільства*. На передній план виходить не те, якими належить бути учасникам суспільства для його успішного існування, а те, яким *має бути* саме суспільство для здійснення вимог цілком трансцендентального ґатунку.

Разом з тим, відчувається недостатність і обмеженість характеристики цілеспрямованої соціально-перетворювальної практики як суто утопічної. Соціально-філософський дискурс закріпив за поняттям «утопія» певний регістр розуміння соціальності. Він має більш ємкий зміст, аніж звичаєве сприйняття утопічного (синонім нездійсненного фантазму), але все ж передбачає дію на основі всеохопного проекту досконалого (чи бодай «радикально кращого, автентичного») суспільства. Соціальний конструктивізм не завжди набуває подібної утопічної форми. Це можна сказати як про історичний початок цілеспрямованих перетворень суспільства, так і про сучасний стан речей.

Перший досвід цілеспрямованих суспільних перетворень, який припадає на добу становлення полісу, важко прочитати в класичних

формах утопічно організованої соціальної дії. Це тривалий, протяжністю зазвичай у десятки чи навіть сотню років (як от у Афінах) процес соціальних трансформацій, який, безумовно, має свій чіткий вектор і складається з низки цілеспрямованих реформ, але не легітимує себе цілісним утопічним проектом. Щонайбільше можна казати про регулятивну роль ідеалу спільноти рівних та вільних громадян у полісних перетвореннях. Перші зразки власне утопій створюють Платон та Аристотель (чи, як можна припустити, їх попередником був вже Піфагор). Відтак головна перетворювальна робота «полісних революцій» була виконана, ймовірніше за все, на не-утопічних засадах.

Так само в контексті сьогодення, попри високий рівень системної концентрації суспільного життя та урядування (себто введення в єдину загальносуспільну систему взаємопов'язаних функцій, регулювання яких підпорядковане певним соціальним інститутам), навряд чи є підстави казати про цілеспрямоване здійснення всеохопного соціально-політичного проекту, який би радикально заперечував існуючий суспільний лад як неавтентичне утворення. Можна казати про широке застосування соціальних технологій, про високий рівень конструктивізму в організації суспільства, але не про реалізацію універсальної утопії.

Щоб зафіксувати диспозицію соціальної дії, яка має високий суспільно-перетворювальний потенціал, передбачає цілеспрямоване застосування соціальних технологій і забезпечує цей процес інституційно, але разом з тим не легітимує його утопічним проектом автентичного суспільства, введемо поняття «соціально-дієвої свідомості» (за аналогією з ґадамерівською «дієво-історичною свідомістю» – wirkungsgeschichtliches Bewusstsein). Щоправда, інтенція терміну в нашому випадку буде суттєво відрізнятися від ґадамерівської, а в певному сенсі навіть протилежна їй. Ґадамер вводить концепт wirkungsgeschichtliches Bewusstsein для того, щоб позначити режим свідомості, імплантованої у герменевтичну ситуацію та невід'ємної від неї. «Дієво-історична свідомість немов би вкладена у саму дію» [3, с. 403], що має відповідати фундаментальній властивості розуміння: «Розуміння виявляється різновидом дії (Wirkung) та пізнає себе як таку» [3, с. 403].

Втім, ґадамерівське поняття містить й іншу можливість інтерпретації, яку обстоює канадський історик філософії Ж. Ґронден, пропонуючи варіант перекладу не «дієво-історична свідомість», а «усвідомлення роботи історії» [5, с. 52]. «Усвідомлення роботи історії – це усвідомлення, яке ми маємо у цій роботі, але це усвідомлення є результатом і продуктом цієї роботи, через що ми можемо казати про свідомість, яку історія має про себе саму, яка є водночас суб'єкт і об'єкт, чи, ліпше сказати, єдність їх

обох» [5, с. 56.]. Поняття соціально-дієвої свідомості позначає існування соціальної реальності в режимі постійного цілеспрямованого творення. Соціально-дієва свідомість є не стільки свідомістю як такою, скільки особливою диспозицією суспільного буття, для якої характерно перетворення соціальної дійсності на предмет діяльності людської суб'єктивності. Саме в контексті соціально-дієвої свідомості соціальна теорія є адекватною формою організації соціального пізнання і має максимальний евристичний ефект.

Режими рескриптивності соціальної теорії

Існування соціальної теорії як вияву соціально-дієвої свідомості тим більш підкреслює її рескриптивну потугу. В загальному вигляді це цілком зрозуміло, але важливо не лише заявити у загальному плані про рескриптивний характер соціальної теорії, а простежити й розкрити ті режими її існування, що в них найбільш суттєво й наочно виявляє себе рескриптивна природа соціальної теорії. Ключовим в даному плані є питання: За рахунок чого і як досягається рескриптивний ефект соціальної теорії?

В цьому питанні йдеться, звісно, не про практичну ефективність соціальної теорії, її цілеспрямоване застосування в соціальній практиці. Мається на увазі конститутивна характеристика соціальної теорії, внутрішньо властиві їй якості.

Варто зазначити кілька основних чинників, що у своїй сукупності спричиняють рескриптивний ефект соціальної теорії. Кожен з них задає свій особливий ***режим рескриптивності***. Загалом можна виділити *чотири режими рескриптивності соціальної теорії*, які зумовлені різними категоріями чинників.

Перший режим рескриптивності зумовлений природою суспільства як системи опосередкованих свідомістю стосунків. Стосунки, що в них залучений учасник суспільства, мають комунікативно-дискурсивний характер. Вони потребують істот, що мають свідомість. Причому, звісно, свідомість не просто супроводжує соціальну дійсність чи «відображає» її. Вона є конститутивною для соціальної реальності. Жити в суспільстві означає жити в свідомості цього суспільства як системі взаємопов'язаних значень, ціннісних орієнтацій, символічно навантажених інтеракцій тощо. Доки свідомість уявляється метафізично, як щось присутнє в головах людей, ототожнення (в певному сенсі) суспільства та свідомості виглядає як чиста спіритуалізація соціальної реальності. Натомість, постметафізичний (як от у феноменології) досвід розуміння свідомості усуває це непорозуміння і дозволяє осягати свідомість не як «внутрішнє»

людського індивіда, а як інтерсуб'єктивний порядок значень, існування якого, розпізнавання якого та рух в якому й складає фактичність свідомості. Відтак від того, як усвідомлюються соціальні феномени, значною мірою залежить спосіб їх існування.

Соціальну теорію ми позиціонуємо як найбільш розвинену і достовірну форму усвідомлення суспільної дійсності. Тому зміст соціальної теорії змінює свідомість суспільства, а зміна свідомості не може не вплинути й на саму соціальну дійсність. Навіть марксизм це визнавав (згадаймо відомий вислів Маркса: «Ідеї стають матеріальною силою, коли оволодівають масами»). Можна зауважити, що той самий принцип свідомості як опосередкувальної ланки суспільної дійсності використовує Попер у своїй критиці історицизму. Він заперечує історичні закони як можливість передбачення подій, тому що вже саме передбачення змінює хід подій, впливає на них.

Другий режим рескриптивності пов'язаний з конституюванням суспільних феноменів як волевстановлених величин, себто форм людської діяльності. Люди не знаходяться у соціальній реальності як у простій «фактичності». Вони в ній *ведуть своє життя*. Більш того: суспільство для людей не зовнішнє «середовище» існування. Самі люди у своїх стосунках і є суспільством. Тому вони у соціальній реальності не лише «ведуть життя», а й мають цю реальність за безпосередню дійсність самих себе. Всі суспільні явища, включно зі системоутворюючими соціальними інститутами, є акумуляціями людського цілепокладання. Жива людська дія, образно кажучи, є лише струмом, що живить ці велетенські соціальні машини людської волі. Будь-яка норма чи ціннісна перевага, вже не кажучи про загальні системи нормативності чи соціальні інститути, є способом організації воління.

Воління не можна осягнути як сліпу імперативність, суто енергетичний процес підпорядкування наявного належному. Усвідомлення як ситуації волевияву, так і змісту бажаного (а відтак й визначення цілі) складає невід'ємну характеристику воління. Тому положення соціальної теорії, які мають силу пояснювальних принципів щодо суспільної реальності, є одночасно формами її витворення і самоорганізації. Соціальне знання імпліцитно є спонукою волі. Розвиток теорії не може не спричиняти трансформації діяльності, а відтак і суспільної дійсності.

Наступні два режими рескриптивності пов'язані з двома гносеологічними ефектами.

Третій режим рескриптивності спричинений збігом суб'єкту та об'єкту пізнання у соціальному дослідженні. У вигляді соціальної теорії суспільство пізнає саме себе. В основі своїй це ситуація самопізнання:

той, хто пізнає, збігається з тим, що пізнається. Суб'єкт та об'єкт тут лише різні пресупозиції однієї дійсності. На свій кшталт цю взаємозумовленість висловив ще Зимель, який писав: «Якщо в межах теоретичного пізнання мати на увазі не суто ідеальний зміст його, а його утворення – психологічні мотиви, методологічні прийоми і систематичні цілі,– то й пізнання виявиться цариною людської практики, яка, своєю чергою, знову стає предметом теоретичного пізнання» [6, с. 301]. Через це виникає особливий епістемологічний режим самореференції суб'єкта. Це та ситуація, яку методологічно опановує герменевтика і саме вона є підґрунтям всієї проблематики розуміння.

Нарешті, *четвертий режим рескриптивності* (теж епістемологічної природи) зумовлений впливом дослідницького засобу на стан досліджуваного об'єкту. Пізнавальні процедури та інструменти, що їх застосовує соціальне пізнання, самі є соціальними практиками, які не можуть не впливати на стан досліджуваного об'єкту. Тут маємо ситуацію, подібну до досліджень у царині фізики мікросвіту. Там інструмент, який застосовує дослідник, щоб дізнатися про стан досліджуваного об'єкту, має енергетичну потугу, зіставну з енергетичними рівнями існування самого природного об'єкту. Відтак ми дізнаємося про властивості об'єкта, значною мірою трансформуючи й навіть руйнуючи цей об'єкт. Подібним чином відбувається у царині соціального пізнання, коли самі інструменти стають знаряддями дії на об'єкт. Найнаочніше це демонструють соціологічні дослідження, особливо в царині політично анґажованих тем. Як от електоральні переваги, наприклад. Дослідження тут стає потужним засобом створення цих переваг. В інших випадках це менш очевидно, але та ж принципова залежність відтворюється в усіх ситуаціях соціального пізнання.

Зауважу, що розглянутими чотирма режимами рескриптивності не вичерпується загальний рескриптивний ефект соціальної теорії. Головним в даному випадку було виділити цей ефект і перейти від його загальної констатації до аналітичних експлікацій. Однак для повноти методологічної картини потрібно поруч з рескриптивним ефектом соціальної теорії відстежити й супутній зворотний ефект: вплив ціннісного контексту на логіку побудови теоретичних концептів. Свого часу Макс Вебер виголосив методологічний ідеал «свободи від оцінок» в царині соціального пізнання. Поза сумнівом, його має визнати будь-яка наукова сумлінність, бо інакше просто скасовується лінія демаркації між об'єктивним пізнанням та ціннісним уподобанням морального чи світоглядного ґатунку. Тоді «знання» втрачає принципову відмінність від «переконання», і ми повертаємося до ситуації поглинання когнітивного феномену соціальним

інтересом. Про це, звісно, не йдеться. Мається на увазі, що соціальна дійсність постійно – в експліційній чи імпліцитній формі – спрямовує свій запит до соціальної теорії. Якщо соціальна теорія забезпечує спроможність знати суспільну дійсність, то означена вимога містить спонуку до того, що саме потрібно і необхідно знати.

1. Американская социологическая мысль: Тексты / Пер. и сост. Е. И. Кравченко.– М.: Междунар. ун-т бизнеса и упр., 1996.– 556 с.
2. Арендт Г. Джерела тоталітаризму.– К: Дух і літера, 2001.– 254 с.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод.– М.: Прогресс, 1988.– 704 с.
4. Гірц К. Інтерпретація культур.– К.: Дух і Літера, 2001.– 542 с.
5. Гронден Ж. Осознание работы истории и проблема истины в герменевтике / / Топос.– Мн., 2000.– № 3.– С. 52–53.
6. Зиммель Г. Социальная дифференциация // Избранное. В 2 т.– Т. 1.– М.: Юрист, 1996.– С. 301–465.
7. Манхейм К. Идеология и утопия // Диагноз нашего времени.– М.: Юрист, 1994.– С.7–276.
8. Рікер П. Ідеологія та утопія.– К.: Дух і літера, 2005.– 386 с.
9. Турен А. Повернення дієвця: нариси з соціології.– К.: Альтерпрес, 2003.– 320 с.
10. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие.– М.: Республика, 1993.– С.41–62.

Андрей Худенко

ДИАЛОГ: ВСЕПРОНИЦАЮЩИЙ ЛОГОС ГЕРАКЛИТА

У статті міститься інтерпретація фрагменту № 1 Геракліта. Визначається діалогічна суть логосу. Підкреслюється, що діалог не тільки зумовив профіль античної філософії, а також є «місцем» її існування.

Ключові слова: *логос, діалог, шлях світопошуку.*

В статье интерпретируется фрагмент № 1 Гераклита. Определяется диалогическая суть логоса. Подчеркивается, что диалог не только определял профиль античной философии, но и является «местом» ее существования вообще.

Ключевые слова: *логос, диалог, путь миро(ис)следования.*

Fragment #1 by Heraclitus is interpretated. We note the dialogue gist of logos and emphasize that one gives rise to antique philosophy and sets conditions for philosophy in general.

Keywords: *logos, dialogue, worldway-(re)searching.*

Перед смертью Сократ говорит о страсти, которая еще в молодые годы захватила его: страсти понимания мира в пути ис/следовании (φύσεως ἱστορίαν) [11, 96a]. Не мудрость его влекла, когда мир уже представлен как понятный, но страстно желал Сократ стать мастером изведывания и обнаружения мира в его собственной удивительной красоте.

Каким образом это нечто обнаруживается? Без сомнения, *умом*. Но древнегреческое νόος, которое столь часто толкуют как способность рассудка, есть ничто иное как «видение» и «принятие» чего-либо. Именно в этом видении, далее, открывается возможность акцентировать на чем-либо внимание – зафиксировать на нем взгляд (διάνοια), а затем – рассмотреть в деталях, различая каждую его подробность (διανομή). Само рассмотрение также не является простым актом, но специфицировано. Акцентирование на чем-то внимания суть его орудование – делание (πραζεως) и его срабатывание (τεχνεως). Собственно, видением и рассматриванием назначаются те обстоятельства, которые размещают нечто наличествующее в деле: дело ведется так, как назначено видением и по ходу рассматривания. Ведением дела и мир открывается в своей собственной стати, и все в него вмещенное есть ладным (πραγματa). Важно обратить внимание, что te/xnh также есть ничто иное как ход обнаружения. И такой ход совершается не по заключению рассудка, но в пути следования навстречу видимому: нечто орудуется и срабатывается к своей очевидной стати. В следовании навстречу видимому, в орудовании и срабатывании – в *практике* состоит признак мастерства. Потому τέ

χνη суть мастерство изведывания, или искусство обнаружения космической ладности, красоты мира.

Ход изведывающего обнаружения мира в его всеединстве скреплен мудростью, или суть понимание. Ведь Σοφια, «мудрость», «понимание», по корню слова, означает «мастерство», «умелость»: орудование и срабатывание, которыми мир складывается в свой космический порядок. Так, Гомер говорит о «зодчем умном, в длани которого художества мудрость / Все хорошо разумеет, воспитанник мудрой Афины» [6, XV, 410]. Изведывающая и творящая суть мудрости была несомненна для Аристотеля: в «Никомаховой этике» отмечено, что мудрость делает человека счастливым «энергийностью своего проявления» (ποιεῖ καὶ τῷ ἐνεργεῖν εὐδαίμονα) [1, VI, 1144a, 5]. Таким образом, лишь в действе мудрости – пониманием как энергией изведывания – мир открывается в своей космической ладности и утверждается как таковой. Здесь и некто делается счастливым: предстает в своей подлинной – человеческой стати.

Мы намеренно выделили несколько слов, которые так или иначе определяют ход следования. При этом они не просто синонимы. Ими отмечен – и отмечен как расчлененный – порядок шествия в пути: от видения мировой множественности к космической ладности мира. Таковой порядок миро(ис)следования скреплен и ведется пониманием. И понимающий ход изведывания суть глаголение. В этой связи нельзя говорить, что оптика античной эстетики исключала слово. Скорее, наоборот: придавала ему исключительное значение. Но величие слова определяется не тем, что оно есть просто звуком или знаком, но слово есть сопрягающая энергия шествия, которая ведет путь. Величие слова, таким образом, определяется той энергетической мощью, которая скрепляет и, тем самым, утверждает космическую ладность мира.

Но как скрепляется космическая ладность мира? Кажется, что скрепляя нечто, необходимо его еще раз повторить и распространить для многих. Обратим внимание на изречение Гераклита. Фрагмент, который значится под № 1, может быть, один из самых темных, но и наиболее важных. В нем сосредоточена не только суть «учения о логосе» любителя мудрости из Эфеса, но и утверждающая сила логоса в эллинском мировидении вообще.

Существует множество переводов этого фрагмента [5; 7, с. 348; 13, с. 206]. Однако каждый из них исполнен в некой «минорной» тональности: во всех из них выделяется то, что логос вечно недоступен. До некоторой степени это вполне оправдано. Ведь Гераклит известен своей ироничностью, порой доходящей до злой насмешливости. «Они впадают в нечестие,– так, вероятно, Гераклит позорил эфесцев,– прикидываясь

знатоками искусств, которыми не владеют, и леча то, чего не знают, и убивая людей под именем искусства, попирая природу и искусство. Позорно признаваться в невежестве, еще позорнее притязать на знание, которыми не обладаешь. Что им за радость от вранья, как не обогащение обманным путем? Если бы они собирали подаяние, то были бы лучше, ибо их, по крайней мере, жалели бы. В действительности же их ненавидят, ибо они и вредят, и лгут» [4, A, VI, 2; фр. 121[1]]. И тем не менее, необходимо признать, что и темнота, и язвительность Гераклита не бесплодны. Цицерон, например, пишет, что «[темнота] не заслуживает упрека в двух случаях: либо если привносишь ее намеренно, как Гераклит, “который известен по прозвищу Темный, ибо слишком темно о природе вещей рассуждал он”, либо всегда непонятность речи обусловлена темнотой предмета, а не слов,– такова темнота “Тимея” Платона» [4, A, 4]. Плутарх же прямо говорит об утверждающей силе речений Гераклита, ставя его в один ряд с Орфеем: «Мы слышим, как богословы – одни в стихах [=Орфей], другие в прозе [=Гераклит] – утверждают и поют» [4, A, 4]. В таком позитивном определении логоса мы и предлагаем трактовать этот фрагмент: *«Вот эта речь есть вечно непонятна каждому и когда уже прослушана, и когда слушается впервые, случается по ходу, в котором все соразмерно в нескончаемости подобного (всего); способ, каким можно назвать и тем самым сохранить это (нескончаемое), таков, (что) каждый ведом природой по отдельности и показывает исполненное; (но) для любого человека сокрыто и откуда что пробуждается, и откуда во сне возвращается сокрытое»*.

Дабы прояснить этот фрагмент, разобьем его на части: поставим себе задачу, с одной стороны, понять, для кого и почему логос недоступен и, с другой стороны, определить, как он правит лад.

Итак, Гераклит говорит, что логос «непонятен каждому» – ἀξύνετοι γιγνονται ἄνθροποι. Согласимся с тем, что логос есть в понятности / непонятности. Но что значит этот «каждый»? Сказанное Гераклитом ἀξύ νετοι – не просто «недоступность» или «непонятность», но «не для всех вместе». Т. е. речь идет о том, что логос не общепонятен. Но он также не является и достоянием каждого (γιγνονται ἄνθροποι). В такой-то степени этот древнегреческий «антихолизм» и «антииндивидуализм» побуждает трактовать логос как некий внемировой или даже сверхмировой принцип утверждения. Не этот ли путь был пройден и закреплен христианской традицией? Конечно, основание для такой интерпретации есть: во фрагменте говорится не о логосе абстрактном, или несамостоятельном, но о «вот этой речи» (τοϋ δε λογου), т. е. логосе конкретном: выполняющим самостоятельную – только для него характерную задачу.

Сказано же Гераклитом, что σοφυν στι πqντων κεχωρισμsνον – «понимание ото всех обособлено» [фр. 108]. Однако, таковая «обособленность» не отрывает понимание от того, что оно сбывается в мире, где наличествующее есть. В противном случае не мир будет утверждаться в своей космической ладности, но мир предстанет лишь как воображаемый, и лад будет только грезиться. В другом своем изречении Гераклит на это и обращает внимание: «Не мыслят многие (πολλοί[2]) так, как встречают, и не замечают случившееся, но по собственному побуждению грезят» [фр. 17]. Таким образом, логос не только не общепонятен и не является понятным каждому, но и в этой недоступности грезится: воображением речение тиражируется, удваивается, но не утверждает мир в его космической ладности. В самом деле, «ищущие золото,– говорит Гераклит,– много земли перекапывают, но находят – мало» [фр. 22].

Логос недоступен также и тогда, когда вот эта (τοῦ δε) речь «уже прослушана и слушается впервые». Мы еще раз обращаем внимание: во фрагменте Гераклита сказано «вот эта речь», но не некий абстракт. Таким образом, логос доступен ныне – как нынешний. Таковое *ныне* есть во вневременной последовательности: логос «есть вечно» в обособленности понимания и недоступен и когда уже прослушан, и когда слушается впервые.

Такая недоступность логоса во временной последовательности, кажется, еще больше затемняет его суть. В самом деле, нечто воспринимаемое может стать сейчас понятным двумя способами. Во-первых, как коррелят мгновений: независимые друг от друга элементы этого нечто следуют друг за другом, схватываются и удерживаются. Логос в таком случае суть не столько *теперь*, сколько *здесь* рассчитанная мера корреляции этих элементов. Таковая рассчитанная мера есть ядро акта восприятия, которое задает характер длящегося в продолжение акта, конструируя его качество и обосновывая воспринимаемое. Собственно, один из переводов слова λογος позволяет трактовать его именно как модус обоснования. Английская версия части этого фрагмента Гераклита звучит так: «…*all things happen in accordance with the account*»[3]. Но необходимо, все-таки, подчеркнуть, что только в модусе обоснования, если следовать Гераклиту, логос недоступен: речь лежит в основе (уже сказана и прослушана прежде), чтобы впервые слышаться.

Другой способ «доступности» логоса предполагает, что схваченные и удержанные элементы нечто воспринимаемого максимально спрессовываются и сохраняют это нечто в его целости в прошлом. Конечно, такое сэкономленное может быть извлечено из хранилища и лечь в основу последующего накопления – вспомнено. Однако уже само

извлечение-вспоминание предположено последующим накоплением: речь говорится не столько *здесь*, сколько *теперь*, в котором уже прослушанное забрасывается во вперед себя и слушается впервые. В конце концов, и само *было* только и есть в теперь-глаголеньи. Примечательно, что французская версия перевода фрагмента растолковывает λογος как «глагол», или то, что нечто есть в самом себе делание: «… *toutes choses se fassent suivant ce verbe*». Поэтому-то Гераклит и отмечает, что логос недоступен только на основании «уже прослушанного», но длится дальше и дальше в обоснование.

Кажется, этими двумя способами («основывающий» и «обосновывающий») вообще исчерпан путь понимания и доступность логоса. Может быть, в этой связи Аристотель в *Риторике* и отмечает, что «текст Гераклита трудно интерпретировать, так как неясно к чему относится [то или иное слово] – к последующему или предыдущему. Так, например, в начале своего сочинения он говорит: "Эту-вот Речь сущую вечно люди не понимают". Тут неясно к чему относится слово "вечно"» [4, A 1, 4]. В самом деле, Гераклит говорит, что логос вечно недоступен для всех вместе и не является достоянием каждого ни когда уже прослушан, ни слушаемый впервые, и причину этого мы видим в словах о том, что «каждый ведом природой по отдельности и показывает исполненное»; в этой своей «отдельности» они и называют словом, и держат вещь в сохранности. Т. е. большинство «живет так, как если бы у них был особенный рассудок» [фр. 114]. Этот «особенный рассудок», конечно, позволяет слышать, но подобно глухим: «"Присутствуют, отсутствуют",– говорит о них пословица» [фр. 34]. Присутствуя в отсутствии, для них либо мир «ничто», либо за слово они всё принимают, полагая в нем лишь примету истины. Таким образом, если логос вечно недоступен, то и мир, как сказал бы Парменид, ειναι μη εοντα – «не сутствует в сути»: все вместе и каждый в отдельности не вед***о***мы, не называют, не хранят исполненное, но грезят. Такой мир явно грешит беспорядком и является безалаберным.

Может ли эфесский любомудр согласиться с тем, что логос вечно недоступен? Вопрос некоторым образом провокационный: сказано же, что «вот эта речь есть вечно». Но, будучи верными уже изреченному, мы не можем вычеркнуть «вечно», которое относится и к «недоступен». По всей видимости, необходимо признать специальное намерение Гераклита отнести «логос» и к «есть», и к «недоступен». Фактически, хвала логосу произнесена так, что логос предстает в своей оборачиваемой стати, и «место», где он играет, помечено «вечно». В этой связи, для «вертящегося» логоса то, в чем он недоступен – μη εοντα, не является ουκ εοντα, но лишь

полуоборотом, который ономастически отмечен. В самом деле, «не будь Солнца, мы бы не знали, что такое ночь», и когда есть смена света Солнца и его отсутствие в темноте Ночи, мы говорим о дне [фр. 99]. В этой вот двойственности и таится сила логоса, которая все скрепляет, проницая. Эта всепроницающая двойственность, δυν δια, все скрепляет, и космос предстает в своей ладной твердости: слаженные ονοματα голосят называнием, и при этом являются не просто φωνηματα (звуком), но δηλωματα, т. е. обнаруженными по ходу изведывания мира. Потому акцентировать в имени лишь *flatus vocis*, а также отказывать в реальности εργωματα (или тому, что уже сделано), значит не только потерять возможность понимания, но усугубить ошибку: не разглядеть ее и закрыть возможность исправления. В этой связи нельзя просто так снизить ценность и гласного называния, и охраняемого продукта. И в то же время они не только приметы творящей энергии. В конце концов, и Платон замечал, что «учредители имен не были никчемными людьми, но были вдумчивыми наблюдателями небесных явлений и, я бы сказал, тонкими знатоками слова» [9, 401b]. Потому вопрос о том, готов ли Гераклит согласиться с тем, что логос «вечно недоступен», необходимо поставить несколько иначе: *каким образом* он признает эту недоступность и, соответственно, вопрошать не о том, *что* логос «есть», но *как* идет «верчение», в котором все скрепляется всепроницающей двойственностью.

Отвечая на этот вопрос, мы бы хотели призвать Парменида в собеседники Гераклита. Конечно, этот жест не нов в истории философии: и Хайдеггер, и его французский собеседник Бофре не столько противопоставляли Эфесского и Элейского любомудров, сколько видели в них представителей единой эллинской философии и тех, кто заложил фундамент западного мышления вообще (см.: [3; 13]). Мы также хотели бы обратить внимание, что и Гераклит, и Парменид были представителями единой семьи древнегреческих любомудров, которые говорили не хуже друг друга, но по-разному. Вспомним, что именно с этого замечания Сократ начал свою речь в ответ на размышления Лисия, что были переданы ему Федром [12, 235c]. Но есть и другой мотив: оттенить слова Гераклита и, тем самым, сделать их более ясными. Где как не в беседе все открывается и становится ясным!

Сказано: логос «есть вечно» и «вечно недоступен». И этому есть причина: «природа любит прятаться» [фр. 123]. Т. е. природа и не присутствует, и не отсутствует, но и открывается, и скрывается: то приближается и *при*сутствует, то отдаляется и *от*сутствует. Собственно, в пословице, которую упоминает Гераклит (фр. 34), разыгрывается пара

близкое-далекое, в которой нечто, что есть в наличии, и близко – присутствует (παρα-ειναι), и далеко – от-сутствует (απο-ειναι). В таковом и *при-*, и *от-* суть мира в его собственной стати.

Признавая мглистость сути – ее и приближенность, и отдаленность, Гераклит, тем не менее, настаивает, что «понимание есть единство всего суть» [фр. 50]. Предлагая такой русский перевод этих нескольких слов, мы намеренно разрушаем его (перевода) грамматический лад. Ведь, понимание, с одной стороны, есть таким, что объемлет и держит в себе все и суть одно; с другой – все содержится в одном пониманием. Такое двойственное и всепроницающее понимание, в чем и чем со-держится все, есть не только рассматривание того, что вблизи, или видение дальнего. Оно – во встрече случающееся сопряжение. Именно «сопряжение целого и целого, сходящегося расходящегося, созвучного несозвучного [заключает] все в одном и одно во всем» [фр. 10]. Таким образом, суть всего – понимание, которое есть во встрече случающееся сопряжение.

Парменид формулирует это положение уже как своеобразный императив *ума*: «Виждь, однако, умом: от-сущее (ἀπεόντα) верно присуще (παραεοντα) // Ибо не отрубить от сущего сущее в смычке, // Ни распыляя его повсюду всяко по миру, // Ни собирая в одно» [8, фр. IV]. Уже в первой строке этого фрагмента Парменид чеканит тезис, который созвучен размышлениям Эфесца. В оригинале он звучит так: Λευσσε δ ὅμως ἀπεόντα νοῳ παρεόντα βεβαίως. Утверждается, что видение далекого (λευσσε ἀπεόντα) и рассматривание близкого (νοῳ παρεόντα) настолько захвачены друг другом, что пребывают в обоюдовесности (δ᾽ ὅμως): так, что крепость захвата и верность не позволяет им разойтись, а «вес» – быть вместе. Такая обоюдовесность не говорит о том, что они или *противоположны* (первое есть второе, или наоборот), или могут быть сращены в некой срединной точке, но, скорее, дополнительны друг для друга: приближение идет от дальнего и к далекому следует от ближнего. Вот эта обоюдовесность, в которой приближение и отдаление есть в своих ***‘от’*** – от-граничены, и характеризуют встречу. Эта встреча случается здесь-и-теперь – ныне; она – вот это сопряжение[4] приближения с отдалением. Поэтому-то Гераклит и говорит, что надобно не грезить, а встречать. И в этой ныне случающейся встрече понимание вершится сопряжением.

Сопряжение не статично: гераклитово «все течет» (παντα ρει) указывает, что встреча случается как путь шествует. Собственно, Гераклита заботит не наличная данность близкого и далекого и не то, что далекое также лишь налично в своей близости, как и близкое отдалено, но исключительно ход

приближения и отдаления, которым случается сопряжение. В самом деле, в слушании, т. е. близости дальнего, и уже прослушенности, т. е. дальности близкого, логос недоступен; но он «случается в нескончаемости всего»: того, что дается приближением и отдалением и скрепляется сопряжением этих двух обоюдовесных движений. Таким образом, ход следования различается как приближение далекого (1), отдаление близкого (2) и сопряжение приближения с отдалением (3). В двух первых логос недоступен. Однако они являются потенциалом движения третьего, и таким образом, что они верны друг другу, но не соединены вместе. Напротив, нынешняя встреча, когда сопряжение случается, логос покоит движение и несет его в себе. В кинестазисе встречи логосом сбывается нечто в его собственной стати.

Обособленность кинестазиса встречи задана его двойственностью. И как двойственностью ведомое, встреча и несет в себе имя, и нет. Вот этим и да, и нет мудрость-понимание глаголится: «единодержавная Мудрость глаголится нежеланием и желанием Зевсова имени» [фр. 32]. В самом деле, если бы понимание несло в себе только присутствующее и близкое, либо ступало лишь к далекому и отсутствующему, то мир был бы обречен на безладье. Но понимание, или сопряжение различного, глаголится разночленностью шагов приближения и отдаления – членораздельно: шаг с шагом сопрягая, путь глаголится.

Таким образом, двойственностью всепроницающий логос вершится как диа-логос; а «это вот речь», не являясь достоянием и всех вместе, и каждого в отдельности, не слышимая впервые и будучи прослушанной, есть нынешнее сопряжение различного – суть диалог. Гераклит потому и говорит, что «должно слушать не мою, но речь обоюдоглаголящего понимания, [что] есть единство всего суть» [фр. 50].

Обоюдовесный склад глаголющего понимания позволяет и диалог толковать двояко. Вообще διάλογος переводится достаточно просто: разговор, беседа. С одной стороны, «беседа» может быть растолкована как вполне обыденный, профанный факт. В этом случае синонимами «диалога» являются λαλιά (болтовня, спор) или στωμύλλο (словоохотливость, речистость). Это и позволяет говорить о диалоге как пути непринужденного ведения беседы. Вспомним, что Платон, представляя диалоги своих сограждан, писал их как беседу, что длилась в удовольствии и в удовольствие для присутствующих. Например, разговор об Эроте фактически начался после того, как «Сократ возлег и все поужинали, совершили возлияние, спели хвалу богу, исполнили все, что полагается, и приступили к вину. И тут Павсаний повел такую речь» [10, 176 а].

Но есть и другая группа значений, раскрывающая сакральный смысл диалога. В одном из сохранившихся фрагментов читаем: διάλογος πρὸς Θεόπομπον – «диалог шествует в сопровождении Бога» [*Columbia Papyri, doc. 54*]. В своем сакральном смысле диалог суть всепроницающая причина жизни. В этой связи легкость и непринужденность – непременные составляющие диалога, однако, отнюдь, не достаточные. Диалог – это еще и беседа серьезная и о важном. Σπουδαιλογία (также синоним диалога) означает как раз такую беседу. Если дословно перевести σπουδαιλογία, то это слово – суть ведение беседы, в процессе которой выясняются основания и обоснованность договора между соревнующимися сторонами. При этом важность разговора предполагает и определенный порядок его ведения. Ведь σπονδή – обряд, который состоит в том, что возливали вино, как жертву Богу, на алтарь, на жертвенное животное или просто на землю. Возлияние совершали также во время обеда три раза – в начале, середине и конце, т. е. перед каждым употреблением вина, тем самым поминая бога. Собственно, процитированный нами фрагмент из *Пира* говорит о том, что присутствующих ожидает не только беседа непринужденная и в удовольствие, но и сопровождаемая святым предназначением.

И тем не менее, профанный и сакральный смысл «диалога» не противоположны друг другу: диалог не разрушает межу, что разделяет профанное и сакральное. Скорее он утверждает эту границу. Таким образом, не столько сами по себе сакральность «дыхания» и профанность спора определяются существо диалога, сколько он суть кинестазис встречи: то, что длится во утверждение ладности мира. В этой связи не удивительно, что еще одним из синонимов слова «диалог» является νυκτηγορία. Это слово нельзя переводить просто как «ночное собрание» или как «речь в ночном собрании»; оно суть обозначение пути шествия, который ведет и выводит из темного и потаенного к свету и несокрытому.

Диалога страстно желал Сократ: призывал «беседовать, а не спать» [12, 259d, 12], признавался в любознательности и бродил по улицам и рынкам, где в беседах упражнял не знание мира, но заботу о нем, и потому более славил не мудрецов, но любящих мудрость – философов.

Примечания

[1] Фрагменты Гераклита даны в нумерации Дильса-Кранца.

[2] В лекциях «Мир» В. В. Бибихин специально обращает внимание на это «многие»: «рпллпw во всей греческой мысли от Гераклита до неоплатников означает не народную толпу на рынке или на улице, а образованное общество, где у каждого свой взгляд на вещи, как Пушкин

называет людей *рассуждающих*. <…> Мнение, особое мнение, составить себе мнение для Гераклита – падучая болезнь, хуже беспамятства сна. Свое особое мнение у каждого и делает людей толпой, т. е. разрозненным и потерянным множеством» [2, с. 83, с. 84].

[3] Английский и французский переводы фрагмента № 1 можно найти на web-странице http://philoctetes.free.fr/heraclitus.htm

[4] Парменид употребляет —ἔχεσθαι, что в издании А. Лебедева, на наш взгляд, удачно переведено как «смычка».

1. Аристотель. Никомахова этика // Аристотель. Сочинения в 4-х т.– Т. 4.– М.: Мысль, 1983.– С. 53–294.
2. Бибихин В. В. Мир (курс, прочитанный на философском факультете МГУ весной 1989 года).– СПб.: Наука, 2007.
3. Бофре Ж. Диалоги с Хайдеггером: Греческая философия.– СПб.: Владимир Даль, 2007.
4. Гераклит. Фрагменты // Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. Под редакцией А. В. Лебедева.– М.: Наука, 1989.
5. Гераклит: фрагменты / Пер. с древнегреч. М. Дынника / Режим доступа: http://philosophy.ru/library/antiq/geraklit/ger_othe.html
6. Гомер. Илиада / Пер. с древнегреч. Н. Гнедича.– М.: Правда, 1984.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики (ранняя классика).– М.: Высшая школа, 1963.
8. Парменид. О природе // Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. Под редакцией А. В. Лебедева.– М.: Наука, 1989.
9. Платон. Кратил // Платон. Сочинения в 3-х т.– М.: Мысль, 1968.– Т. 1.– С. 413-494.
10. Платон. Пир // Платон. Сочинения в 3-х т.– М.: Мысль, 1968.– Т. 2.– С. 95–156.
11. Платон. Федон // Платон. Сочинения в 3-х т.– М.: Мысль, 1968.– Т. 2.– С. 11–94.
12. Платон. Федр // Платон. Сочинения в 3-х т.– М.: Мысль, 1968.– Т. 2.– С.157–222.
13. Хайдеггер М. Введение в метафизику / Пер. с нем. Н. Гучинской.– СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1997.

Віталій Даренський

ФЕНОМЕН ДІАЛОГУ ЯК УНІВЕРСАЛІЯ КУЛЬТУРИ

Концепт «діалог» розглядається у контексті некласичної філософії як універсалія культури – як фундаментальний принцип відносин між «Я» і Іншим, «Я» і світом, «Я» і Богом. Феномен діалогу автором інтерпретується як універсалія культури, що забезпечує єдність індивідуального і загальнозначущого в людському досвіді.

Ключові слова: *діалог, культура, універсалія, досвід.*

Концепт «диалог» рассматривается в контексте неклассической философии в качестве универсалии культуры – как фундаментальный принцип отношений между «Я» и Другим, «Я» и миром, «Я» и Богом. Феномен диалога автором интерпретируется как универсалия культуры, которая обеспечивает единство индивидуального и общезначимого в человеческом опыте.

Ключевые слова: *диалог, культура, универсалия, опыт.*

The concept of "dialogue" is considered as a universal of culture to be the fundamental principle of the relation of a person with other people, the world and the God. The author considers the "dialogical principle" in contemporary philosophy, which has achieved the entire development in the "philosophy of dialogue" as a specific tradition. Phenomenon of dialogue is interpreting here as a universal of culture, which creates unity of individual and common in human experience.

Keywords: *dialogue, culture, universal, experience.*

Концептуалізація феномену «діалогу» є характерним явищем для некласичної і постнекласичної парадигм філософування і гуманітарного мислення, сутнісною ознакою яких є включення внутрішньосуб'єктних параметрів (як пізнавальних, так і ціннісно-смислових) у об'єктивну картину світу як Універсуму. Становлення «діалогу» як некласичної категорії філософії і гуманітарних наук спричинене цивілізаційною і антропологічною кризою XX століття, зокрема, кризою «метаоповідей» (meta-recits) (Ж. Ліотар), що мають забезпечувати базове взаємопорозуміння різних людей. Поява принципових відмінностей у базових ціннісно-світоглядних орієнтаціях різних соціо-культурних спільнот, що відбувається у посттрадиційній цивілізації, стає потужним конфліктогенним чинником як на рівні міжособистісної, так і міжгрупової взаємодії. Отже, концепт «діалогу» із самого початку виникає як *проблемне поняття*, яке разом з тим має імперативний і ціннісно навантажений характер, який підводить його до статусу некласичної філософської категорії.

Тенденція до внутрішньої безальтернативності і смислової вичерпаності «одномірної людини» сучасної «споживацької цивілізації» пов'язана, окрім іншого, із втратою її здатності до продуктивного діалогу з Іншим у символічному смислі: іншими життєвими смислами, іншими культурними формами і типами особистості. В основі сучасної кризи людського існування, «антропологічної катастрофи» (М. К. Мамардашвілі), окрім інших причин, лежить також і криза діалогічного світовідношення, зумовлена «фаустівським» агресивно-споживацьким ставленням до сущого. Поняття «діалогічне світовідношення» дає змогу акцентувати сутнісну відкритість особистості новим смислам і формам життєдіяльності, що зумовлена саме універсальністю діалогічної орієнтації, предметом якої стає не тільки інша людина, але й Світ як ціле, Бог як «абсолютний Інший», а у найпершу чергу – людина сама для себе. Отже, в цих умовах фактично єдиним способом протистояння процесам культурної ентропії, стандартизації і уніфікації «маніпульованої» свідомості стає *свідомий розвиток діалогічної культури*, культури відкритості Іншому як онтологічній передумові збереження і розвитку сутнісної багатомірності і свободи людської істоти у розбудові власного буття. Утім, зрозуміло, що такий сценарій може відбуватися тільки у разі відтворення певної культури особистісного буття, що полягає у здатності зберігати і цінувати відмінності між людьми. Отже, це зумовлює *актуальність* дослідження *діалогічного типу світовідношення*, в основі якого лежить суб'єкт-суб'єктна взаємодія, яка призводить до екзистенційних зрушень у кожному з суб'єктів, що стають залученими до неї, а об'єктивний світ, у свою чергу, завдяки цьому набуває «софійного» статусу, стає символічною «мовою» людського духу.

В сучасній українській філософії і гуманітарних науках дослідження діалогу як способу буттєвої самореалізації особистості тільки розпочинається. Серед сучасних найбільш інноваційних вітчизняних робіт з цієї проблеми слід назвати, насамперед, публікації В. А. Малахова [3], К. Б. Сігова, О. С. Філоненка [12] (онтологічні, моральні і філософсько-антропологічні аспекти діалогічних процесів); В. Г. Табачковського [10], Є. І. Андроса і С. В. Овчаренко (філософсько-культурологічні аспекти), Л. В. Озадовської [5], Л. М. Газнюк, І. Я. Матковської (науково-методологічні й епістемологічні аспекти), Г. О. Балла, Г. В. Дьяконова (загальнопсихологічні аспекти), Н. В. Сапригіної (психолінгвістичні аспекти).

Утім, актуалізація розуміння діалогу як базового «механізму» самоорганізації культури у процесах міжлюдської взаємодії (спілкування у широкому смислі цього поняття) спрямовує подальше осмислення цього

феномену у бік виявлення його онтологічних підстав, зокрема, його певної універсалізуючої функції в системі культури. Отже, *метою* даної статті є концептуалізація феномену діалогу як певної *універсалії* культури.

За всього доктринального розмаїття різних представників «філософії діалогу», вона досить обґрунтовано виділяється в самостійний феномен філософії XX століття, що породжений ситуацією «смерті людини» (М. Фуко), тобто кризи смислових підстав людського буття. Поява і розвиток традиції «філософії діалогу» як однієї з найспецифічніших і найзмістовніших тенденцій у некласичній філософії були спричинені кризою реальних діалогічних процесів у сучасній цивілізації, що зумовлена, у свою чергу, поруйнуванням глибинних, релігійних за своєю природою і походженням смислів людського буття, які забезпечували глибинне взаємопорозуміння людей і смислову наповненість їх життєдіяльності. Адже поруйнування первісних «метасмислів» людської життєдіяльності одразу ж призводить і до ентропії їх похідних, що мають «кристалізуватися» у ситуаціях міжсуб'єктної взаємодії. В результаті цього взаємопорозуміння людей, якщо і відбувається, то, як правило, на рівні ситуативної соціальної прагматики і вітальних потреб, але на рівні духовно-екзистенційному воно стає або нетривким і проблематичним, або його взагалі не виникає і згодом сама потреба у такому рівні близькості людей атрофується. Отже, в ситуації постмодерної дезінтегрованості і сутнісного поліморфізму різних сфер, інтенцій і форм культурної діяльності, проблематизованості фундаментальних культурних традицій, стає надзвичайно актуальним спеціальний аналіз інтегративних механізмів культури, що забезпечують її континуальність, відтворюваність у часі і просторі. Саме тому концепт діалогу став однією з ключових теоретичних інновацій у сучасному філософсько-культурологічному дискурсі, яка була спрямована на виявлення і аналіз глибинної основи культуротворчості – людського взаємопорозуміння.

Традиція «філософії діалогу», відповідаючи на цей виклик, пропонує специфічний підхід до розуміння антропологічної проблематики. Сам феномен суб'єктності людини як такої («Я») у «філософії діалогу» трактується не в співвіднесеності з тотальністю інобуття як такого («не-Я»); і не у співвіднесеності з досуб'єктними реальностями в самій людині (психоаналіз, марксизм, структуралізм і т. д.), але у співвіднесеності з іншою суб'єктністю, тобто, з Іншим, з Ти в абсолютному сенсі цих слів. Класики «філософії діалогу» (зокрема, М. Бубер, М. Бахтін, Ф. Ебнер, О. Ухтомський, Ф. Розенцвайґ, Г. Марсель, Е. Левінас, Г. Батіщев та інш.) конституювали діалог як певний специфічний предмет філософської рефлексії, визначивши його онтологічні, антропологічні, етичні і

культурологічні параметри розуміння, а також теологічні експлікації. Терміни «діалогічне мислення» і «діалогічний принцип» в сучасній філософії остаточно затвердилися після виходу в 1967 році роботи Вальтера Каспера «Діалогічне мислення. Дослідження релігійно-філософського значення Франца Розенцвайга, Фердинанда Ебнера та Мартіна Бубера» [14].

Для філософії культури поява концепту «діалогу» в структурі її власного теоретичного апарату має, на нашу думку, подвійний сенс. Перший, емпірично наочний, полягає у необхідності врахування світоглядного, а відтак, і культурного плюралізму сучасного соціуму, внаслідок якого претензія будь-якої культурної норми і цінності на всезагально-імперативний статус стає глибоко проблематизованою. Утім, це аж ніяк не означає, що такий статус остаточно втрачений – але він стає опосередкованим конкретно-діалогічною взаємодією особистостей, які потрапляють у ситуацію культурного конфлікту. Отже, концепт діалогу фіксує нову форму буття культурної свідомості, що *втратила апріорний характер* і радикально проблематизувалася. Застосування «діалогічного принципу» відповідає *новітньому модусу буття культури*.

Інший аспект має більш фундаментальний сенс і пов'язаний вже із буттєвими, сутнісними витоками культури як такої. На думку В. А. Малахова, поява самого концепту «діалогу» є наслідком формування *постонтологічної парадигми* у розумінні людського буття і культури; в рамках цієї парадигми акцент зміщується на осмислення і реконструювання того первісного рівня міжсуб'єктної взаємодії, який визначає онтологію і конкретну структуру соціальності і суб'єктності як таких. Йдеться про первісну, до-буттєву зверненість до конкретного і разом з тим універсально-символічного «Ти» («вродженого Ти», за висловом М. Бубера), на якому ґрунтується сам феномен культури як такої, незалежно від його подальшого змістовного (тобто, конкретно-буттєвого) «наповнення». Покладаючи межі світу нашого «Я», «вроджене Ти», з одного боку, о-ціліснює його, а з іншого – вказує на його несамодостатність. Отже, феномен первісної, «до-буттєвої» (з емпіричної точки зору) діалогічної зверненості вимагає власної специфічної концептуалізації. В рамках сучасної філософської рефлексії концепт «діалогу», таким чином, виступає у модусі «граничного» поняття, який конституює сам феномен культурності й культурного світовідношення як такого [Див.: 2].

Отже, саме останній аспект чітко пов'язує феномен діалогу із проблемою універсалій. В сучасній філософії доволі широко вживається концепт «універсалій» культури, що виявляє власну евристичність

настільки, наскільки дозволяє охоплювати *сутнісні параметри людинотворчості*, пов'язуючи їх із конкретикою «тіла» культури у історичному і регіональному різноманітті її форм. Очевидно, що існує певний фундаметальний вимір людського буття, який конкретно розкривається через певну систему культурних інваріант (універсалій). Утім, саме поняття «універсалії культури» часто розуміється у суто емпіричному сенсі. Наприклад, А. Я. Флієр пропонує таке визначення: це «найбільш розповсюджені в соціокультурній практиці культурні форми (норми, зразки, стереотипи свідомості та поведінки), що відрізняються порівняльним одноманіттям своїх рис у найрізноманітніших народів» [13, с. 483].

Російські автори С. С. Неретіна і О. П. Огурцов у монографії «Шляхи до універсалій» (2006) пропонують розгорнуту узагальнюючу картину еволюції концепту «універсалій» від його виникнення до сучасного переосмислення. Прикметним є те, що новітній проект змістовного наповнення цього концепту автори формулюють саме у ракурсі філософії культури. На їхній погляд, «вічна» проблема універсалій має розглядатися «у зовсім новій перспективі – перспективі різноманіття культур і цивілізацій і можливості вибору єдиного, чи універсального, шляху розвитку в ході взаємодії різних локальних цивілізацій» [4, с. 968]. Існує і специфічний культурно-антропологічний підхід, за яким до «універсалій» відносять саме такі явища культурного буття людини, які зустрічаються у всіх народів і цивілізацій на всіх історичних стадіях іхнього розвитку. Наприклад, Дж. Пассмор серед таких універсалій називає феномени виховання, еротики, знання, свята, вшановування предків тощо (Див.: [6]).

Принципово інший підхід було запропоновано одеським культурологом О. С. Кирилюком, який виходив із тези про те, що базова онтологічна схема «народження – життя – смерть – безсмертя», яка походить від найархаїчніших смислів культури людства, є ключовою для пояснення вихідних «механізмів» смислоутворення в культурі, що є первісними щодо будь-яких її емпіричних форм та історичних типів культуротворчості (Див.: [1]). Отже, тут культуролог займає позицію не тільки «іззовні» культурної системи, але повертається до базової «протомови» самої культури, яка у «чистому» вигляді існувала лише на стадіях «первісного міфологічного мислення». І саме первісні символи Життя і Смерті виявляються такими, що структурують і базовий рівень людської свідомості. Зокрема, універсальність діалогу у цьому ракурсі полягає у такому: якщо самодостатній «світ» Іншого, покладаючи межі світу нашого «Я», з одного боку, вказує на його несамодостатність (тобто

покладає його символічну смерть), то з іншого – саме він «о-ціліснює» його і вимагає нашої відкритості Універсуму, тим самим, покладаючи його невичепне життя (як символічне безсмертя). У свою чергу, символічна універсалія «народження» означає перманентний «початок» життя – як феномен оновлення відкритості «Я» світу як Іншому, що і є сутнісною передумовою справжнього діалогу.

Названа «граничність» також пов'язана і з фундаментальним парадоксом, який можна сформулювати таким чином. Отже, одного боку, є досить очевидним, що «справжня комунікація передбачає спільність, взаємну передачу внутрішнього досвіду» (Лео Льовенталь) [15, с. 336]. З іншого, виявляється, що «комунікація, у глибшому сенсі налагодження шляхів змістовного проведення часу з іншими, швидше є справою віри і ризику, ніж техніки і методу <...>. Зрозумілість повідомлень може не вести до кращих стосунків; ми можемо подобатися одне одному все менше, мірою того, як усе більше одне одного розуміємо» (Джон Пітерс) [7, с. 40]. Таким чином, *комунікація як така із самого початку має сутнісно парадоксальний характер, оскільки є одночасно і формою у-спільнення, і формою індивідуалізації, автономізації людей та їхніх «життєвих світів»*. У свою чергу, філософема «Ти» означає справжню метафізичну таємницю, оскільки являє собою, з одного боку, *онтологічну межу* індивідуального суб'єкту («Я»), а з іншого – є єдиною реальністю, причетність до якої цю межу долає, через яку відбувається справжнє трансцендування. «Ти», з одного боку, є гранично вимогливим для нашого «Я», оскільки останнє конституюється і оцінюється як таке тільки у цьому відношенні – перед обличчям Іншого, як межа його власного світу. З іншого, це «Ти» як «Я» так само конституюється і оцінюється іншим «Ти», а відтак, стає онтологічно залежним від нього, беззахисним перед ним у своїх найглибших буттєвих основах. Отже, «діалог» як некласична філософська категорія і фіксує саме це *амбівалентне «коло» взаємовизначення особистісних світів*. Як певна соціокультурна універсалія діалог є режимом взаємодії соціальних суб'єктів, що актуалізується і проблематизується в умовах соціальних змін і соціальної кризи. Відповідно, соціальний діалог являє собою «певну *ідеальну модель* раціонального регулювання соціальних суперечностей, що є найефективнішим за наявності конкретних умов – громадянського суспільства, демократичного політичного устрою і соціально-правової держави» (Л. Сохань) [9, с. 186].

Парадоксальна природа комунікативних процесів є новітньою тенденцією їхнього філософського дослідження. Зокрема, щойно цитований сучасний американський автор Джон Пітерс пропонує таку

напівфілософську, напівліричну характеристику свого бачення цього феномену: «Найчудовіша річ у нашому контакті одне з одним полягає у вільному розсіюванні, а не у болісній спільності. На кінцеву марність наших спроб "комунікації" не варто скаржитися – це добра річ <...> визнання прекрасної іншості всього сущого без оплакування нашої нездатності про-никнути у внутрішній світ. Завдання полягає у визнанні іншості, а не у переробці Іншого за нашим образом і подобою. Ідеалом ко-мунікації, за словами Адорно, мало би бути становище, за якого єдиним, що переживає неприємний факт нашої відмінності одне від одного, є насолода, яку ця відмінність робить можливою» [7, с. 40]. Звичайно, що спільність далеко не завжди буває «болісною», а розсіювання – «вільним»: такий досвід є граничним і притаманним, насамперед, цивілізації «ego-центричних індивідів». Утім, базова ідея щодо фундаментального парадоксу комунікації є цілком слушною і відповідає саме тому стану її осмислення, який сформувався на початок XXI століття після певного завершення цілісних циклів розвитку як «філософії діалогу», так і прагматизованих «теорій комунікації». У свою чергу, очевидно, що окреслений «ідеал ко-мунікації» чітко відповідає саме змісту концепту «діалог» у його категоріально-філософському значенні; а отже, сам термін «комунікація» у цій ситуації вже є неадекватним.

Чому поняття діалогу тут виявляється більш адекватним? По-перше, сутнісною ознакою того, що на мові філософії називається діалогом, є феномен *самоіншування суб'єкта*, що у граничних випадках може ставати формою трансценденції і відповідного духовного досвіду. Можна навіть сформулювати свого роду «основний закон діалогу» таким чином: *діалог має місце там і тоді, де і коли зустріч з Іншим примушує нас поставитися до себе як до Іншого*. А у граничному випадку, який є справжньою «ентелехією» діалогу, *це дозволяє реально поставитися до Іншого як до себе, здійснюючи абсолютний моральнісний імператив*. Пропоноване визначення, звичайно, можна надалі модифікувати, утім важко буде не погодитися, що саме воно фіксує те смислове «ядро», яке поєднує все розмаїття наявних концептуалізацій діалогу і є присутнім якщо не експліцитно, то імпліцитно у всіх визначних авторів.

Експлікація смислового «ядра», навколо якого розвивалася «філософія діалогу» XX століття, робить зрозумілим той факт, що це «ядро» не було її приватним надбанням, але належить до визначних екзистенційних інтенцій «некласичного» філософського розуму. По-іншому, але все одно воно так чи інакше було присутнім і у зосім далеких від «діалогістів» стилях і школах філософування. Наприклад, у проблемі «іншої свідомості», що була і залишається ключовою для «аналітичної традиції»; або навіть у,

здавалося б, суцільно заідеологізованій проблематиці «класової свідомості» у радянському марксизмі. Ще яскравіше вона виявилася у оновленні самої філософської мови – саме там, де вона була найменш залежною від «шкільних» рамок. Як останні приклади можна назвати відомий афоризм «Людина йде до себе здалеку» П. Валері, що його використовував М. К. Мамардашвілі як найкращий еквівалент його власної філософії людського самоздійснення («другого народження»); концепцію «Сам як інший» (Soi meme comme un autre) П. Рікера, відображену і у назві його книги; або принцип «je n'est pas Moi» А. Турена [11].

В рамках некласичного філософування ХХ століття, окрім інших, вирішувалася задача подолання «смерті суб'єкта», що була спричинена кризою способів репрезентації базових структур мислення, розроблених класичною метафізикою. А отже, саме позиція парадоксального «позаперебування» (М. М. Бахтін) мислячого суб'єкта щодо «самого себе» виявилася максимально адекватною цій ситуації. У різних напрямах «некласики» це відбувалося по-різному: наприклад, суб'єкт міг локалізувати власне «позаперебування» у «підсвідомому» (психоаналіз), у різних варіантах «понад-Я» («екзистенція», «самість», «суспільна свідомість» у марксизмі, «третій світ» наукового знання у К. Поппера тощо). Утім, очевидно, що саме модель, пропонована «філософією діалогу», виявляється у цій ситуації гранично точною, оскільки уникає хибної редукції суб'єктного буття до того, що є чимось іншим. Інший ракурс цієї ж наскрізної проблеми – це обґрунтування онтологічного статусу феноменів культури, оскільки останній є сутнісно похідним від онтологічного статусу суб'єктного буття. Ця взаємозумовленість виявила, що філософія культури завжди являє собою певну філософію суб'єктності, певну теорію відтворення людини як істоти, наділеної ознаками Суб'єкта з великої літери (тобто, ознаками свободи, відповідальності і здатності до самотрансценденції), а отже, завжди є *філософією людського самоздійснення*. Таким чином, сама людська суб'єктність як така і є базовим феноменом культури, а її відтворення і є *культурою* par excellence, незалежно від того, у яких формах це відбувається. Нарешті, у різноманітних рефлексіях в рамках окресленої проблематики, було виявлено *базовий закон культуротворчості*, який добре сформульовано у визначенні С. В. Пролеєва: «культурна дія завжди конституюється як вихід людини за межі себе – своєї наявної даності, початкової визначеності чи природної первинності. Увесь досвід культури у класичному її розумінні – це досвід переваги людини над собою <...> зусилля людини до себе самої, до знаходження людської сутності є

універсальним визначенням культурного буття взагалі. Воно з повним правом може бути назване *основною культуротворчою дією*. Відповідно, все, що відбувається у модусі цієї дії, цим самим автоматично потрапляє у межі культурної реальності» [8, с. 104]. А отже, і розуміння фундаментальної сутності діалогу як феномену *самоіншування суб'єкта* є його розумінням саме як *форми основної культуротворчої дії*.

Окреслений підхід до розуміння феномену діалогу як певної універсалії культури можна зафіксувати у тезах, що потребують подальшої розробки.

1) Діалог є неманіпулятивним режимом комунікації, у якому відбувається процес самотворення людини. Діалог як універсалія культури відкриває новий фундаментальний ракурс бачення конкретних культурних феноменів, у якому кожен з них, не втрачаючи своєї специфічності, разом з тим виявляє власні екзистенційні витоки у самотрансценденції людини.

2) Онтологія діалогічних процесів культури корелює із етимологією слова διαλογος, яке означає відкритість свідомості всезагальному Логосу буття і її імманентну опосередкованість сферою універсальних, граничних смислів.

3) Діалог є нетривіальним режимом комунікації, який виникає лише там і тоді, де і коли проблематизується ідентичність суб'єктів, що вступають у комунікативну взаємодію у будь-якій її формі. Діалог виявляється своєрідною «внутрішньою межею» комунікації, її іманентним самозапереченням, оскільки метою комунікації є досягнення спільності через відмінності, а метою діалогу – саме навпаки: *виявлення і відтворення відмінностей через спільність*.

4) Діалог являє собою *інваріантну форму культурної трансгресії людини*, він є «основною культуротворчою дією», що лежить в основі усіх окремих видів культуротворчості, а отже, може найбільш адекватно досліджуватися саме в рамках філософсько-культурологічної і філософсько-антропологічної рефлексії лише як одна з базових універсалій культури.

5) Діалог як універсалія культури завжди виступає як певний моральнісний імператив, що є імманентно притаманним культуротворчій дії, оскільки остання завжди містить у собі базову інтенцію і досвід «виходу людини за межі себе» у формі екзистенційно-креативної відкритості Іншому.

6) Як універсалія культури, діалог не є просто одним з її феноменів серед інших, але, у відповідності до логіки конкретно-всезагального, є одним з її ідеально-смислових принципів, що пронизує собою все буття

культури як системи, а отже, має бути предметом тривалої теоретичної реконструкції.

7) Філософема «Ти» являє собою, з одного боку, *онтологічну межу* індивідуального суб'єкта («Я»), а з іншого – є єдиною реальністю, причетність до якої долає цю межу, через яку відбувається справжнє трансцендування. Отже, концепт діалогу фіксує «коло» взаємовизначення особистісних світів у відповідності до моделі універсалій як «граничних підстав» світовідношення людини: «народження – життя – смерть – безсмертя». Це, своєю чергою, не дозволяє розуміти «діалог» лише як певний комунікативний режим, але вимагає його більш глибокого тлумачення саме як *вчинку*, як *цілісного життєвого процесу, що конституює людську суб'єктність як таку*.

8) «Праформою» будь-яких структур людського мислення є «діалогема», що являє собою цілісну структуру, у якій символічно і нерозчленовано згорнуті, з одного боку, ситуативні смисли комунікативно-діяльнісної ситуації, а з іншого, первісні, архетипічні смисли і диспозиції світолюдської цілісності.

Як короткий висновок проведеного аналізу розуміння феномену діалогу як певної універсалії культури можна навести таке визначення. Отже, діалог у широкому, категоріальному смислі цього поняття – як *процес міжсуб'єктного актуального відтворення досвіду людського буття у його різноманітних культурних формах* – є однією з універсалій культури, що забезпечує її спадкоємність попри кінцевість життя і досвіду окремої людини. Відповідно, цей універсалізм діалогу як «внутрішньої форми» культури, «всюдиприсутність» діалогічних процесів на всіх рівнях її самовідтворення визначає практично безмежну перспективу їхнього дослідження як на рівні окремих наук, так і на рівні філософської рефлексії. Утім, кожна культурно-історична ситуація і епоха у рамках цієї загальної перспективи виокремлює найбільш актуальні для неї проблемні поля, знаходить своє специфічне бачення цього феномену, а також його співвідношення з іншими універсальними предметами спеціально-наукового і філософсько-світоглядного дослідження.

1. Кирилюк О. С. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури.– Одеса: ЦГО НАНУ/АВТОГРАФ, 2008.– 416 с.
2. Малахов В. А. По той бік опозиції етосу і моралі: постонтологічні аспекти моральності // Етос і мораль у сучасному світі.– К.: ПАРАПАН, 2004.– С. 109–127.
3. Малахов В.А. Уязвимость любви.– К.: Дух и Литера, 2005.– 560 с.
4. Неретина С., Огурцов А. Пути к универсалиям.– СПб.: РХГА, 2006.– 702 с.

5. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні.– К.: Вид. ПАРАПАН, 2007.– 164 с.
6. Пассмор Дж. Культурные универсалии // Филос. науки.– М., 1990.– № 11.– С. 110–114.
7. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації.– К.: КМ Академія, 2004.– 312 с.
8. Пролеєв С. Екзистенційна критика культури // Філософсько-антропологічні читання'98.– К.: Стилос, 1999.– С. 94–106.
9. Сохань Л. Діалог і партнерство в суспільстві, що трансформується // Соціологія: теорія, методи, маркетінг.– К., 2004.– № 1.– С. 186–187.
10. Табачковський В. Г. Гуманізм та проблема діалогу культур // Філос. думка.– К., 2001.– № 1.– С. 6–25.
11. Турен А. Индивидуализм, личность // 50/50: Опыт словаря нового мышления.– М.: Прогресс, 1989.– С. 112–115.
12. Филоненко А. С. Собирающий зов Другого: сотериология и философия благодарения // Человеческая целостность и встреча культур.– К.: Дух и Литера, 2007.– С. 180–196.
13. Флиер А. Я. Универсалии культурные // Культурология. XX век. Словарь. / Под. ред. М. С. Кагана.– СПб.: Унив. книга, 1997.– С. 483.
14. Casper B. Das dialogischen Denken. Eine Untersuchung der Religions-philophischen Bedeutung Franz Rosenzweigs, Ferdinand Ebner und Martin Buber. Freiburg-Wien, 1967.– 512 s.
15. Leo Lowenthal. Communication and Humanitas // The Human Dialogue: Perspectives on Communication / Ed. W. Matson and A. Montagu.– N. Y.: Free Press, 1967.– P. 321–344.

Неллі Іванова-Георгієвська

СТРУКТУРНА РЕАЛІЗАЦІЯ В ТЕКСТІ ДІАЛОГІЧНОГО ПРИНЦИПУ ВИТЛУМАЧЕННЯ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА ПЕРЕДУМОВА РОЗУМІННЯ

В контексті дослідження О. Кирилюком універсально-культурної матриці дискурсивних структур розглянуто реалізацію в структурі тексту герменевтичного принципу діалогічності розуміння як принцип витлумачення. Певні елементи тексту відсилають до множинності контекстів, зумовлюючи конституювання смислу.

Ключові слова: *контекстуальні відношення, діалогічність розуміння, структурна реалізація, текстуальна полісемія, Ґ. Мацкявічюс.*

В контексте исследований А. Кирилюком универсально-культурной матрицы дискурсивных структур рассмотрена реализация в структуре текста герменевтического принципа диалогичности понимания как принцип истолкования. Определенные элементы текста отсылают к множественности контекстов, обусловливая конституирование смысла.

Ключевые слова: *контекстуальные отношения, диалогичность понимания, структурная реализация, текстуальная полисемия, Г. Мацкявичюс.*

Realization in text' structure of the hermeneutical principle of the dialogical nature of understanding as the interpretative principle is considered In context of A. Kirilyuk studies of universal-cultural matrix discursive structures. Some elements of the text refer to multiplicity the contexts and to formatting of sense.

Keywords: *contextual relations, dialogical nature of understanding, structural realization, textual polysemia, G. Mackevicius..*

щоб жити у світі, треба його заснувати
Мірча Еліаде

И это не книга моя,
А в дальней дороге без весел
Идет по стремнине ладья,
Что сам я у пристани бросил.
И нет ей опоры верней,
Чем дружбы неведомой плечи.
Минувшее ваше, как свечи,
До встречи погашено в ней.
Арсеній Тарковський

Відверто кажучи, мені давно вже видається, що пошуки універсалій культури самою наявністю незліченних пропозицій можуть викликати підозру і певну недовіру до самої проблематики. Але це до тих пір, доки не натрапляєш на праці Олександра Кирилюка, бо він і переконливо розкриває суть проблеми, встановлюючи такий кут зору, що вочевиднює її справжньо

універсальний зміст, і впевнено пропонує інтерпретацію від-критих ним універсалій культури на різноманітному культурному матеріалі.

Розуміючи, відповідно до традицій Київської школи філософії, світ як «проекцію людиновимірних смислів на об'єктивну реальність», а серед таких смислів найважливішими вважаючи «світоглядно осягненні питання життя, смерті та безсмертя», О. Кирилюк стверджує, що «світ (світ культури в усіх його формах) має в основі його розуміння (семантизації) саме ці сенсові визначення життя, смерті та безсмертя», а це означає, що в основі всієї системи культурних текстів і дискурсів «лежить один смисловий інваріант – категорії граничних підстав». Філософ піддає ретельному аналізові процеси семіотизації дійсності саме як результат проекції смислів, що реалізують категорії граничних підстав: «народження», «життя», «смерть» та «безсмертя» – та універсальні світоглядні коди: аліментарний, еротичний, агресивний та інформаційний (див.: [5, с. 6]), розкриваючи, як інваріанти в текстах культури продукуються «структурогенеруючою продуктивною свідомістю в самому творчому процесі» [5, с. 15].

О. Кирилюк обґрунтовує гіпотезу щодо наявності універсальної апріорної матриці сюжетотворення, що доводить «спонтанне, але визначене певними механізмами створення художнього тексту». Скажімо, на прикладі «Гептамерона» Маргарити Наварської він виявляє «механізм рекомбінації обмежених за кількістю елементів на підставі «апріорного» їх поєднання на підставі вибудови у відповідності до автогенерованого свідомістю автора КГП-підґрунтя сюжетних одиниць написаних нею творів. Іншими словами, з обмеженої кількості елементів (актанти та стосунки між ними) автор на підставі їхньої рекомбінації синтезувала закінчений текст, в основі якого лежали універсально-культурні смисли» [5, с. 309]. Отже, згідно з авторською думкою, будь-який матеріал, що включається до складу текстів культури, формується як дискурс саме завдяки тій організації його структури, що визначена певною комбінацією і контамінацією категорій граничних підстав і кодів, число яких є обмеженим формально можливими відношеннями. А тоді виходить, що ми одержали універсальну дискурсивну схему, бо, як вважає О. Кирилюк, «повна комбінація вказаних елементів складає **генеральну універсально-культурну матрицю дискурсивних структур**, встановлення якої є важливою передумовою наближення до автентичних джерел генерування та розвитку текстів культури» [5, с. 351]. Таким чином, відповідно до висновків філософа, КГП-структури текстів культури треба розглядати як динамічну категоріальну сітку, «котра, як мерехтливі промені електронного пристрою для створення голографій, відтворює цілісну картину образів та задає певну логіку розгортання всього дискурсу,

втілюючись у тих чи інших формально можливих варіантах своїх послідовностей та комбінацій» [5, с. 345].

Щасливим наслідком такого філософського відкриття стає можливість «почувати себе вдома» у всіх культурних явищах, бо вони одержали від обдарованого дослідника неспростовне обґрунтування.

Мені слушно спадає на думку, що знання такої генеральної універсально-культурної матриці дискурсивних структур надає підстави не лише розумінню того, як утворювався текст як цілісний носій смислу, але й формуванню процедур витлумачення текстів. І це важливо для завдань цієї статті, що присвячена пошукам – аби вони були – універсальних обставин, що уможливлюють реалізацію загальних принципів витлумачення тексту з метою досягнення його смислу. Але, як видається, генеральна матриця, виявлена О. Кирилюком, зазначає радше ***спрямованість***, ***шлях*** пошуків розуміння – вона здатна відповісти на питання, «***куди*** треба звертати увагу», щоб зрештою досягти смислу тексту. Втім, аби дійти розуміння, треба ще обрати ***спосіб*** такого пошуку – відповісти на питання, «***яким чином*** здійснювати витлумачення». Такий спосіб задається принципами витлумачення, що визначають засади і процедури цього процесу, створюючи умови для його здійснення. Звернімось до герменевтичної традиції усвідомлення цих принципів і процедур.

Універсальним принципом витлумачення текстів був визнаний обґрунтований Шляйєрмахером принцип герменевтичного кола, що запроваджує необхідність цілісності розуміння і вимогу тлумачити, виходячи із самого тексту: розуміти ціле на підставі окремого, а окреме – на підставі цілого. Причому засновник універсальної герменевтики вбачав такий зв'язок узгодження цілого і окремих частин як між словником автора та історичною епохою як цілим, з одного боку, і окремими творами як частинами (див.: [9, с. 65]), так і всередині окремого тексту, де окрема частина може бути зрозумілою лише в межах цілого, а ціле – на підставі окремих частин (див.: [9, с. 67]), стверджуючи, що знання може бути визнаним науковим лише тоді, коли воно здобуто і влаштовано в такий спосіб. А коли Ґадамерові в процесі його феноменологічного самовдосконалення відкрилось, що смисл не існує як готова даність, що її нібито потрібно віднайти в тексті та дістати звідти, бо смисл конституюється свідомістю варіюванням в уяві способів даності, що даються в інтуїції і що маємо приймати такими, якими вони себе являють і саме в тих рамках, в яких вони себе являють (див.: [3, с. 60]),– йому тут стало йтися про діалог між тим, хто тлумачить текст, і самим текстом (див.: [1, с. 76–77]). Гусерль показав, що головним чинником можливості смисловстановлення є наявність горизонту як наперед окреслених

потенційностей (див.: [4, с. 115]), що створюють не просто байдуже тло актуально даному, а рухливий репертуар можливостей, які саме як можливості заздалегідь імпліцитно окреслені в інтенційності актуального переживання, яке до них відсилає. Виходило, що кожна свідомість містить «понад-себе-інтенцію» (див.: [4, с. 117]), і це надлишкове покладання вимагає розкривати для споглядання горизонт потенційностей, розпитуючи, витлумачуючи його щодо його вмісту. Філософсько-герменевтична транскрипція горизонтної методики і вільного варіювання в уяві у виконанні Ґадамера здобула вигляд добре відомого принципу герменевтичного кола, а ще зазначила як важливе: розуміння, що рухається герменевтичним колом, має характер ***діалогу***. Це, як вже зазначено, діалог між інтерпретатором і текстом, в процесі якого відбувається прояснення передумов розуміння, передсудів інтерпретатора, що на їх підставі було створено попереднє розуміння[1]. Ґадамер, віддаючи належне Гайдеґерові за відкриття передструктури розуміння і за продуктивне онтологічне тлумачення герменевтичного кола, стверджує, що розуміння тексту завжди визначено рухом попереднього розуміння, що забігає наперед (див.: [1, с. 78]). Але в процесі подальшого витлумачення тексту інтерпретатор має бути відкритим до інакшості тексту, уникаючи предметної нейтральності, що дозволить йому свідомо розрізнити свою упередженість, аби уможливити відстоювання текстом своєї «предметної істини» перед його передсудами (див.: [1, с. 77]).

Мені прийшла гадка, що цей діалогічний принцип герменевтичного кола через те набуває своєї дієвості в кожному окремому випадку витлумачення тексту, що він має завжди структурну реалізацію в самому тексті. Саме через таку втіленість в самий текст він стає чинником розгортання витлумачення, формуючи спосіб («***яким чином***») витлумачення – ***застосування контекстуального аналізу***. І таке здійснення цього принципу в текстовій структурі теж можна розглядати як «універсалію культури», що уможливлює досягнення розуміння смислу будь-якого тексту. Показати, як саме функціонує така універсалія,– мета цієї моєї розвідки. Розпочинається рух колом розуміння шляхом застосування методології контекстуального аналізу, коли кожного разу функціонування тексту як носія певного смислу виявляється динамічним процесом структурації його, що зумовлюється як його внутрішньою організацією, так і надскладною мережею його зв'язків з іншими текстами, зрештою з усіма текстами культури. Способом досягнення розуміння є витлумачення, що формується з ланцюжка процедур, що організують наше просування до смислу тексту. Це й складання певного попереднього розуміння на підставі горизонту очікувань; й інтерпретація окремих знаків

та їх зв'язків між собою, що встановлює значення елементів тексту; й реінтерпретація їх та уточнення відношень між частинами тексту та його смислом як цілим; й формування на підставі зазначеного цілісного смислу. Смисл не існує в готовому вигляді, він встановлюється на підставі багатьох процедур, які, структуруючи в певному напрямі текст, приводять до створення цілісного розуміння.

Ці процедури, з яких складається витлумачення, реалізуються у вигляді герменевтичного кола, і можна зазначити зв'язок цього принципу з методологією контекстуального аналізу. Відсилання до різних контекстів відбувається на підставі конкретних вказівок тексту: його елементи, значення яких встановлено шляхом інтерпретації їх, починають бути знаками смислу, відсилати до нього і до певного контексту, що саме в його межах такий смисл сконституйовано. Посилання на можливі контексти міститься в самому тексті, воно структурно реалізоване, тож герменевтична інтенція теж здійснює «понад-себе-покладання», розширюючи та обмежуючи актуалізовані контекстуальні зв'язки. При цьому слід пам'ятати вказівку П. Рікера, що пошуки внутрішньої динаміки тексту, яка спрямовує його структурацію, можуть приводити до різних результатів, бо будь-який текст має складну, часто багатоповерхову структуру, і в межах різних контекстів периферичні й основні елементи цієї структури можуть мінятися місцями, що утворює різні підґрунтя для формування неоднакових смислів. Рікер підкреслює, що текст завжди є дещо більше, аніж лінійна послідовність знаків, бо він виявляється структурованою цілісністю, що може бути утворена різними способами, тож можемо говорити про текстуальну полісемію (див.: [7, с. 6]). Досягнення такого «полісемічного» розуміння можливо через те, що в структурі тексту інтерпретатор віднаходить певний елемент чи елементи, які актуалізують множинні контекстуальні його зв'язки, зумовлюючи зрештою конституювання різних смислів.

Розуміння смислу тексту досягається саме на підставі актуалізації цих відношень. Ґадамерівські передсуди складають той контекст інтерпретатора, який формує горизонт його смислових очікувань і до якого зрештою відсилає сам текст. Спалахи смислу, що виникають при сприйнятті тексту як певні зародки, начерки розуміння, ґрунтуються на попередніх гадках, на досвіді, на буттєвій причетності інтерпретатора до істини, яка здійснюється в певному тексті. Передбачення, що спрямовує розуміння, зумовлене не лише цілісністю, внутрішньою організацією тексту, а й саме цією вкоріненістю в бутті, причетністю до істини цього тексту. Отже, як зазначає Ґадамер, не лише іманентна єдність смислу веде читача, але й трансцендентні смислові очікування, що

вкорінені у відношенні до істини того, що мається на увазі (див.: [1, с. 78]). Контекст інтерпретатора формується вочевидь передовсім на ґрунті такої онтологічної причетності. Але таку причетність до істини має і автор тексту, і всі колишні, сучасні та майбутні інтерпретатори, що дає їм підстави рухатись до розуміння, виходячи з такої співпричетності, яка може реалізуватись як спільність засадничих передсудів. Тому й виходить, що можливе не лише досягнення різних смислів в процесі структурації тексту, а й подібне розуміння смислу різними тлумачами.

Подальший рух витлумачення передбачає взаємодію гіпотези смислу, що виникла на основі передсудів інтерпретатора, із окремими частинами тексту, які уточнюють цю гіпотезу, доки не сформується узгодження цілого і частин – здійсниться краса і гармонія засадничого принципу витлумачення, що замикає коло в цілісності розуміння. Уточнення гіпотези смислу відбувається як актуалізація нових контекстуальних зв'язків, тобто як прочитання певного знаку тексту як вказівки на новий контекст, бо очікування певного смислу закладено в структуру тексту (як слушно зазначає Ґадамер, коли пише, характеризуючи будь-який текст як відповідь на певне запитання, яке ми маємо відкрити, що очікування відповіді на питання начебто вмонтовано в текст – див.: [2, с. 443]). Розуміння досягається на підставі «злиття горизонтів розуміння» (Ґадамер), або «взаємопрояснення контекстів» (Бахтін), що стає можливим через структурну наявність вказівок на ці контексти і на необхідність діалогу між ними.

Продуктивний діалог поміж різними контекстами зумовлює кінець кінцем встановлення тих контекстуальних меж, що задають певність смислу. І цей діалог слушно визнати разом із Ґадамером не сукупністю монологів, а «розробкою спільного поля того, про що говориться» [1, с. 48]. Це означає, що в процесі витлумачення тексту за його (тексту) власної участі та зусиллями інтерпретатора утворюється спільний рухливий контекст, чиї межі визначаються взаємодією висловів тексту, що підлягає розумінню, і зауважень того, хто його тлумачить. В межах цього мінливого контексту кожні окремі вислови, що належать текстові і тлумачеві, набувають нового сенсу відповідно до змістовної динаміки спільного контексту. В результаті такої взаємодії тексту й інтерпретатора, внаслідок взаємопрояснення їх горизонтів, поступово формується смисл і досягається його розуміння. При цьому інтерпретаторові важливо не втрачати полілогічну перспективу – можливі смислові горизонти потенційних інтерпретаторів, щоб позбавити своє розуміння небезпеки замкненості на лише своїх передумовах або догматичності зведення смислу до авторської емпіричної інтенції, бо ані перше, ані друге не може вважатися остаточною інстанцією смислоутворення.

Принцип діалогу (фактично – полілогу), щоб уможливити таке встановлення смислу, має набути певної реалізації в структурі тексту. Досягнення смислу, що потребує чутливості до чужих горизонтів, відбувається через інтерпретацію знаків-вказівок на адекватний текстові контекст. Як вже було зазначено, ці вказівки відсилають до певного контексту, на який варто зважити, якщо хочеш зрозуміти, що саме цей текст має на увазі. Але чужий контекст інтерпретатор може сприйняти як осмислений лише в межах свого власного горизонту очікувань, і саме через це певні вказівки мають відсилати й до його контексту. Отже текст містить в своїй структурі елементи, що реалізують своїм функціонуванням принцип діалогу контекстів.

Коли, скажімо, режисер театру пластичної драми (цей театр існував у Москві у 1973–1989 роках і майже кожного року був влітку впродовж місяця в Одесі на гастролях) Ґедрюс Мацкявічюс (1945–2008) створював своєю творчою уявою світ вистави «Подолання», присвяченої бунтівному і жертовному мистецтву Мікеланджело, він мав, крім іншого, розташувати в сценічному тексті вказівки на важливі для його твору контексти, щоб діалог поміж ними сприяв конституюванню смислу глядачами. Він шукав можливості поєднати, з одного боку, театральну стихію як деякий контекст його вистави «Подолання», що виступав чинником смислоконституювання, а з другого боку, світ глядача, що несе в собі горизонт людського буття й пізнання,– а саме така взаємодія цих контекстів і виявляється тією «розробкою спільного поля того, про що говориться», що стає передумовою розуміння. Як він потім писав, він потребував певної фігури, що могла б природньо відсилати до обох контекстів, аби своєю присутністю створювати передумови для їх взаємодії. І він запровадив у структуру художнього тексту спектаклю фігуру Блазня [6, с. 48]. Ця постать була задумана як організатор дієвої динаміки, драматургічного розвитку, бо саме його заклики, підбурювання, рухи, запитування тощо викликали розвиток подій вистави. І Блазень відсилав до двох актуальних для «Подолання» контекстів – контексту гри, такого природнього для розуміння ренесансної творчості, і життєвого контексту глядачів з усіма його проблемами,– бо водночас належав ним обом.

Саме в такий спосіб – через впровадження образу Блазня в структуру тексту пластичної драми – була актуалізована діалогічна природа розуміння. Цей герой в системі персонажів, маючи з усіма відносини і втручаючись в усі ситуації та події, експлікував цілу низку проблем, пов'язаних із професійним і моральним становленням людини, з вірою і фанатизмом, коханням і ненавистю, стійкістю і слабкістю, свободою і деспотизмом тощо. Таким чином в горизонті очікувань глядачів актуалізувались саме такі проблеми, що мали для кожного з них життєве

значення, стаючи в кожного з присутніх на виставі необхідним контекстом для витлумачення тексту цієї драми. Буттєва причетність до істини світу і людини дозволяла всім, спираючись на таке онтологічне підґрунтя, здійснювати продуктивну роботу зі структурації тексту, що сприяла б досягненню смислу, бо, як зазначає засновник філософської герменевтики XX століття, ми розуміємо тексти на підставі тих смислових очікувань, котрі черпаємо із власного відношення до «суті справи» (див.: [1, с. 78]).

Але через постать Блазня глядачі відкрито запрошувались і до стихії гри, до світу театрального діонісійства, сценічного «вібрато», того урочистого і водночас інтимного «дихання», притаманного театру як святу, що створювало для глядачів передумови для досягнення найбільш адекватного розуміння сенсу вистави[2]. Спостерігачі розвитку сценічних подій, захоплені грою, перетворювались із просто наявних в глядацькій залі у співучасників життєвої драми людини, що розгорталась перед ними зусиллями режисера, художника і акторів. Відбувалось становлення на очах глядачів того метафізичного ладу буття, що однаковим чином стосується і авторів, і інтерпретаторів вистави, бо гра, що розкриває в просторі своєї ілюзорності сукупність можливостей людської реалізації, граючи цими можливостями, виводить людину поза межі його одиничності до певної до-індивідуальної основи (див.: [2, с. 178]). І цілком ймовірно, що, стикаючись завдяки грі з різними можливостями своїх життєвих форм, людина кінець кінцем натрапляє на те, що О. Кирилюк розглядає як граничні підстави людського існування: «народження», «життя», «смерть» та «безсмертя». Зрештою світ, що конституюється під час сценічного втілення вистави, не відтворює емпіричний світ життя людини, але стає таким реальним світом, що розкриває істинність свого буття. Театральна вистава про долю митця доби Відродження охоплювала все людське життя та істотним чином зумовлювала буттєвий склад людини і спосіб розуміння нею буття, бо через гру буттєвими можливостями складала смисловий горизонт людської онтології (див. про таку природу гри: [8, с. 358]). З одного боку, ілюзорність ігрового світу є дереалізацією певних одиничних випадків, а з іншого боку, як зазначає О. Фінк,– котурн, що на ньому репрезентована фігура ігрового світу, в якій явлена сутність людяності та світу (див.: [8, с. 387]).

Отже Блазень поєднував у собі цю ігрову природу театральної вистави і такий смисловий горизонт людського буття, що в ньому засадничими О. Кирилюк називає граничні підстави існування. Глядачі через те були зачаровані виставою, що виявляли свою і авторів вистави причетність до істини буття, котра відкривалась через цю уявну гру. Вистава «Подолання» звіщала істину певною парадигматичною фігурою, котра і «не-реальна»,

бо створює уявний світ, і «понад-реальна», бо має на увазі істотне й можливе в кожному (див.: [8, с. 387]). Ця гра може виступати засобом онтологічної експлікації, своєрідним способом буття витвору мистецтва [2, с. 147] саме через те, що текст містить в собі елемент, що відсилає до можливих контекстів, зумовлюючи діалог (полілог), коли сприймання глядача утворює той ігровий світ, що в його уявному колі і відбувається взаємодія тексту та його інтерпретатора. І Блазень в нашому прикладі, фігуруючи в межах ігрового простору, що виникав як певне уявлення глядачів, водночас відсилав і до театрального контексту вистави, і до життєвого горизонту публіки. Так він уможливлював продуктивний діалог поміж текстом та інтерпретатором, не лише актуалізуючи його компоненти, а й впливаючи на характер і структуру горизонту очікувань глядачів, що спостерігали за драматургічним розвитком вистави, спричиненим дійовою природою цього амбівалентного персонажа.

Отже треба не забути важливе положення філософської герменевтики, сформульоване Г.-Ґ. Ґадамером, що гра стає мистецтвом, коли перетворюється на структуру, тобто здобуває характер витвору, ергону (для Ґадамера, як вже зрозуміло, це перетворення на структуру має розумітися як перетворення на істинне), коли «суть справи» отримує мовне висловлення, здійснення в конкретному тексті (див.: [2, с. 159]). І певні знаки цього тексту в їх окремості, цілісності та взаємодії не лише відсилають до певного смислу, а й мають сприйматися як принципи витлумачення – в нашому прикладі, зокрема, як діалогічний. Виходить, треба не випустити з уваги те, що визначена О. Кирилюком універсальна дискурсивна матриця зазвичай реалізується в межах певних комунікативних систем, що впливають на характер генерованих текстів культури, і це підкреслює сам філософ, коли визнає, що в разі автогенерування світоглядних інваріантів відбувається «деяка “дивергенція” універсально-культурного інваріанту з його базисною формулою “життя – смерть – безсмертя”, де при збереженні смислового ядра здійснюється його зміна за деякою трансформаційною моделлю» [5, с. 350]. А якщо так – а це саме так,– то витлумачення текстів потребує обов’язкового врахування специфіки цих комунікативних систем, що в їх межах формуються символічні форми, притаманні певній національній культурі і певній історичній епосі. Вистава «Подолання» через наявність фігури Блазня відсилала не лише до ігрової природи театру і до життєвих проблем глядачів, викликаючи діалог між ними, а й до різних мов, в яких відбувалося здійснення її істини,– мови театральних образів та символів і буденної мови життєсвіту людини. Продуктивний діалог цих мов, що зумовлений структурною реалізацією в тексті діалогічного прин-ципу витлумачення, зрештою виявляється діалогом між

скінченністю жит-тя і мови окремої людини і цілісністю смислу буття. Бо обмеженість мовно-го досвіду завжди здійснює «понад-себе-інтенцію», відсилаючи поза свої межі і запроваджуючи до гри безмежність смислу, що ніколи не вислов-люється повністю, а підлягає розгортанню у процедурах витлумачення.

Наявність в тексті таких вказівок на можливі контексти, що можуть визначати хід витлумачення, пропонує діалог на різних рівнях структури, дозволяючи людині, яка стикається з універсумом в процесі такого витлумачення, усвідомити принципову скінченність своєї природи і буття і шукати засобів – нехай уявного – її подолання, реалізуючи генеральну універсально-культурну матрицю дискурсивних структур.

Примітки

[1] І хоча ця процедура вочевидь розбігається із феноменологічною вимогою прояснення передумов «перед» початком пізнання, все ж безумовне феноменологічне усвідомлення нескінченності горизонтів вона містить.
[1] Я зовсім не хочу сказати, що за відсутності Блазня серед персонажів драми глядачі не були б залучені до ігрового простору вистави. Просто в такому разі роль структурного елементу, що виконував би функцію реалізації діалогічного принципу розуміння, належала б чомусь іншому. Блазень виявився найбільш слушною фігурою для автора (і для глядачів, до речі).

1. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем.– М.: Искусство, 1991.– 367 с.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.– М.: Прогресс, 1988.–704 с.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. I. Общее введение в чистую феноменологию.– М.: Дом интеллектуальной книги, 1999.– 336 с.
4. Гуссерль Э. Картезианские размышления.– СПб.: Наука, Ювента, 1998.– 316 с.
5. Кирилюк О. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури.– Одеса: ЦГО НАНУ / Автограф, 2008.– 416 с.
6. Мацкявичюс Г. Преодоление.– М.: РИПОЛ классик, 2010.– 544 с.
7. Рикёр П. Герменевтика и метод социальных наук // Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью.– М.: Academia, 1995.– С. 3–18.
8. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ ред. Ю. Н. Попова.– М.: Прогресс, 1988.– С. 357–403.
9. Шлейермахер Ф. Герменевтика.– Перевод с немецкого А. Л. Вольского. Научный редактор Н. О. Гучинская.– СПб.: Европейский Дом, 2004.– 242 с.

Сергій Пролеєв

НЕҐАТИВНА ОНТОЛОГІЯ «ПОСТ-»: ПОШУК НОВОГО КУЛЬТУРНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ

Розглянуто класичний модерний універсалізм та його кризи в новітній історичний період. Виділені три трансформації класичного універсалізму та показана їх недостатність в умовах глобального світу. Окреслена перспектива нового культурного універсалізму.

Ключові слова: *постмодерн, глобалізація, універсалістський дискурс.*

Рассмотрен классический модерный универсализм и его кризисы в новейший исторический период. Выделены три трансформации классического универсализма и показана их недостаточность в условиях глобального мира. Очерчена перспектива нового культурного универсализма.

Ключевые слова: *постмодерн, глобализация, универсалистский дискурс.*

Classic modern universality and his crises is considered in a newest historical period. Three transformations of classic universality are distinguished and their insufficiency is shown in the conditions of the global world. Prospect of new cultural universality is circumscribed.

Keywords: *postmodern, globalization, universaldiscourse*

Головним метафізичним сюжетом, що неявним чином скеровує різноманітні філософські побудови та пошуки, є питання про те, яким чинникам людина підпорядковує (і має підпорядковувати) своє буття: у чому полягають засади останнього, якими є його інтенції та можливості людського самовизначення. У класичній постановці це є питання про сутність людини та її буття, вічне кантівське запитання «що таке людина?», яким фундатор сучасної філософії (наскільки остання є трансцендентальною за характером) синтезував теоретичне завдання філософії як такої.

Але не можна не звернути увагу, що кантівське фундаментальне питання поставлене неначе у *позитивному вигляді*, чим створюється ґрунт для непорозумінь. Справа виглядає таким чином, начебто це антропологічне питання – яке є запитанням про сутність – можна вирішити *позитивним чином*: шляхом дослідження людини у наявностях її буття, тобто як окреме суще поміж інших. Зрозуміло, однак, що логіка трансценденталізму вимагає іншого бачення.

Маючи людину за даність, теоретичний розум ставить питання «як ця даність (людина) можлива?» Логікою цього запитання людина вилучається із сукупності всіх сущих. Вона перестає мислитися як частка світу, перетворюючись на самостійну онтологічну проблему. Саме у цьому полягає теоретична значущість кантівського запитання. Воно висловлює не цікавість дослідника до людини як *предмету пізнання*, а виокремлює

феномен людини як самостійне буття, сенс якого не може бути виведений з будь-чого, а повинен постати у вигляді самостійної метафізичної проблеми. Щоб відобразити цей статус кантівського запитання, його слід переформулювати у більш наочному вигляді. Тоді воно набуде форми: «Як можливе буття сущого, котре зветься людиною?»

Якщо звернутися до недавньої історії вітчизняної думки, яка існувала у глибокій заанґажованості марксистською ідеологією і відповідним світоглядом, то побачимо цілу низку відповідей на фундаментальне антропологічне питання. Виокремимо головні з них: виробництво і його відображення у класах – соціально визначене існування – діяльність і цілепокладання – культура. Послідовна зміна цих принципів тлумачення людини відображає еволюцію совецької філософії відповідно до трансформацій того ж совецького суспільства. Протягом чотирьох десятиліть після другої світової війни відбувався поступовий перехід від жорстких соціологічних схем розуміння людини до більш загальних і не вщент ідеологічно анґажованих форм її осмислення. Не будемо занурюватися у процес цієї еволюції, котра цілком належить історії (хоча й вельми повчальної для сучасної думки). Зупинимось на її вихідному та кінцевому пункті – на головній теоретичній передумові і підсумку.

Попри відмінність різних концептів, котрі виникали у тлумаченні людини та вели між собою інколи запеклу суперечку, всі вони – від початкового Марксового рішення до останніх версій совецької філософської думки,– мають за передумову ідею загальної *людської природи,* що є рівною у всіх людей. Звичайно, ця метафізична ідея має давню історію, яку можна вести ще з античних часів. Але найближчим до марксистської традиції чином вона була сформульована як ідея природньої людини з її невід'ємними онтологічними ознаками.

Не будемо, знов-таки, занурюватися у історію становлення концепту природньої людини: її започаткування гуманістами (вчення про свободу та гідність людини), роль християнської антропології як вирішальної світоглядної передумови цього концепту, емансипації новоєвропейської особистості спочатку у релігійній формі за доби Реформації, а потім у соціальній за доби Просвітництва і радикальних суспільних перетворень XVIII–XIX століть. Зрозуміло, що природня людина просвітників була секуляризованою версією християнського образу людини – виникаючи на ґрунті християнського світогляду та продовжуючи його, й водночас йому опонуючи.

Три базові редукції і три кризи класичного модерного універсалізму

На цій основі зростає класичний модерний універсалізм в розумінні людини. Його можна назвати ліберальним, оскільки засадничою цінністю

для нього стає свобода. В його засновку лежать три онтологічні редукції. По-перше, редукція дійсності (сущого) до суто натурального, об'єктивного порядку речей. По-друге, редукція людської спільноти до конкретності (самодіяльності) індивідуального суб'єкта, внаслідок чого спільність перетворюється на епіфеномен особистих самовизначень. По-третє, редукція феномену людського до метапозиції людської природи. Якщо прийняти ці редукції (і доки їх приймає дійсність), ліберальний універсалізм залишається неспростовним. Необхідно констатувати, що створена цим універсалізмом новоєвропейська всесвітня історія певний період таки залишається успішною та неспростовною. Нею було створене всесвітнє людство, яке на початок XX століття набуло своїх цілковито окреслених рис і, можна сказати, розквіту. Але сам цей великий історичний успіх поставив під знак запитання правомірність всіх трьох вищеозначених базових редукцій, породивши могутні виклики кожній з них. Виклики постали у вигляді трьох криз класичного модерного універсалізму, й відтак у процесі подолання даних криз теоретичний розум виробив три види дискурсів, кожен з яких запропонував свій власний універсалізм.

Перша з означених редукцій спочатку уможливлює такі могутні культурні практики як наука (природознавство) та індустрія (промисловість), а потім прогрес цих практик призвів у XX столітті до *екологічної кризи.* Ця криза оприявнила сутність природи не як сукупності об'єктивних сутностей та значень, а як конкретної живої цілісності. Зі всезагального натурального порядку екологічна криза виокремила самостійну дійсність *живої планети.* Відповідаючи на виклик екологічної кризи, розум був вимушений визнати *самочинність природи*. Тобто живе середовище (життя) на планеті постало не як натуральний порядок речей, а як самодіяльне буття, з яким необхідно рахуватися в його самочинності – так, *немов би природа має власну волю*.

Екологічна свідомість висунула на противагу універсалізму людської природи *універсалізм живого*. Засадничим принципом екологічного дискурсу стало положення: «Все живе має право на буття». Як зазначав Г. Йонас: «Відокремити сферу людського від сфери природного неможливо, не спотворюючи образу людини <…>. Автентично людська позиція полягає в тім, щоб визнавати за природою її власну гідність, яка протистоїть сваволі нашої могутності» [2, с. 206]. Можна сказати, що екологічний універсалізм є необхідною складовою інтегральної моделі всепланетного людства у царині наслідків глобальної людської діяльності щодо передумов самовідтворення людини. Але змістовно він спрямований на універсальність живої природи, а не на суто історичну універсальність всепланетного людства, що виникає у тиглі глобалізаційних процесів.

Друга з криз класичного модерного універсалізму випливає з іншої базової редукції, що йому властива,– а саме з ідеї невід'ємних людських прав та, відповідно, розуміння особи як наріжного каменю і основи суспільства. Успішне здійснення буржуазних революцій, якими було радикально спростоване станове суспільство і стверджений принцип соціальної рівності, одночасно виявило гостру проблему: у суспільстві, підпорядкованому ідеї невід'ємних прав особи, з необхідністю постає невідворотне питання *соціальних прав*. Першою спробою його розв'язати стало вибудовування альтернативи ліберальному універсалізмові громадянського суспільства у вигляді універсалізму *тоталітарної утопії*. На місце універсалізму людської природи, марксизм поставив універсалізм всесвітньо-історичної емансипації пригноблених та експлуатованих. Тоталітарний універсалізм і відповідний йому дискурс зазнав краху. Цим оприявнилися межі соціального конструктивізму взагалі. Разом з тим, подолання і переосмислення універсалізму тоталітарного ґатунку привело до формування комунікативного універсалізму, який став теоретичним узагальненням та висновком соціальних здобутків західного суспільства XX століття.

Комунікативна парадигма (ідея «комунікативної раціональності») протиставляє себе конструктивізмові цілераціональної дії («інструментальній раціональності»). На місце універсалізму тоталітарної утопії («чудовий новий світ», що в ньому подолані всі соціальні антагонізми) вона ставить універсалізм перманентної експлікації, взаємоузгодження та розв'язання різноманітних соціальних інтересів. Те, що для марксизму (комунізму) було всесвітньо-історичною дією радикального перетворення суспільства задля досягнення бажаного зразка («досконалого соціуму»), для комунікативної філософії стало постійним всеохопним дискурсом, який ведуть учасники громадянського суспільства і завдяки якому відбувається суспільний рух. За універсалізмом комунікації (інтерсуб'єктивності) стоїть універсалізм громадянського суспільства. Так, фактично, комунікативний дискурс відтворив у новій формі класичну модерну ідею суспільного договору.

Нарешті, третя криза пов'язана з метапозицією єдиної людської природи. Модерне суспільство досягло всесвітньо-історичного успіху, підпорядкувавши владі провідних західних країн практично всю планету (на початок XX століття). Основою цієї влади стали система колоніалізму та імперіалізм. Однак паралельно з екологічною та соціальною кризами модерного суспільства (і, відповідно, ліберального універсалізму), розгорталася *потестарна криза*, тобто криза панування західної цивілізації на планеті. Після другої світової війни і нечуваного розмаху

національно-визвольних рухів, ця криза – поглиблена і загострена всесвітнім протистоянням капіталістичної та соціалістичної систем – набула не меншого значення, ніж криза власне соціальна. В основі західної експансії лежала опозиція «варварства-цивілізації», в якій роль останньої цілковито монополізувалася системою модерних соціально-політичних і культурних цінностей. Але дві світові війни (колоніальна за природою перша і соціальна за природою друга) радикально підірвали цю диспозицію, а успіх національно-визвольних рухів її вкінець спростував. На місце експорту єдиного цивілізаційного зразка прийшло визнання значущості відмінностей, зафіксоване, зокрема, правом націй на самовизначення.

Фактично це означало кризу європоцентрованості, себто кризу виключності західного суспільства як автентичної «цивілізації», що вимагало створення нової потестарної моделі. Способом інтелектуального опанування цією ситуацією став тип мислення, який позначимо як «мультикультуралістський дискурс» (за відсутності більш вдалої загальновизнаної назви). Серед його численних і вкрай розмаїтих версій та модифікацій можна виділити спільне теоретичне ядро. Воно полягає у перегляді та врешті-решт денонсації ідеї всезагальності розуму на користь культурних відмінностей, якими виокремлюють та позиціонують себе різні людські спільноти (суспільства, меншини, різноманітні субкультури тощо). Мультикультуралістський дискурс стверджує ідею багатокультурного універсалізму на противагу універсалізму розуму, який походить з європейського просвітництва.

Такими є чотири сучасні універсалізми, які продукують відповідні стратегії мислення і розуміння (дискурси). Причому класичному модерному універсалізму (політичним еквівалентом якого є ліберальна ідея) належить серед них примат і він є вихідним щодо останніх трьох – екологічного, комунікативного та мультикультурного. У вигляді цих універсалізмів можна простежити розвиток новочасної цивілізації і створеної нею всесвітньої історії, кожен з універсалізмів є трансформацією вихідного модерного універсалізму відповідно до того чи того виклику (кризи), що поставав у процесі всесвітньо-історичного розвитку модерної цивілізації. Тому, врешті-решт, всі перераховані універсалізми є в своїй основі модифікаціями вихідного, базового ліберального універсалізму, в якому модерна цивілізація створила себе як загальнолюдський, всесвітньо-історичний феномен. Саме це зумовлює як продуктивність, так і евристичні та прагматичні межі даних універсалізмів.

«Пост-» як постійний рефрен модерну

Будь-яка система мислення містить не лише те, що вона стверджує; одночасно в ній самій, як іманентне начало, існує неґація власних засад. Це повною мірою відноситься до модерного універсалістського дискурсу. Разом із твердженням завжди виникає заперечення, разом з універсалізмом – спроба його відкидання. Причому, що важливо підкреслити, в тій самій культурній традиції, яка його створила. Якщо це і не загальноісторична закономірність, то щонайменше характерна відзнака модерної думки. Тому поруч з універсалістськими дискурсами, які продовжують і розвивають модерний проект універсальності людини, необхідно звернутися до *антиуніверсалістського дискурсу*, який постійно – в різних історичних та інтелектуальних формах – цьому проекту опонує.

Неґацію модерного універсалізму можна було б простежувати з самого початку його власної історії. Не кажучи вже про більш ранні і часткові форми, згадаймо хоча б великий культурний рух романтизму, який став історичним опонентом просвітництва. XIX століття, розпочате романтизмом, на своє завершення дає другу велику спробу неґації модерної універсальності, що її відлік можна почати (попри різницю цих явищ) від Ніцше та декадансу, а завершити різноманітними рефлексіями «кінця Європи», які стали справжніми «володарями думок» після першої світової війни. Назвемо цю другу велику хвилю неґації «метафізикою життя».

Метафізика життя розпочала XX століття, тоді як третя спроба неґації модерного універсалізму – так зване «постмодерне мислення» – його завершила. Постмодерний рух думки визначає модерний універсалізм як панування метанаративів, які «тепер», за виразом Ліотара, делеґітимуються і «втрачають довіру» [4, с. 10–11]. Відтак постмодерн – доба спростування макронаративів та їх денонсацій: доба, яка за визначенням унеможливлює універсалізм як такий. Не вдаючись до детального розгляду постмодерністського дискурсу, зазначимо лише властивий йому прихований квазіуніверсалізм неґативного ґатунку.

Насправді, постмодерна декларація про втрату влади метанаративами не супроводжується належним з'ясуванням ані конкретної системи, ані достеменного змісту цих наративів як практик мислення та розуміння. Маємо радше назви – як от «емансипація», «діалектика Духу», «герменевтика смислу» тощо,– зміст яких не прописаний і механізм дії яких як універсальних зразків («першообразів») всіх актів розуміння та культурних артикуляцій не представлено у скільки-небудь розгорнутому вигляді. І, звичайно, загальне твердження про те, що ці схеми артикуляції і тлумачення «втратили довіру» і не використовуються нинішнім

мисленням теж не підкріплено лінгвістичним та соціологічним аналізом достатньо репрезентативного масиву текстів. Внаслідок цього постмодерна декларація виглядає радше не констатацією дійсного стану речей, а цілком *універсалістською вимогою* до всіх мислячих *зректися* певних загальних зразків здійснення думки.

Слід визнати, що попередня видатна версія «перегляду всього усталеного» – а саме європейський нігілізм другої половини XIX – початку XX століття – містила в собі значно більше сили і переконливості. Разом з тим, постмодерна настанова мала дійсно широкий успіх як універсальна пропозиція певного зразка розуміння та дискурсу. Навряд чи можна вважати підтвердженим постмодерний діагноз про «смерть» метанаративів; але досить очевидно, що у вигляді «постмодерного мислення» створено новий метанаратив (або, ліпше, скажемо «універсалістський дискурс»). Його універсалізм має неґативний характер і полягає у відкиданні «метаоповідей», а власне – класичних модерних засад життя і мислення. Відтак на основі цього відкидання виникає неґативний універсалізм «пост».

«Пост-» не є змістовною позицією; це лише *опозиція* до модерних дискурсів. Відтак виникає свідомість і дійсність, які складаються з «посттоталітаризму» і «посткомунізму», «постлібералізму» і «постполітичного», «постіндустріального» і «постнаціонального», навіть йдеться про «постлюдство». Так виникає епоха, відзнакою якої стає неґативна позначка «пост-»; тобто епоха, яка позиціонує себе як «закінчення сучасності» і «вичерпаність проекту модерну». Разом з тим, як це не дивно (а у світлі вищенаведених «хвиль» перегляду модерну здивування не має виникати), неґації «пост-» вочевидь не вистачає радикальності, акценту інноваційності. Бо постмодерн направду виявляється ствердженням та продовженням модерну: «Постмодерн хоч і трансформує модерн, але не завершує його і не перетворює на антимодерн» [1, с. 301].

Неґативне визначення дійсності, яке пропонує постмодерна оптика, є вочевидь недостатнім. Ніщо не може існувати на основі того, чим воно не є; цей тип ідентифікації прийнятний хіба що для періодів соціальних катаклізмів, руйнації старих суспільних порядків, тобто для суто перехідного стану. Буття потребує визначення того, що стверджується, а не лише того, що скасовується і втрачає дієвість. Протягом останніх десятиліть XX століття префікс «пост-» був цілком виправданим рефреном глибоких трансформацій, які відбувалися у світовій економіці, політичній системі, освіті, технології тощо.

Не буде перебільшенням сказати, що наприкінці минулого століття відбулася зміна системи історичних координат і всесвітніх соціально-

політичних диспозицій. Це пов'язано передусім із крахом світової системи соціалізму і біполярного світу, який визначався всеохопним суперництвом двох наддержав. Після соціально-політичних катаклізмів 1989–1991 років у світі залишився один універсальний соціальний зразок – демократичне громадянське суспільство з ринковою економікою,– який зазіхав на роль визначального нормативного порядку. Але зникнення універсальної соціально-політичної альтернативи у вигляді комуністичної системи вивело на перший план розмаїття інших, локальних альтернатив, які набувають все більшої значущості, усталеності і розмаху. Серед них першорядну роль відіграє Китай, економічна активність якого швидко стала однією з провідних складових світового господарства.

Інтенсивні міґрації останніх десятиліть різко змінили етнокультурний склад цілих суспільств (передусім європейських). Інформаційні технології створили нові умови діяльності світових ринків – ринку праці, ринку капіталів, промислового та сільськогосподарського ринків тощо. Швидко трансформуються форми та інституції освіти, іншим став процес соціалізації, режим міжлюдських контактів, праці і відпочинку. Нема сенсу перелічувати неосяжні у своєму розмаїтті зміни, які охопили всі сфери життя людини. Власне, навіть не у змінах як таких полягає відзнака поточної ситуації. Зміни відбувалися завжди, і в багатьох сферах вони бували більш радикальними, ніж зараз (наприклад, у царині наукових та технічних відкриттів друга половина XIX–початок XX століття значно випереджає аналогічні здобутки останніх десятиліть). Головна відмінність полягає в тому, що всі трансформації отримують спільний знаменник, яким стає *процес глобалізації*. Метаморфози відбуваються не лише в окремих сферах життя – вони набули дифузійного та кумулятивного ефекту.

Глобальний світ: пошуки нового універсалізму

Таким чином, на місці невизначеного світу «пост-» постав світ, який стрімко глобалізується. Водночас зміщаються смислові акценти. Всі міркування з акцентом «пост-» на сьогодні виправдано вести в контексті осмислення генези нового всеохопного універсалізму – всепланетного, глобального людства. Це і є нова реальність та нова визначеність, яка дає ім'я нинішній епосі. Світ «пост-» закінчив своє існування – глобальний світ розпочинає своє буття.

Глобалізаційні процеси доволі розмаїті і численні. Вони мають відмінний вигляд, зміст і форму в різних сферах суспільного життя, міжнародних відносинах держав, демографічному стані населення, екології природного середовища тощо. Але їх спільним знаменником є одне – виникнення *всепланетного людства*. З безлічі окремих існувань

традицій, народів, культур, осіб складається всеохоплююче *спів-існування* всіх-у-дотичності-до-всіх. Індіанець в лісах Амазонії може нічого не відати про Резерфорда, структуру атому та роботу ядерного реактора. Але викид радіаційних відходів на атомній електростанції навіть з іншого континенту стає реальним чинником його життя. Мешканець Бурятії, який обмінює рублі на долари, щоб зберегти свої заощадження від інфляції, навряд чи знає, що таке Федеральна резервна система США і не уявляє її функцій, але обмінявши долари підтримує її роботу і забезпечує стабільність американської валюти.

Не будемо множити приклади, розмаїтість яких неосяжна. Важливіший за них висновок: сучасні економічні, технологічні, соціальні, політичні процеси створюють світ, в якому існування кожного – незалежно від його волі – дотичне до всіх, і буття всіх дотичне до кожного. Планета стала надто тісною. Масштаби сучасного господарювання, політичної, технологічної та соціальної активності не залишають жодного місця незайманим і жодне існування не полишається у самодостатності – наодинці з самим собою. Це справедливо як щодо держав, національних економік, культурних традицій, релігійних конфесій, так і щодо конкретних індивідів, місцем життя яких все більшою мірою стає весь світ (або, точніше, буття-у-дотичності до всього людства).

Дискурс, який відправляється від феномену глобалізації і має його не тільки за тему, а й за власний змістовний горизонт, назвемо «дискурсом глобалізації». Цей вислів має подвійний сенс: перший охоплює все те розмаїття інтелектуальної активності, яке спричиняють процеси глобалізації в яких вона засвідчує себе. Другий сенс дещо іншого ґатунку: він позначає теоретичні стратегії мислення, завдяки яким певним чином можливо осягати і розкривати феномен глобалізації. В цьому, другому сенсі дискурс глобалізації можна констатувати як такий, що поки ще не склався і знаходиться у процесі становлення. Глобалізація формує і передбачає новий універсалізм людини, а саме – універсалізм буття всепланетного людства. Тому перспектива дискурсу глобалізації окреслюється на основі аналізу тих практик мислення – назвемо їх універсалістським дискурсом,– якими покладається і розгортається феномен людини в її універсальності. Ці, введені і опановані теоретичним розумом універсалізми створюють ґрунт, на якому може постати універсалізм всепланетного людства.

Перший діагноз нашого часу полягає в тому, що сьогоднішнє мислення не усвідомило і не визнало *своєї теми*. Власне кажучи, воно не знає, чому саме присвячене. Воно практикує саме себе в своїх усталених настановах і системах розуміння, тоді як світ рухається сам по собі, фактично без участі і відчутного впливу цього мислення, і шлях його виявляється ще

більш невідомим через густий «смоґ» численних викидів від стереотипів розуміння, які навіюють ілюзію звіданості світу, в якому ми існуємо.

Було б самовпевнено стверджувати, що нам відома відповідь на питання щодо змісту нового універсалізму, який покликаний уможливити існування. Те, на яких засадах уможливиться існування глобального світу, складає відкриту проблематизацію, розв'язання якої є справою подальшої історії людства. Можна лише зазначити, що тут маємо єдність взаємовиключних вимог, антиномію у точному сенсі слова. Адже, з одного боку, особливість глобального світу як буття полягає в тому, що властиві йому внутрішні відмінності різних культур та ідентичностей не можуть бути усунені більш загальним принципом консолідації (в тому числі найбільш гнучким та ефективним з принципів такого роду – модерною презумпцією єдиної природи людини). Віддамо належне продуктивності спадку новочасової соціальності – наріжний для неї принцип невід'ємних прав людини, так само як і кореспондуючі з ним соціально-політичні моделі суверенітету та національної держави зберігають свою регулятивно-впорядковуючу роль й у наші дні (в тому числі для сфери міжнародних відносин). Однак зрозуміло, що сучасний світ є світом не тотожності, а розрізнень та відмінностей.

З іншого боку, попри всі відмінності, люди різних культур та соціальних традицій примушені співіснувати в єдиному глобальному світі. Відтак питання про універсалізм доби глобалізації перетворюється на питання про спосіб співіснування неспростовних відмінностей.

Наявність антиномії є важливим теоретичним сигналом для мислення. Вона не означає, що проблема не має рішення. Вона лише вказує, що рішення не може постати на ґрунті жодної з утворивших антиномію альтернатив. В нашому випадку це означає неможливість як субстанційної єдності (=універсалізму тотожності), так і замкненої на себе окремішності. Іншими словами: всепланетне людство не може постати ані як колективна ідентичність будь-якого ґатунку (що дорівнює унеможливленню жодної метапозиції), ані як сукупність замкнених в собі ідентичностей окремих культурних світів.

Найперше, що потребує пошук відповіді, це переосмислення статусу культурних відмінностей. Зазвичай ці відмінності сприймаються в межах більш універсального смислового горизонту, унаочненням якого виступає, зокрема, єдиний нормативний порядок. Це ми бачимо в розглянутому вище мультикультуралістському дискурсі, й зокрема у такого його чільного представника, як Ч. Тейлор [5, с. 52–71]. На противагу класичній ліберальній політиці «рівної гідності», Тейлор обстоює оновлену ліберальну політику «чутливості до відмінностей». Одразу виникає питання: якого ґатунку відмінності повинні бути визнані? Тут постає

ключова проблема. Якщо взяти розмаїття взагалі існуючих відмінностей, то на них *не може* орієнтуватися жодна політика. Тому що не можна створити закон для кожного, з приводу кожної індивідуальності, закон все таки ж всезагальний і не здатен врахувати все розмаїття відмінностей. З цього випливає єдино можливий висновок: буде врахована та відмінність, яка у політичному змаганні виявить себе настільки вагомою, що з нею потрібно буде рахуватися. Але якщо так, то насправді маємо зовсім не політику визнання відмінностей. Адже принцип – власне політика – існує там, де визнання йде попереду вияву сили і випливає з права. Якщо ж визнання йде за виявом сили, рахується з ним, то маємо не суто визнання, а змушену реакцію. І якою б вірною чи точною така реакція не була, вона не сягає значущості теоретичного принципу дії.

Проблема сучасного світу полягає в тому, що його складають – від початку, засадничо – такі фундаментальні «відмінності», які самі змушують рахуватися з собою, а не очікують чутливого їх врахування кимось. Цей аґент, який їх визнає і враховує, просто відсутній у сучасному світі. Такої метапозиції *не існує* (див. докладніше: [3, с. 61–78]). Її заперечує і відкидає процес глобалізації. Значущість культур – не питання їх цінності і масштабу досягнень. Судження про них має бути не *аксіологічним* (й тим більш аксіологічно упередженим – таким, що бере за основу власну систему цінностей), а *онтологічним*. Всі культури рівні не за історичними здобутками, а тим, що забезпечують можливість людського буття. Вони є рівними як способи буття людей – їх учасників; кожна культура, забезпечує можливість людського буття для ось цих людей, котрих обіймає.

Доки залишатися на ґрунті концепту людини як такої (абстракції людини, її родового поняття), ця думка не може виникнути. Бо тоді люди – просто екземпляри: представники роду, певної всезагальності. Яке вони мають значення в своїй особовості? Але якщо ця родова універсалія скасовується і ми виокремлюємо «ось цих людей» як дійсність, щодо якої мислимо, тоді може теоретично конституюватися твердження, що культура для оцих людей і є власне їх природою і їх буттям. Відтак виникає висновок, що культури рівні в тому, що є підвалинами самовідтворення людей в повноті їх людяності (тобто власне людської визначеності). В цьому жодна не має переваги перед іншою. Хоча конкретний зміст цієї людяності завжди різний, але це не має жодного значення.

Подібний хід міркування кореспондує з вихідним модерним концептом єдності людської природи, хоча тут він і перетворюється на множинність людських природ. Але зберігає свою дієвість в межах кожної культури. Згадаймо, що модерна природа людини полягає передусім у

праві на життя. Це презумпція того, що кожна людина є живою істотою, і в цій своїй життєздатності вона має абсолютну дійсність і абсолютне право. І такою ж абсолютною дійсністю стає культурна визначеність в контексті мультикультуралізму. Просто кажучи, якщо для модерної класики бути – це означає бути живим, то введення ідеї культури означає, що людина не може бути живою, не може існувати, не будучи, скажімо, жінкою чи чоловіком, чи німцем, чи навіть професором філософії.

В чому саме полягає культурна визначеність – це вже окреме і завжди конкретне питання. Головне – це презумпція того, що дана визначеність є не онтичною, а онтологічною: вона невід'ємна від буття людини як людини. Відтак, проблема полягає не у *визнанні особливостей* (про що весь час каже Тейлор) – тих особливостей, якими ідентифікуються індивідуальності (чи то особи, чи то спільноти). Достеменна проблема якраз полягає у *співіснуванні універсалізмів*, які є принципово *неспростовними*. Це дійсно велика проблема і велике завдання для теоретичного розуму.

Жодної позитивної відповіді щодо антиномії існувати не може. Бо будь-яка спроба позитивної відповіді зразу відтворює єдиний нормативний порядок, єдиний універсалізм, хоч би у вигляді мови, на якій здійснюється це промислення. Єдиний універсальний порядок неможливий не лише як дійсність відносин людей, він неможливий навіть лінгвістично – як розуміння і висловлення цієї єдиної смислової нормативності. Тут до місця згадати потрійне горгіївське відкидання дійсності, коли він каже, що якщо б навіть ми мали істину, все одно не могли б її висловити так, щоб нас зрозуміли.

Якщо питання неможливо розв'язати позитивним чином – вибудовою нового універсалізму,– слід вдатися до неґативної стратегії. Тобто стратегії не ствердження, а *уникання,* застереження, утримання. Так, щоб здобута позиція не стала способом взаємної анігіляції існуючих відмінностей. Це можна позначити як апофатичний підхід, чи апофатичну філософію. Вона передбачає конституювання позиції, яка буде складатися з утримань, а жодним чином не з тверджень будь-якого ґатунку.

1. Вельш В. Наш постмодерний модерн.– К.: Альтерпрес, 2004.– 320с.
2. Йонас Г. Принцип відповідальності.– К.: Лібра, 2001.– 400 с.
3. Концепція мультикультуралізму.– К.:Стилос, 2005.– 144 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна.– СПб, 1998.– 160 с.
5. Тейлор Ч. Мультикультуралізм і «політика визнання».– К.: Альтерпрес, 2003.– 172 с.

Константин Шевцов

МЕДИААРХИВ КАК ФОРМА ПРИСУТСТВИЯ ПРОШЛОГО

У статті ставиться завдання показати, як зміни у провідних формах медіа супроводжуються змінами пануючого в культурі концепту «минулого». Медіа історично здійснюють роль моделі, що забезпечує тлумачення роботи пам'яті, а разом з тим і природи того особливого «предмета», до якого звернена пам'ять,- минулого.

Ключові слова: *медіа, пам'ять, минуле.*

В статье ставится задача показать, как изменения в ведущих формах медиа сопровождаются изменениями господствующего в культуре концепта «прошлого». Медиа исторически осуществляют роль модели, обеспечивающей истолкование работы памяти, а вместе с тем и природы того особого «предмета», к которому обращена память – прошлому.

Ключевые слова: *медиа, память, прошлое.*

Aim of the article is to demonstrate how the changes in leading forms of media reflect in concept of «Past», dominated in the culture. Media historically have been favorite model for understanding memory and nature of past memory is intended to.

Keywords: *media, memory, past.*

Подобно времени, по известному признанию Августина, медиа мы знаем лучше всего тогда, когда не спрашиваем себя, что же они такое. Связывая в непрерывный поток разнообразные фрагменты информации, они будто отступают в область чистой несказанности. Медиация различного остается необходимым, но совершенным неизвестным основанием предустановленной гармонии мышления, вне которой все усилия рефлексии рассыпаются в бессодержательность избитых суждений и хаос парадоксов. Следуя августиновской тактике, можно принять, что мы оказались в точке разрыва медиации, в точке распадения настоящего и прошлого, где забытое и заархивированное больше не поддерживает непрерывность перехода от одного к другому, а вторгается в настоящее как чужое и неизвестное, как проблема истории, в которую мы вовлечены, но которая не принадлежит нам. История медиации настолько тесно связана с проблемой памяти, что современные историки психологии признают невозможность рассмотрения психологии памяти иначе, как в связи с историей письма и способами построения письменных текстов, использованием архитектурных планов и порядком ритуальных действий, изобретением фонографа и фотографии, и разработкой математической теории

информации и голографии [9, p. 5–7; 11, p. 3–5.]. То, что мы знаем о памяти, и то, как мы пытаемся объяснить ее действие, зачастую определяется либо метафорами, взятыми из области медиа, либо буквально следует конкретному медиа как рабочей модели. Не проникая в сущность медиа, мы знаем, как они работают и пытаемся с их помощью объяснить не только работу, но и сущность нас самих. Такое объяснение есть медиация в действии, что позволяет нам, слегка переставив акцент, спрашивать, что мы можем узнать о медиа, исходя из работы нашей памяти.

Подобный подход не претендует на новизну. Хорошо известно предложенное Юрием Лотманом и Борисом Успенским определение культуры, как негенетической *памяти* общества. Алейда Ассманн предлагает более развернутое сопоставление культуры и памяти [7]. Чтобы помнить, необходимо забывать, и культура живет за счет непрерывной работы забывания, соскабливания старых текстов и цензуры новых. Место, освобожденное для памяти, обустраивается тем, что в самом центре культурного пространства и тем, что очерчивает границы обжитого пространства, опосредуя живое и мертвое. В первом случае, мы говорим о *каноне*, полу-священном наборе культурных образцов на все времена, воспроизводимых повсюду от школы до театра и центральных залов музея, во втором случае, мы говорим об *архиве*, полузабытом содержании запасников, чердаков и подвалов [7, p. 98–99]. Это сопоставление интересно тем, что отталкиваясь от «естественных» механизмов памяти, оно подводит нас к вопросу о вполне осознанной манипуляции, сопровождающей отбор одних образцов в качестве канонических и ссылку других образцов в архив. Создавая архив, мы не только препоручаем знание о настоящем будущим историкам, мы утверждаем принцип отбора как неизбежный разрыв в линии наследования, как установление собственного правила медиации.

Такая работа выборочной архивации и канонизирования позволяет провести важное различение между культурами письменными и архаическими, ориентированными на память. Отсутствие разрыва между письменными текстами и повседневной речевой практикой ведет к тому, что канонический текст культуры расширяется, стирая отличие образцового и второстепенного и даже сакрализованного и профанного, как это происходит в мифе, который, по известному сравнению Леви-Стросса, все время заново создается из обломков прежних мифов, рассказывая себя устами медиаторов-бриколеров [3, с. 128] . Если для письменной культуры центральной задачей оказывается связь с окраинами и трансляция в пространстве идентичных сообщений в кратчайший промежуток времени, то для архаики более значимой формой передачи является сохранение

сообщения во времени. Причем пространственные ориентиры выступают здесь не столько помехой быстрому распространению сообщения, сколько, наоборот, гарантией его включения в другие сообщения и сохранения его в рамках этого широкого канона сообщений [5, с. 365]. Подобный взгляд на соотношение памяти и сообщения воскреснет в локковской концепции тождества личности: Локк будет настаивать на том, что первичной функцией знака является поддержка и укрепление памяти и лишь затем только – функция общения [4, с. 462].

Проблема сохранения – одна из центральных для любой концепции памяти, как, собственно, и поиск материальных носителей, способных взять на себя часть мнемических функций – является важнейшей задачей любой культуры. Но в общем плане решение этой проблемы известно. Сохраняется то, что переходит в будущее, то есть так или иначе предопределяет его, принуждая его быть носителем воспоминаний о прошлом. В предельном случае абсолютное мифическое прошлое совпадает с будущим, и история, которую новые рапсоды будут рассказывать завтра, может оказаться более истинным погружением в прошлое, чем известные нам сегодня мифы. Настоящее как медиатор не имеет никаких собственных прав перед этим сообщением будущего и прошлого. Мы помним, потому что прошлое прямо сейчас смотрит на нас и этим позволяет нам узнавать себя. Мы вспоминаем прошлое, которое продолжает сбываться в известных нам вещах, опережая нас на той самой границе, где настоящее выходит вперед, чтобы встретиться со своим будущим. Но тексты на нас не смотрят, и мы не так легко ориентируемся в архивах, чей герметизм как будто осознанно сопротивляется вторжению, оберегая замкнутую в самой себе область забытого. Письмо вырывает настоящее из смены времен. Вполне очевидна связь письма и архива с формированием нового типа власти, для которой снятие копии – путь увеличения богатства и силы, но не столько за счет возвращения к учреждающим актам творения, сколько за счет удвоения уже имеющегося. Письмо передает будущему не само прошлое, а его следы, остатки того, что было присвоено и подчинено настоящему и вместе с ним погрузилось в забвение, оставив вместо себя форму удваивающего взгляда, затерянный свет рефлексии. Это забытое прошлое и есть наша проблема медиации как линии разрыва между сохранением и передачей, между мифом и рефлексией.

Философская мысль Платона соединяет в себе остатки архаической традиции медиации и принципы нового типа культуры, ориентированной на письмо. Платон рассматривает две принципиально различных модели памяти. Первая связана с обучением и исследованием и рождается из диалога учителя с учеником или возлюбленного с влюбленным. Но задача

учителя не передавать сообщение, а способствовать его пробуждению в душе ученика, охранять и сохранять его от искушений порочных наслаждений и лени. Что должно пробудиться в результате этой медиации, уже есть в прошлом души, но само знание не является «прошлым» в нашем понимании, оно связывает прошлое и будущее в неделимом мифологическом настоящем, в котором сразу и целиком открыто «все, что было, что есть и что будет».

Память второго типа исследуется в связи с проблемой лжи и ошибочного суждения, и в этом случае Платон предлагает взглянуть на подаренную человеку Мнемосиной, матерью Муз, восковую дощечку памяти, на которую чувственные образы заносят свои письмена. Письмо значимо для Платона лишь в отношении чувственного мира, но недостатки его не ограничиваются неточной фиксацией прошлого. В знаменитом рассуждении из «Федра» о пользе и вреде письма мы узнаем, что куда большим недостатком письма является его безответность. Оно не только потакает чувственности и лени, но лишено главного достоинства человека – свободы вступать в беседу, откликаться на вопрос. Письмо существенным образом замкнуто в прошлом, в самой памятливости записи заложена забывчивость и желание переложить вопросы познания на другого, письмо сохраняет сообщение, но именно поэтому в нем никогда не встречается само прошлое и настоящее, прошлое оказывается отделено от настоящего линией письма как границей архива.

Двойственность платоновской концепции памяти не исчерпывается одним противопоставлением внутренней памяти и внешнего письменного средства для припоминания. Платон показывает нам, что медиация завязана вокруг власти познающего над своей душой, вокруг рефлексии, которая делает простого раба соавтором пифагоровой теоремы, и письмо играет в процессе внутренней медиации не менее значимую роль, чем участие наставника. Письмо превращает забытую истину души в архив, отчужденный от настоящего, но все же доступный благодаря работе диалектической реконструкции прошлого и каталогизации его содержимого.

Платон предпочитает говорить о письме как средстве напоминания, а не памяти. Внутренней собранности души противопоставляется внешний знак, вторжение которого воспринимается как чуждое, хотя именно оно и пробуждает память. Такую «внешность» знака подчеркивают и современные исследователи памяти [8, p. 95]. Напоминающий знак может обладать иконическим сходством с предметом напоминания или быть связанным с ним устойчивой культурной конвенцией, но по существу всем известные узелки на память

представляют собой простое указание, отметку разрыва или, лучше сказать, надреза в непрерывности опыта, сквозь который забытое прошлое всплывает без какой-либо содержательной или формальной связи с напоминающим знаком. В этом случае система напоминаний, которыми мы обустраиваем пространство нашей жизни, подобна работе внутренним скальпелем, связывающим настоящее и прошлое множеством подобных надрезов. Эта непрерывная медиация боли, которой Ницше даст прозвище культурной мнемотехники, воспринимается Платоном настороженно, хотя ее присутствие угадывается в воспитании воинов и правителей идеального полиса. Так душа обучается власти над собой и так она оплачивает право на знание и участие в претворении будущего и прошлого («И чтобы я не превозносился чрезвычайностью откровений, дано мне жало в плоть, ангел сатаны, удручать меня…» 2 Коринф. 12:7). В этом долгом превращении раба познания в господина самого себя письмо медиатор лишь постольку, поскольку им пробуждается к бытию выбор, воля к самомедиации, абсолютным основанием которой выступает слово божественного закона как пред-писания, чистая манипуляция божественного произвола.

Мысль Платона не просто сближает или противопоставляет две формы памяти и медиации, она задает диапазон толкований, в котором предпочтение той или иной формы медиации напрямую зависит от признания их неизбежного равновесия. Так же как неизменность эйдосов дополняется становлением чувственного мира, сохранение в качестве основы медиации уравновешивается игрой копий и передачей сообщения посредством письменной фиксации. В этом отношении показательны средневековые риторики, которые в качестве важнейшего предмета искусства памяти рассматривают память об Аде и Рае [1]. Если «Божественную комедию» Данте называли «флорентийской газетой», то несомненно его «Ад» не что иное, как политический архив, фрагмент божественного архива, в котором не только записываются людские прегрешения, но сюда же и ссылаются грешники, в чистое прошлое без настоящего и будущего, без толики надежды и удовлетворения. Именно позднее средневековье завершает первый этап становления архива, идущий от первых записей к эллинистическим библиотекам и дальше к деятельности схоластических ученых по каталогизации Писания, созданию аппарата именных и предметных указателей, ссылок и в целом организации библиотечного дела [9, p. 85]. В одержимости архивом верность букве Писания сплетается неразрывно с широким набором всевозможных манипуляций с этой буквой от экзегетических штудий до

герметического и каббалистического истолкования и, наконец, до почти магического и безграничного умножения под прессом печатного станка.

Восковая или глиняная дощечка, папирус или пергамент сохраняют отпечаток не только потому что изменяются от внешнего воздействия, но и потому что обладают собственным благородством, верностью воспринятой форме. Эти материалы в буквальном смысле становятся носителем, или субстанцией, душой события, которое продолжает жить во вписанных на их поверхности знаках. Печатный станок стирает различие между этими событиями записи, поскольку исключительное сообщение живет лишь посредством передачи множеству совершенно одинаковых субстанций, элементов нового медиального универсума. Эта модель гуттенберговой медиации воспроизводится декартовской теорией света, согласно которой вместо истечения небесной энергии поверхность нашего глаза воспринимает давление, оказываемое частицами воздуха, подвергающихся непрерывному воздействию частиц огня. Единственное, что сохраняется в механическом мире, это непрерывность действия и способность протяженных элементов это действие воспринимать, при том, что и это восприятие не сохраняет неизменного отпечатка, поскольку отмечает собой лишь начало нового движения элементов, их взаимодействие с окружением в цепи других элементов и т. п. В трактате о человеке Декарт предлагает концепцию памяти, которая основывается уже не на способности души мобилизовать себя для целей познания, но на способности человеческого тела действовать вполне автономно от свободной воли души, предоставляя в ее распоряжение отлаженную и совершенную машину действия. Память, как и у Платона, связывается с пластичным материалом, образующим вещество головного мозга, в котором потоки животных духов, направляемых образами восприятия, оставляют множество следов, но эти следы больше не ждут взора внимательной души, которая сможет прочитать и разгадать их письмо, скорее они совершенно невидимы, как поры ткани, которые обнаруживают себя лишь тогда, когда ткань приходит в движение, собираясь в складки именно таким, а не иным образом. Следы памяти теперь существуют лишь в непрерывности движения, в механическом взаимодействии частей, во взаимной передачи разными элементами тела части скорости движения и его направления [10, p. 150]. Прошлое сохраняется лишь в мгновенной направленности текущего действия, оно почти неотличимо от восприятия и действия и меньше всего отсылает к чистой записи архива.

Математически упорядоченная вселенная может рассматриваться как бесконечный архив, открытый методически подготовленному взору. Во всяком случае, предустановленная гармония в системе Лейбница должна

охватывать все мельчайшие следы и предзнаменования прошлых и будущих событий. Можно представить, что физика и физиология Декарта, как и динамика Лейбница, предлагают, как в свое время философия Платона, концептуальную аналогию новых форм медиации. Записанное прошлое сохраняет свое значение не иначе, как в размножении потоков, которые представляют собой удвоение и повторение прошлого в настоящем, в структуре его законов и способов его восприятия. В этом смысле чрезвычайно важна позиция Локка, который выводит тождество личности из сознания прошлого. При всей несомненной значимости, которую Локк придает памяти, само прошлое его интересует как раз очень мало, лишь в той мере, в какой оно образует личную непрерывность текущего опыта, дополняя каждое новое восприятие сознанием-памятью своего Я. Эта позиция лишь повторяет от первого лица декартовскую модель тела-машины, которое также несет свое прошлое в качестве определенной непрерывности действия, связывающей новое восприятие с успешностью предыдущего опыта. Прежняя медиация памяти оказывается включена в принципиально новую медиацию восприятия и его эффектов. Фридрих Киттлер имел все основания начать свое исследование современных визуальных медиа с ренессансного и нововременного увлечения формальными и колористическими эффектами перспективы, и, в первую очередь, с настоящей манипуляцией самого зрительного поля восприятия благодаря эффектам «камеры обскура» и «волшебного фонаря».

Неустойчивое равновесие памяти и восприятия, присущее новой формации медиа, станет еще более очевидным в XIX веке, когда изобретение фото- и фоно-графии станет толчком для новой волны эмпирических и теоретических исследований законов и природы как памяти, так и восприятия. Однако к этому моменту видимое «равновесие», о котором идет речь, станет всего лишь одним из симптомов полного разрыва настоящего и прошлого, другими выражениями которого станет в этот период, с одной стороны, настоящий взрыв исторических исследований, включая различные формы репрезентации прошлого от частных коллекций и музеев до исторических картин и романов или знаменитых панорам Даггера, с другой стороны, уверенное становление психотерапии, все более внимательной к личной истории души и запечатленным в ней конфликтам настоящего с прошлым. Попытка придать истории состоятельность научного знания говорит, что проект предустановленной гармонии продолжает жить в медиативной феноменологии духа, однако прежняя уверенность в том, что память сможет уместиться в пространстве взгляда, снимая архивное прошлое в

абсолюте законов природы или мышления, наталкивается на необратимое переживание потери, утраты истории [6, с. 466–467]. Новые медиа сплющивают прошлое на видимой поверхности даггеротипа или умещают его в длительности звучащей фонограммы или времени кинопросмотра, но тем самым прошлое не только утрачивает область прежней своей автономии, но она перестает наделять этой автономной позицией того, кто оказывается выброшен в пространство одних лишь воспринимаемых моментальных событий. Ощущение утраты истории и романтический идеал ее оживления и реконструкции осмысляется как проект обретения человеческой, культурной, наконец, национальной идентичности. Формально воскрешая локковскую концепцию идентичности как непрерывности воспоминания, этот проект полностью опровергает ее, поскольку подлинную идентичность ищут, на манер истерика, именно в том прошлом, которое как раз сопротивляется припоминанию, обладая реальностью другого, в лучшем случае – действительностью голого факта без примеси объяснения.

Новые медиа совершают свою революцию в памяти и способе архивации, так же как до них такая революция совершается изобретением и распространением письма, а затем появлением печатного станка и типографии. Запись не полагается больше на устойчивую опору прошлого, на внутреннюю память души, на букву Писания, обращенную к верующим посредством типографской краски. Не имея собственного места, прошлое постоянно присваивается настоящим, но никогда полностью, сохраняя свое присутствие в виде зияющего разрыва. Оно ведет себя как разрушительная болезнь, как непрекращающееся насилие. В качестве своеобразной иллюстрации можно привести психическое расстройство Multiple Personal Disorder, признанное в конце прошлого века в Северной Америке официальным диагнозом. Симптомы болезни, распространение которой сравнивалось даже с эпидемией, проявляются в том, что за случаями скоротечной, но часто повторяющейся амнезии, обнаруживается не столько полная потеря памяти, сколько пробуждение агентов, идентифицирующих и сознающих себя, которые берут на себя ответственность за поведение человека, и хотя они чаще всего осведомлены о существовании «нормальной» личности-хозяина, для самой этой личности они большую часть времени остаются совершенно неизвестными [12, p. 33]. Основная идея терапевтов состояла в том, что насилие (прежде всего, хотя не исключительно, сексуальное), которому «множественные» были подвергнуты в детстве, вызвало к жизни такие версии «себя», которым в отличие от основного «я», могли за себя постоять и тем самым давали возможность приспособиться к

отвратительной действительности, укрепляясь в ней по мере того, как основное «я» сохраняло за собой позицию слабого. Однако эта идея, вполне убедительная в контексте многочисленных воскрешений в памяти ужасных подробностей насилия, стала постепенно угрожать всей диагностической концепции MPD, поскольку истории насилия и подробности его совершения становились все более и более многочисленными и все более и более ужасающими (а потому и все менее вероятными). Сталкиваемся мы здесь с действительными событиями или с тем, что противники диагноза MPD называют «синдромом ложной памяти», существенно для нас, как в этом случае концептуализируется прошлое. В мифологии больных MPD прошлое существует исключительно как история насилия, чудовищного разрыва, продолжающего свою работу в настоящем, и в его сознательном и действенном, и в его чисто фантазматическом средоточии.

Эта крайняя позиция в отношении прошлого как насилия (созвучная платформе различных политических сил) превращает прежде стабильное и автономное место архива в зону особой обеспокоенности. По примеру Алейды Ассманн можно выделить два типа архива, соответствующих двум типам памяти, долгосрочной и краткосрочной, а также двум принципам хранения и забывания информации. Первый тип предназначен для сохранения подлинных реликтов прошлого, которые требуют неустанной и все возрастающей заботы, поскольку прошлое, которое они хранят, есть не что иное, как неизбежность разрушения, постоянно подступающее присутствие забвения и небытия. Классические представления о памяти как хранилище и о забывании как потери жизненности и цвета, размывании очертаний и спутанности находят в этой форме архива свою совершенную репрезентацию. Второй тип архива предполагает столь же озабоченную борьбу с забвением, но не посредством сохранения подлинных рукописей и артефактов, а посредством постоянного переписывания и перекопирования материалов архива со старых носителей на более новые и совершенные, обладающие большей точностью воспроизведения, хотя зачастую – и все более краткосрочной формой существования. Современный взгляд на запоминание как действие нейронных сетей по переписыванию и дистрибуции информации и на забывание как следствие постоянной записи новых данных поверх прежних воспроизводит эту стратегию современных медиа по архивации материала.

Итак, мы приняли за исходное предположение, что сущность медиа может приоткрыться нам постольку, поскольку мы узнаем в нем себя, представляя работу памяти или сознания по аналогии с записью или

трансляцией текстов, зрительных или слуховых образов. В этом случае медиаистория и история философии или психологии неразрывно сплетаются, обнаруживая не только последовательность появления новых форм медиации или способов концептуализации прошлого и настоящего, но также и непрерывный поиск взаимообоснования способов сохранения и трансляции и способов определения настоящего в смене прошедшего и будущего. В отличие от традиционных медиа, ориентированных на первичность сохранения прошлого, современные ставят сохранение в прямую зависимость от трансляции, оставляя за прошлым исключительно смысл разделения и распадения на множественность копий, превращая заботу об архиве в работу манипуляции с различными копиями и перезаписями одного и того же исходного материала. Этой форме медиации соответствует наше понимание прошлого как события вторжения и насилия, эксплуатации и обмана, в отношении которого невозможно установить никакой действительной идентичности, помимо дистрибутивной формы присутствия в множественности ресурсов, каналов и сетей, которые, собственно, и составляют рабочую форму современного архива как открытого пространства манипуляции.

1. Йейтс Ф. Искусство памяти.– СПб.: Университетская книга, 1997.– 480 с.
2. Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова.– М.: Логос; Гнозис, 2009.– 272 с.
3. Леви-Строс К. Первобытное мышление.– М.: Республика,1994.– 384 с.
4. Локк Д. Сочинения в 3-х т.– Т. 1.– М.: Мысль, 1985.– 621 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера.– СПб.: Искусство–СПБ, 2000.– 704 с.
6. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.– М.: Прогресс, 1997.– 408 с.
7. Assmann A. Canon and Archive // Media and Cultural Memory: Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook.– Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2008.– P. 97–107.
8. Casey E. S. Remembering: a phenomenological study (2nd edition).– Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000.– 362 p.
9. Danziger K. Marking the Mind: a history of memory.– Cambridge: Cambridge University Press, 2008.– 344 p.
10. Descartes R., Gaukroger S. (Editor); Gaukroger S. (Translator). Descartes: The World And Other Writings.– Port Chester, NY, USA: Cambridge University Press, 1998.– 208 p.
11. Draaisma D. Metaphors of Memory: a history of ideas about the mind.– Cambridge: Cambridge University Press, 2000.– 241 p.
12. Hacking I. Rewriting the Soul: multiple personality and the sciences of memory.– Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.– 286 p.

Евгений Малышкин

ПИСАТЬ КОД. КАСАТЬСЯ

Стаття розглядає місце вправної пам'яті у філософії Нового часу. Наголошується, що, окрім метафорі сліду, або відбитка, що нею описують пам'ять ще з античності, у цей період історії філософії народжується ще одна метафора, метафора начерку, проекту.
Ключові слова: *пам'ять, метафора, філософія Нового часу.*
В статье обсуждается место искусной памяти в философии Нового времени. Отмечается, что помимо метафоры следа, или отпечатка, которой описывают память с античности, в этот период истории философии рождается еще одна метафора, метафора наброска, проекта.
Ключевые слова: *память, метафора, философия Нового времени.*
The article discusses the place of artificial memory in the modern philosophy. It is noted that in addition to metaphor, which describes the memory since antiquity, the metaphor of trace or imprint, in this period of history of philosophy is born yet another metaphor, a metaphor of project.
Keywords: *memory, metaphor, modern philosophy.*

Память как средство, которым мы способны располагать, является наиболее привычным смыслом памяти и наиболее удобным для тех моментов, когда мы с удовольствием ссылаемся на то, что память подвела, обманула, что она дырявая или что ее не стало совсем. Такие нарушения заставляют нас о памяти задумываться и даже упражнять ее при случае или методично, но не рассказывают о том, откуда же все-таки взялась ошибка и какое отношение память имеет к своим «ошибкам». Если мы, следуя психоаналитической стратегии, станем думать, что отклонения памяти вызваны причинами, радикально сторонними по отношению к ней, это никак не прояснит ни природы памяти, ни природы памятного.

Забывая, что забвение есть начало памяти, мы спешим знать, что память нужна нам в ее безотказности и, дабы избежать ошибок, мы придумываем, как память устроена, а затем тренируем память в соответствии с этим – уже не ее, но устойчивым – устройством. Наиболее внятная модель понимания памяти, с которой мы сегодня сталкиваемся – это память цифровая. Есть некий код, представляющий собой одну из форм записи состава нулей и единиц, а есть устройство, записывающее этот код и воспроизводящее его. Тождество записанного и воспроизводимого обеспечивается точностью изготовления устройств и безошибочностью кода. И то и другое суть абстракции, предметы идеальные, с которыми мы не сталкиваемся, задействуя цифровую память,

потому последняя требует особого, повседневного радения и ухода. Неисполненность идеального создает тот особый порядок, который мы называем привычным миром, в котором выполняем привычные, но уже устроенные сообразно нашему пониманию памяти, действия.

Цифровая культура является удобной моделью для описания, но не является чем-то небывалым. Понимание памяти как следа – это и есть создание упорядоченного мира, в котором рутинные действия, дополняя настоящее до устоявшегося понимания памяти, оказываются незаменимыми. Значимой оказывается глубина следа, ведь именно в следе память и хранится. Сохранять след глубоким – значит хранить в памяти, глубина – пространство священного (как правило, эпитеты «высокий» и «глубокий» легко поменять местами без искажения смысла). Глубина следа может обеспечиваться различными действиями: болью, частым повторением, броскостью и живостью образов (которые сами понимаются как следы), всем тем, что способно противостоять рутине в своей заметности. Потому, пытаясь что-то удержать в памяти, мы пишем код будущего, полагая, что мы, будущие, сохраним способность замечать примерно то же, что замечаем нынешние. Такое устройство, ввод кода– его исполнение, опирается на несколько допущений:

1. Память дает нам клятву на верность самим актом запоминания. Она, память, только для того и есть, чтобы хранить нами запоминаемое.

2. Время повсюду подобно себе в своей недостаточности, необходимости дополнения до некоего целого и нуждается в специфически определенных указателях, следах, которые будут останавливать время и возвращать его к необходимому и нужному.

3. Нам известно, что и зачем мы запоминаем, мы знаем цель, с которой запоминаем что-то, и порядок запоминания, и только в этом случае наша память является искусной, усовершенствованной, а не «естественной».

Как можно видеть, ни одно из перечисленных положений не выдерживает критики, и все же все они необходимы для сохранения и разворачивания цифровой культуры.

Нижеследующие размышления о месте памяти не являются попыткой продолжить историю искусной памяти, вслед за Ф. Йетс или П. Хаттоном, еще в меньшей степени – попыткой исправить некое «неверное» понимание памяти, заменив его правильным: в случае с памятью мы вынуждены опираться только на прагматику, память, как и чувства, наделена существенной антитипией по отношению к концептуализации. Потому основная методологическая задача при описании памяти – избежать схематики, отыскивать место памяти каждый раз заново, вместе с памятными местами исследуемых текстов.

То, вокруг чего очерчено наше обращение к памяти,– это метафоры памяти-следа и памяти-проекта. Часто они взаимопроницаемы. Но если память-след – это устойчивое описание памяти для античности, то в Новое время появляется и реализуется нечто новое и небывалое, которое может даже показаться оксюмороном: память как проект. Впрочем, мы уже знаем, что, поскольку история есть проект по преимуществу, то и память способна быть наброском, решением[1].

Что означает проективность в отношении памяти? Посредством чего она сбывается? Какие сущности задействуются, чтобы удержать на плаву совершённое понимание памяти в нашем, несовершённом времени? Направленное этими вопросами оглядывание по сторонам позволит нам угадать, быть может, и ту завершенность в понимании памяти, которой принадлежим мы сегодня.

Дело историка философии – описывать условия извлечения смыслов из совершённых доктрин. Поэтому совершенность не дана до тех пор, покуда не описаны условия рецепции. И все же в том и состоит специфика дисциплины, что она относится к текстам прошлого как к таким, в которых ничего уже нельзя исправить: с Декартом и Платоном историки философии, в отличие, скажем, от философов аналитической или марксистской школы, беседуют, но не спорят. При этом один историк философии может вовсе не походить на другого, и это, при определенных обстоятельствах (то есть при обстоятельности обращения), делает честь обоим. Вслед за неокантианской традицией, мы делим всю историю на три-три с половиной обширных периода: античность, Средние века и, отделенное от них открытием Нового Света и Ренессансом, Новое время. Оставшаяся упомянутая половинка, объемом, впрочем, в два века напряженной, яркой и небезопасной работы, занимает место либо пост-, либо отказа от-, но так или иначе она длит размерность Нового времени. Мы же собираемся исследовать историю памяти, ее новоевропейский извод. И это заставляет нас отказаться от по крайней мере двух признаков Нового времени, отмечаемых Гегелем: от субъективности и от идеализма, и вот почему.

В «Философии права» Гегель пишет: «Принцип нового мира есть вообще свобода субъективности, требование, чтобы могли, достигая своего права, развиваться все существенные стороны духовной тотальности» [1, с. 314]. Однако память не имеет дело с субъективностью, вообще атрибуция памяти вещь неблагодарная. Конечно, мои воспоминания – это то, что делает меня мною, но память зависит от массы привходящих обстоятельств, так что в итоге я не могу утверждать, что помню что-то только по собственной воле. Различие между памятью индивидуальной и коллективной довольно эфемерно, ведь память есть что-то уместное. Конечно,

можно настаивать «но ведь я-то помню!» – но и это уместность, только отрицательная, более того, вмененная память не всегда является нарушением или признаком насилия. Зачастую она оказывается единственным способом социализации и обретения автономии[2].

Под идеализмом же мы здесь должны понимать очищенный от всего чуждого дух, знающую себя идею. Память, однако, традиционно принадлежит телесному, как бы эта принадлежность ни толковалась – как уступка слабости человеческого ума (Аквинат), либо как выбор «вечных» мест для памяти о первом (Дж. Бруно, Дж. Камилло). И эта принадлежность опирается на готовое, на то, порядок чего осознается лишь в модусе прагматически достаточного, но не в модусе теоретически познанного. Память, и искусная память в первую очередь, ищет случайного, броского, неповторимого и обращена к этому случайному как к случайному, а не как к закономерному. И в этой обращенности дает себя знать: память не в душе, память – в так-то сложившемся (в лейбницевском, contingentia), выпавшем (в смысле Витгенштейна, fallen) мире.

Таким образом, описание места памяти в философии Нового времени, во-первых, направлено от и, во-вторых, к.

От – восприятия Нового времени как обоснования целиком самостоятельной мысли. К – надежде включить в круг разбираемых в историко-философском дискурсе тем не только интеллектуальные схемы, но и способы обращения с аффектами. Аффекты можно описывать, эксплуатировать, придавать им онтологический статус или целиком игнорировать, но ни одна из перечисленных стратегий знания аффекту не научает. Научать – значит уметь пережидать первый вкус и уметь встраивать само это умение в ткань повседневности. Чем философия держится – так это жестом, умением производить жест, пластикой по преимуществу, поскольку именно жест есть то первое, что делит пространство на свое и чужое, на собственное и несобственное. Поскольку этот жест телесен (а никакой другой не заметен), постольку он аффективен. И мы возьмемся показать, что в доктринах Гоббса, Декарта и Лейбница память занимает неприметное, но ключевое место, в котором роль мнемонической необходимости отводится аффицированному – найденному, обретенному жесту.

Как отмечает Фуко, Новое время утратило формат заботы о себе. Но потому оно и не нуждается в этой особой дисциплине, что напрямую обращено к пространству аффективности. Дело, таким образом, вовсе не в самостоятельности ума и не в особом внимании к трансцендентальным основаниям постигаемых в науке или в этосе смыслов. Ни того, ни другого, мы, если будем внимательны к организованности памятного и

памятуемого, не найдем ни у Декарта, ни у Спинозы, ни у Локка. На что нам хотелось бы обратить внимание в нашем рассмотрении, так это на рождение той пластики, в которой возможно самопризнание: «мы начинаем что-то небывалое». А именно этот тезис и свидетельствует о некоем начинании в истории философии, и с ним мы как раз сталкиваемся у всех новоевропейских авторов. Такое начинание есть непрерывно возобновляемая забота о том «себе», которое может раскрыться лишь в самом начинании. Особый вопрос – насколько это начинание свободно от традиции, насколько вообще что-то новое возможно в философии?

История философии как обращенность к жесту вовлечена в круг медиа. Да, кинематограф представляется в этом смысле отличным посредником, но отнюдь не единственным, и уж точно не лучшим. Медиа – это та длительность, о которую как раз и должно разбиваться первое воображение, с тем, чтобы уступить место воображению, вовлеченному в деятельность ума, и имеющему дело с аффектами[33] Профессор кафедры истории философии СПбГУ, Константин Андреевич Сергеев несколько раз повторял, я слышал, что дело не в том, чтобы увидеть русалку, дело в том, чтобы понять, как видят русалку. Мне всегда казалось, что в этой формуле что-то не так, что-то в ней есть обидное: пока кто-то будет общаться с русалками, я буду очередной раз пребывать в душной аудитории. Но то ли я состарился, то ли что-то понял, то ли это одно и то же, но сегодня эта формула уже не представляется мне обидной, при том, правда, условии, на которое я и хотел обратить здесь внимание: уразумение не устраняет аффективности, напротив, неким не совсем ясным для меня образом позволяет ей свершиться. История философии и обращена к телу, поскольку имеет дело в пластикой прошлого, и ломает его, поскольку заставляет отрешиться от привычного и обрести другое тело, тело внимания..

В качестве подступа к порядку опосредования, установившемуся в XVII–XVIII вв. и длящемуся до сих пор, мы бы хотели указать на еще один аспект метафоры цифрового мира, мира, в котором разворачивается образ цифровой памяти, ставший для нас привычным. Я имею в виду то различие, которое производится Гумбрехтом в его статье «Постижимое в языке присутствие (с особого рода вниманием к присутствию прошлого)» [2]: различие между миром цифровым и миром аналоговым. Обсуждая семь способов амальгамации языка и того, что за пределами языка (Гумбрехт обозначает это как присутствие, presence, в его простом смысле: быть где-то неподалеку, так, чтобы можно было прикоснуться), он обсуждает и разные способы онастоящивания (presentification) прошлого: аналоговое и цифровое. Гумбрехт обозначает эти способы презентификации как различные типы культуры, различные, но все же допускающие взаимопроник-

новение. Если культура цифровая – это культура преобразования в понятия (в код) с последующим восстановлением (исполнением кода), и в таком случае мы не выходим за пределы языка, как указывает Гумбрехт, или, добавим мы, за пределы особым образом понятой памяти, то культура аналоговая позволяет очутиться в присутствии того, о чем можно и не высказываться в точных и определенных понятиях, поскольку присутствие дано не собственно в слове или термине, но в том, что в указанной статье обозначено как «амальгамация» языка и присутствия: в некоторых устойчивых регионах действия языка (его звучание, комментаторская работа с рукописями прошлого, язык мистического опыта и т. д.) язык есть не предмет филологических изысканий, но физический объект, мы здесь чувствуем его прикосновение: «Мой отказ от «метафизики» в этом самом смысле принимает во внимание и настаивает на том опыте, что наши отношения с вещами (и в особенности с культурными артефактами) не есть только отношения означивания-атрибуции. Коль скоро мы используем слово «вещи», имея в виду то, что в картезианской традиции зовется «res extensae», мы также включены в, живем с и осознаем пространственное отношение с этими самыми вещами. Вещи могут «присутствовать» и «отсутствовать», и если «присутствуют», то они ближе или дальше от нашего тела. Называя их присутствующими, в буквальном смысле латинского слова prae-esse, мы тем самым говорим, что они «перед» нами и к ним можно прикоснуться. Ничего более я в это понятие не вкладываю» [2, p. 319].

Вполне возможно, что Гумбрехтовское различие между двумя типами культур осуществляется ценой огрубления и упрощения. Но это различие указывает на то, к чему мы хотели бы приблизиться, исследуя феномен памяти в новоевропейской философии, а именно, память, буквально, описывает касание. Не прикосновение «пальцем», хотя Гоббс, по всей видимости, имеет в виду этот смысл касания по преимуществу, но то касание, которое Декарт застает в себе как в эминентной причине вещей протяженных, а Лейбниц – в индивидуальной субстанции, связанной с телом.

У всех трех мыслителей мы найдем описание памяти как проекта: у Гоббса – как память об общественном договоре (который и представляет собою проект в чистом виде); у Декарта – как методологическое требование не спешить и согласовывать каждый шаг рассуждения с суждением образцовым, каковое есть cogito sum: это требование невозможно и невыполнимо без доказательства божественной экзистенции; у Лейбница – в требовании полного понятия сущего, которое, с одной стороны, есть выполнение принципа индивидуации, с другой, выполнимо оно только по завершении грандиозного проекта

построения универсального языка счисления, который и призван прийти на смену «естественной» памяти, удерживающей единство рядов и обеспечивающей выход из лабиринтов свободы и континуума.

Все три проекта остаются незавершенными, но так или иначе длятся в современном мире: методология Декарта – как основа математически ориентированной науки; политология Гоббса – как основа для ответственного и самоотчетливого действия гражданина; наконец, лейбницевский проект универсального языка, фонемами которого являются нули и единицы, прямым наследником имеет нынешнее стремление оцифровать не только места, но и нравы. Но эта незавершенность носит характер не только еще-не завершенности, но и изначальной неполноты: все эти проекты не могут быть описаны без того, чтобы мы обратились к миру аналоговому, миру, в котором возможно касание вещей. И такое касание – особая история.

Примечания

[1] О памяти как решении см. замечательный фильм К. Нолана «Memento».

[2] В качестве иллюстрации приведу такой пример: как-то на лекции я, к слову, хотел с ходу припомнить три закона материалистической диалектики. И вспомнил только два, а третий подзабыл. Вообще-то такого не может быть, подумалось мне тогда, ведь знал со школы и в университете учили много и разно их толковать, это даже не обсуждается, *это* ты не мог себе позволить забыть. Но оказалось, что позволено. И собственно иллюстрация: какая из памятей является вмененной, память об этих самых законах или же память о том, что я больше их не помню?

[3] Профессор кафедры истории философии СПбГУ, К. А. Сергеев несколько раз повторял, я слышал, что дело не в том, чтобы увидеть русалку, дело в том, чтобы понять, как видят русалку. Мне всегда казалось, что в этой формуле что-то не так, что-то в ней есть обидное: пока кто-то будет общаться с русалками, я буду очередной раз пребывать в душной аудитории. Но то ли я состарился, то ли что-то понял, то ли это одно и то же, но сегодня эта формула уже не представляется мне обидной, при том, правда, условии, на которое я и хотел обратить здесь внимание: уразумение не устраняет аффективности, напротив, неким не совсем ясным для меня образом позволяет ей свершиться. История философии и обращена к телу, поскольку имеет дело в пластикой прошлого, и ломает его, поскольку заставляет отрешиться от привычного и обрести другое тело, тело внимания.

1. Гегель Г. В. Ф. Философия права.– М.: Мысль, 1990.– 524 с.
2. Gumbrecht H. U. Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past) // History and theory studies in the philosophy of history.– V. 45/3. Wesleyan university, 2006.– P. 317–327.

Андрей Ковальчук

ИЗМЕРЕНИЯ КУЛЬТУРЫ В КОНЦЕПЦИЯХ НАУК О КУЛЬТУРЕ

На основі аналізу деяких сучасних культурологічних концепцій досліджується можливість використання вимірювання як методологічної процедури щодо різних наук про культуру.
Ключові слова*: науки про культуру, вимірювання, метод, шкала.*
На основе анализа некоторых современных культурологических концепций исследуется возможность использования измерения как методологической процедуры применительно к разным наукам о культуре.
Ключевые слова*: науки о культуре, измерение, метод, шкала.*
This article is devoted to the possibility of metrology as a methodological procedure applied to various cultural sciences. The investigation is based on analysys of some contemporary of cultural studies conceptions.
Keywords*: sciences of culture, metrology, method, theory of scales.*

Очень редко в исследованиях, посвященных культуре, измерение рассматривается как методологическая процедура присвоения некоторых символов или значений наблюдаемым объектам, напротив, часто в гуманитарных текстах можно встретить выражение «измерения культуры», в которых понятие «измерение» означает, скорее, выбранную плоскость из целого пространства конкретной предметности (см., например, эстетическое измерение, личностное измерение, гендерное измерение культуры и др.). Однако, теоретическое гуманитарное знание, изучающее культуру, стремясь к описанию, обобщению и систематизации своего материала, находит общее с такой процедурой как измерение, поскольку целью измерения является создание формальной модели, исследование которой могло бы заменить изучение самого объекта. А также необходимо принимать во внимание то, что разные подходы в понимании построения науки о культуре имеют в виду похожие методы для институционализации такой науки: соединение гуманитарного знания с социально-научным, пользуясь качественными и количественными методами исследования для достижения объективности. Поэтому измерение как метод научного исследования представляется актуальной проблемой для наук о культуре.

Соответственно, целью данной статьи является уточнение того, в чем заключается смысл измерения как методологической процедуры, а также необходимость проследить, как можно использовать или уже используется метод измерений в исследованиях наук о культуре. В связи с этим данное исследовательское задание возможно сформулировать и сильнее: есть ли место измерениям в самой концепции таких наук.

Измерение – один из очень старых методов познания. Современное опытное естествознание, начало которому было положено трудами Леонардо да Винчи, Галилея и Ньютона, своим расцветом обязано применению именно измерений. Провозглашенный Галилеем принцип количественного подхода, согласно которому описание физических явлений должно опираться на величины, имеющие количественную меру, стало методологическим фундаментом естествознания (см.: [5, с. 231]). Измерение исторически развилось из операции сравнения, но, в отличие от последней, является более универсальным познавательным средством.

Что касается наук о культуре – то для них, как относящихся к гуманитарному знанию, отличному от естественнонаучного, должна существовать некоторая специфика применения такого метода.

Под науками о культуре имеются в виду отечественная культурология и западная культурная антропология (социальная, структурная, «cultural studies» и др.), а если точнее,– то проект этих наук, которым только предстоит состояться (см.: [7, с. 160]). Позицию культурной антропологии можно представить такими концепциями наук о культуре, в наибольшей степени принятыми среди научного сообщества. Первая из них – это проект науки о культуре Л. Уайта, названный им «культурологией», и рассматриваемый им же как теоретический раздел культурной антропологии (см.: [6, с. 162]). Л. Уайт обратился к термину «культурология» независимо от В. Освальда, немецкого философа и химика, который впервые предложил этот термин. Л. Уайт поставил вопрос о статусе и характере отличия культурологи от других наук, занимающихся исследованиями культуры, осуществил первую попытку аналитического рассмотрения культуры, очертил предметное поле культурологи, обосновал использование термина «культурология» для науки о культуре. Культурологию Л. Уайт рассматривал как принципиально новый и системный (целостный) подход к изучению культурных явлений, основанный на раскрытии общих закономерностей культурно-исторического процесса и специфики человеческой культуры. В работах Л. Уайта нет конкретных мест, где бы он обращался к вопросу об измерениях в рамках исследования явлений культуры. Однако, если принять во внимание его концепцию науки о культуре, то можно предположить, что в рамках этой самой концепции органично могут проводиться если не количественные, то качественные измерения. Реализация идеи Л. Уайта формирует особую исследовательскую среду и предполагает возможность иного подхода, нежели те, которые используются в других дисциплинах, традиционно занимающихся культурой (поскольку здесь возникает целый комплекс исследовательских

проблем, для решения которых необходимы особая методология и методы, несвойственные другим наукам, изучающим культуру).

Д. Фейблман рассматривает культуру как определенную систему ценностей и как прикладную онтологию. Она определяется как актуальный отбор некоторой части из целого возможного человеческого поведения, рассматриваемого в его воздействии на материалы; онтология представляет собой подсознательно принимаемое большинством членов социальной группы верование относительно конечной природы реальности. Д. Фейблман предложил науку о культуре, основывающуюся на материале антропологии, социологии и других научных дисциплин. «Иерархия эмпирических уровней – физического, химического, биологического, психологического и социального,– в купе с множеством иных уровней, располагающихся внутри них или между ними, представляет собой благодатную почву для измерения. Эмпирические уровни должны быть изучены как с количественной, так и со структурной точки зрения»,– пишет Фейблман о необходимости измерений в науках о культуре [7, с. 161].

Еще одна важная концепция для наук о культуре, повлиявшая на все современное гуманитарное знание, была заявлена в работах К. Гирца. Смысл его интерпретативной теории состоит в нахождении истинных значений смыслов в культуре благодаря этнографическому описанию и его интерпретации (см.: [2]). К. Гирц также сформулировал алгоритм культурологического подхода к анализу конкретных объектов культуры. Наличие такого алгоритма представляет собой возможность для проведения измерений, поскольку всякое измерение предполагает правило его проведения или алгоритм. Интерпретативная антропология приняла позицию, сформулированную К. Гирцем, для которого антропология – не экспериментальная наука, ищущая закон, а интерпретативная, ищущая значение,– и успешное развитие антропологии возможно только в условиях междисциплинарного синтеза. Культура, как считал К. Гирц, есть знаковая система, но знаки эти и производит и читает сам человек, эти знаки без человека не существуют. Согласно К. Гирцу, системный подход к культуре подразумевает ее анализ как комплексного явления с взаимодополняющих точек зрения. Отказавшись от анализа культуры как неделимой и статичной модели, К. Гирц развивает концепцию динамичных и взаимопроникающих культурных систем. Культура им рассматривается не как комплекс конкретных моделей поведения, а как набор существующих на негенетическом уровне контрольных механизмов, управляющих человеческим поведением. Концепция К. Гирца предполагает, что в каждом обществе сфера культуры состоит из

целого ряда культурных систем – религии, идеологии, политики, науки, искусства и др. В условиях сложного общества ни одна из этих систем, взятая в отдельности, не может обеспечить нормальное существование человека в обществе. В своей совокупности и взаимосвязи различные культурные системы воздействуют на человека, включающего их организующие импульсы в свое нормативное видение мира, формирует субъективную реальность – важнейшую внутреннюю систему, на языке которой формулируются мысли и объясняются поступки.

Культурная антропология полагает очевидным существование таких составляющих человеческой личности, которые возникают в результате взаимодействия с внешним миром, и описывает эмпирические уровни, на которых эти составляющие функционируют. Иерархия этих эмпирических уровней (физического, химического, биологического, психологического и социального) составляет важную область для измерения в рамках антропологической науки о культуре (см.: [7 с. 161]). Эти эмпирические уровни изучаются как с количественной, так и структурной точек зрения. Культурная антропология базируется на том, что социальные исследования также находятся в рамках науки. Сохранившаяся же до настоящего времени как устоявшаяся парадигма традиция немецкой постклассической философии разделения наук на социальные и естественные является ошибочной. Это связано с тем, что, отказывая социальным наукам в эмпиричности, немецкая философия лишала социальные науки возможности быть объективными и пользоваться настоящим научным методом. Это, кстати, отмечалось в свое время и Д. Фейблманом (см.: [7, с. 166]). Таким образом, культурная антропология концептуально направлена на использование общенаучной методологии, и, в частности, на измерение на эмпирическом уровне, то есть стремится опираться на эксперимент.

Что касается отечественной культурологии, тенденция к целостному взгляду на культуру, к обобщению знаний о различных ее составляющих сложилась в 60–80-е годы XX века (подробнее см.: [4, с. 17]). Это способствовало формированию направления, которое получило название «теория культуры», «теория и история культуры», что свидетельствовало о тяготении отечественной традиции к анализу феномена культуры как целостности, к исследованию основных закономерностей ее развития.

В рамках этой тенденции сложилось множество исследовательских направлений: общетеоретические проблемы культуры, методология культурологических исследований, морфология и динамика культуры, социология культуры и искусства, типология культуры и др. В начале 90-х годов XX века в отечественной научной среде и научных кругах, в

отличие от западной, прочно укоренился термин «культурология». Это было связано со становлением культурологии как междисциплинарной области знания, реализующей характерную для конца XX века идею синтетической науки, задача которой заключается в интеграции результатов изучения культуры.

Перечисленные концепции наук о культуре взяты для того, чтобы попытаться выяснить, существует ли возможность в рамках этих концепций пользоваться в исследованиях культуры такой методологической процедурой как измерение. Как представляется, культурология в целом, как молодая развивающаяся дисциплина, до сих пор точно не определена учеными с точки зрения ее методологии. Не имея конкретной строгой методологии для описания своих объектов на данный момент, культурология находится в затруднительном положении относительно своего научного статуса, несмотря на то, что ученые-культурологи активно высказываются в своих работах о необходимости становления культурологии как подлинной науки, науки о культуре. Однако концептуально имеется возможность использовать научные методы в рамках исследований в науках о культуре, хотя, в виду особенности самих объектов культуры, они, возможно, потребуют некоторых уточнений. Также это касается такого научного метода, как измерение, сыгравшего важную роль в становлении научного знания как такового.

Процедура измерения представляет собой операцию присвоения символов или знаков наблюдаемым объектам, эта особенность отмечается в современной методологической литературе. «Измерение – процедура, фиксирующая не только качественные характеристики объектов и явлений, но и количественные аспекты. Оно предполагает наличие в средствах деятельности некоторого масштаба (единицы измерения), алгоритма (правил) процесса измерения и измерительного устройства» [3, с. 230]. При измерении принято выстраивать измерительные шкалы, то есть следовать алгоритму присвоения символа объекту. Такие шкалы отражают изучаемые характеристики объекта и имеют те же свойства, что и измеряемые показатели.

В научной литературе принято различать четыре типа измерительных шкал: шкала наименований, шкала порядка, интервальная шкала и шкала отношений (см.: [1]). Шкала наименований или номинальная шкала используется только для обозначения принадлежности объекта к одному из нескольких непересекающихся классов. Приписываемые объектам символы, которые могут быть цифрами, буквами, словами или некоторыми специальными символами, представляют собой только метки соответствующих классов. Характерной особенностью номинальной

шкалы является принципиальная невозможность упорядочить классы по измеряемому признаку. Примерами использования номинальных шкал являются исследования пола и национальности, специальности по образованию и т. п. Таким типом шкал очень часто пользуются исследователи-антропологи, так как они не требуют специальных измерительных приборов при работе в поле. Единственным отношением, определенным на шкале наименований, является отношение тождества: объекты, принадлежащие к одному классу, считаются тождественными, а к различным классам – различными. Так, при измерении пола, относят каждого человека к какому-то из двух классов, при этом всех людей в одном классе предполагаем тождественными друг другу. Если при этом классы для удобства подсчета обозначены цифрами, то такие цифры не считаются числами в прямом смысле и не обладают свойствами чисел. В частности, к ним нельзя применить действия арифметики. Такими шкалами можно измерять такие системы объектов, как артефакты, другие материальные предметы, паттерны и пр. Также ученые пользуются частным случаем шкалы наименований – дихотомической шкалой, с помощью которой фиксируют наличие у объекта определенного качества или его соответствие некоторому требованию. По традиции, при измерении такой шкалой применяют следующие обозначения: 0 – если объект не обладает требуемым свойством, 1 – если обладает. Такой шкалой можно измерить различные стороны субъекта культуры, способности, представления, образы и т. д.

Шкалы порядка позволяют не только разбить объекты на классы, но и упорядочивать классы по возрастанию (убыванию) изучаемого признака. На шкале порядка, кроме отношения тождества, определено также отношение порядка: об объектах, отнесенному к одному из классов, известно не только то, что они тождественны друг другу, но также, что они обладают измеряемым свойством в большей или меньшей степени, чем объекты из других классов. Но при этом не могут ответить на вопрос, на сколько (во сколько раз) это свойство выражено сильнее у объектов из одного класса, чем у объектов из другого класса. Примерами шкал порядка может служить уровень образования, знания, другие единицы информации; военные и академические звания и т. п.

Упорядоченные классы достаточно часто нумеруют в порядке возрастания (убывания) измеряемого признака. Однако, в силу того, что различия в значениях признака точному измерению не поддаются, к шкалам порядка, так же как и к номинальным шкалам, действия арифметики не применяют. Исключение составляют оценочные шкалы, при использовании которых объект получает оценки, исходя из

определенного числа баллов. Другим частным случаем шкалы порядка является ранговая шкала, применяемая обычно в тех случаях, когда признак заведомо не поддается объективному измерению (например, красота или степень неприязни), или когда порядок объектов более важен, чем точная величина различий между ними. В силу того, что символы, присваиваемые объектам в соответствии с порядковыми и номинальными шкалами, не обладают числовыми свойствами, даже если записываются с помощью цифр, эти два типа шкал получили общее название качественных, в отличие от количественных шкал интервалов и отношений. Таким образом, можно исследовать разнообразные ценности, нравственные нормы и правила, восприятия, ощущения, стереотипы.

Шкалы интервалов и отношений имеют общее свойство, отличающее их от качественных шкал: они предполагают не только определенный порядок между объектами или их классами, но и наличие некоторой единицы измерения, позволяющей определять, насколько значение признака у одного объекта больше или меньше, чем у другого. Другими словами, на обеих количественных шкалах, помимо отношений тождества и порядка, определено отношение разности, к ним можно применять арифметические действия сложения и вычитания. Естественно, что символы, приписываемые объектам в соответствии с количественными измерительными шкалами, могут быть только числами. Основное различие между этими двумя шкалами состоит в том, что шкала отношений имеет абсолютный нуль, не зависящий от произвола наблюдателя и соответствующий полному отсутствию измеряемого признака, а на шкале интервалов нуль устанавливается произвольно или в соответствии с некоторыми условными договоренностями. Примерами шкалы интервалов являются календарное время, температурные шкалы Цельсия и Фаренгейта.

К шкалам отношений относится абсолютное большинство измерительных шкал, применяемых в науке, технике и быту: рост и вес, возраст, расстояние, сила тока. Шкала отношений является единственной, на которой определено отношение отношения, то есть, разрешены арифметические действия умножения и деления и, следовательно, возможен ответ на вопрос, во сколько раз одно значение больше или меньше другого. Количественные шкалы делятся на дискретные и непрерывные. Дискретные показатели изменяются в результате счета: число детей в семье и т. п. Непрерывные шкалы предполагают, что измеряемое свойство изменяется непрерывно, и при наличии соответствующих приборов и средств, могло бы быть измерено с любой необходимой степенью точности. Результаты измерений непрерывных

показателей довольно часто выражаются целыми числами (например, шкала IQ для измерения интеллекта), но это связано не с природой самих показателей, а с характером измерительных процедур. В методологической литературе принято различение на первичные и вторичные измерения. Первичные измерения получают в результате непосредственного измерения. Это такие, например, как длина и ширина, число родившихся и умерших за год, ответ на вопрос теста, результат на экзамене и т. п. Вторичные же являются результатом некоторых манипуляций с первичными измерениями, обычно с помощью логико-математических конструкций. Примерами таковых являются демографические коэффициенты смертности, рождаемости и естественного прироста, результаты тестирования и т. п. Для проведения измерений в естественных и точных науках, в быту применяются специальные инструменты, которые во многих случаях представляют собой сложные приборы.

В гуманитарных и общественных дисциплинах большинство показателей не поддаются непосредственному измерению (за исключением экономики и демографии) с помощью традиционных технических средств. Вместо них применяются всевозможные анкеты, тесты, стандартизированные интервью и т. п., получившие общее название измерительного инструментария. Кроме очевидных проблем точности, чувствительности и надежности, для гуманитарного инструментария существует также достаточно острая проблема валидности – способности измерять именно то свойство, которое предполагается исследователем.

В рамках существующих исследований наук о культуре использование метода измерений можно встретить в культурной антропологии, поскольку она в большей степени ориентирована на эмпирический уровень. В отечественной культурологии такой метод широко не задействован. В целом, метод измерения позволяет производить качественный и количественный анализ, его применение в науках о культуре, в той степени, в которой это возможно, позволит расширить методологическую научную базу для наук о культуре. А результаты таких измерений использовать для более глубокого анализа при помощи других научных методов.

1. Берка К. Измерения: понятия, теории, проблемы. – Москва: Прогресс, 1987. – 320 с.
2. Гирц К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры // Антология исследований культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – Т. 1. – С. 171–199.
3. Лебедев С. А. Методы научного исследования // Лебедев С. А. Введение в историю и философию науки. – М.: Академический проект, 2007. – С. 221–346.

4. Резник Ю. М. Культурология в системе наук о культуре // Фундаментальные проблемы культурологии. – СПб.: Алетейя, 2008. – С. 16–31.
5. Светлов В. А. История научного метода. – М.: Академический проект; Деловая книга, 2008. – 700 с.
6. Уайт Л. Культурология // Уайт Л. Работы по культурологии. – М.: ИНИОН РАН, 1996. – 363 с.
7. Фейблман Д. Концепция науки о культуре // Антология исследований культуры. – СПб: Университетская книга, 1997. – Т. 1. – С. 157–170.

Константин Райхерт

ЛОГИЧЕСКИЙ И СЕМИОТИЧЕСКИЙ КВАДРАТЫ: ИЗОМОРФИЗМ

Розглянуті дві версії походження семіотичного квадрату А. Ж. Ґреймаса: 1) семіотичний квадрат був створений під впливом К. Леві-Строса та В. Я. Пропа; 2) семіотичний квадрат є пристосований до теорії мови логічний квадрат. Через умовивід за аналогією типу ізоморфізм обґрунтовується друга версія походження семіотичного квадрату.

Ключові слова: *семіотичний квадрат, логічний квадрат, аналогія типу ізоморфізм.*

Рассмотрены две версии происхождения семиотического квадрата А. Ж. Греймаса: 1) семиотический квадрат был создан под влиянием методик К. Леви-Стросса и В. Я. Проппа; 2) семиотический квадрат есть приспособленный к теории языка логический квадрат. Через вывод по аналогии типа изоморфизм обосновывается вторая версия происхождения семиотического квадрата.

Ключевые слова: *семиотический квадрат, логический квадрат, аналогия типа изоморфизм.*

There are two versions of the origin of the A.-J. Greimas' semiotic square. The first version is about the influence of C. Levy-Strausse and V.Y. Propp on the origin of the semiotic square. The second version is about adapting of the logical square as the semiotic square for language theory. The second version of the origin of the semiotic square is justified by the conclusion of analogy of isomorphism.

Keywords: *semiotic square, logical square, analogy of isomorphism.*

В словарной статье «Функциональная нарративистика А. Ж. Греймаса» И. П. Ильин отмечает, что в целом существует две версии происхождения так называемого «семиотического квадрата» (сам И. П. Ильин называет его «семическим квадратом»). Согласно первой версии, «семиотический квадрат» был «изобретён» А. Ж. Греймасом «под влиянием методик К. Леви-Стросса и функций В. Я. Проппа» [3, с. 325]. А. Ж. Греймас редуцировал 31 функцию волшебной сказки В. Я. Проппа к 20-ти по принципу парности функций, находящихся по отношению друг к другу в оппозиции, и выделил три «ансамбля» функциональных пар как основных для существования повествования: договор, коммуникация и испытание (См.: [13, p. 175]). Под влиянием К. Леви-Стросса А. Ж. Греймас разработал схему «глобальной корреляции» (См.: [13, p. 51–66]), которую он распространил на связь между такими мифологическими полюсами, как «жизнь» и «смерть». На основе этой схемы А. Ж. Греймас

и вывел «семиотический квадрат» как выражение парадигматической структуры, которая служит порождению любого рассказа, любого возможного повествования.

Согласно второй версии, семиотический квадрат есть не что иное, как приспособленный для нужд семиотики логический квадрат[1], изобретение, как считает ряд историков логики, Михаила Псёлла.

Я придерживаюсь второй версии происхождения семиотического квадрата, и в данной работе я хочу объяснить, почему.

Я полагаю, что между логическим и семиотическим квадратом очевидна некоторая аналогия. Тем не менее, очевидность не может служить доказательством данной версии; в этом случае необходимо логическое обоснование. Благо, упомянутая аналогия подсказывает мне, какой именно формой логического рассуждения здесь следует воспользоваться. Это – выводы по аналогии.

Однако прежде чем я приступлю к выведению через аналогию семиотического квадрата из логического, мне надлежит рассмотреть вкратце, что такое логический квадрат и что такое семиотический квадрат.

Н. И. Кондаков предложил следующее определение «логического квадрата»: «Логический квадрат – наглядная схема, облегчающая запоминание характера отношений между некоторыми видами суждений (противными, подпротивными, противоречащими, а также между суждениями подчиняющим и подчинённым)» [4, с. 316].

Схема логического квадрата выглядит следующим образом (рис. 1): левый верхний угол обозначается буквой *A* (общеутвердительное суждение); правый верхний угол – буквой *E* (общеотрицательное суждение); левый нижний угол обозначается буквой *I* (частноутвердительное суждение) и правый нижний угол – буквой *O* (частноотрицательное суждение).

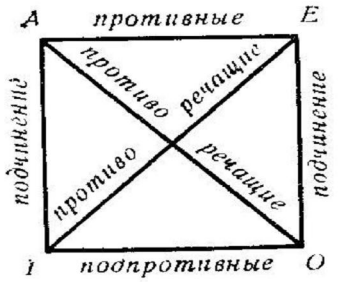


Рисунок 1. Логический квадрат

Каждая линия на этом квадрате изображает определённое отношение между двумя видами суждений. Расположение и направление этих линий в какой-то мере помогают наглядно запечатлеть отношение между обозначенными суждениями. Так, суждения *A* и *O, E* и *I*, как известно, являются суждениями противоречащими. Это наглядно выражают линии, соединяющие каждую пару данных суждений (линии идут наискось).

Суждения *A* и *I*, а также *E* и *O,* находятся в отношении подчинения, что наглядно видно из рисунка: суждение *A* соединяется с суждением *I* линией, идущей сверху вниз (суждение *I* подчинённое, находится под суждением *A* – подчиняющим).

Суждения *A* и *E* являются суждениями противными. Это наглядно показано и на рисунке: суждения находятся друг против друга.

Суждения *I* и *O* – это суждения, которые находятся в отношении подпротивности, что также более или ме-нее наглядно видно из чертежа.

А. Ж. Греймас даёт следующее определение «семиотического квадрата»: «Под семиотическим квадратом понимают зрительное представление логической организации (членения) той или иной семантической категории» [2, с. 496]. Сама эта семантическая категория есть элементарная структура значения, «отношение, по меньшей мере, между двумя членами, [которое] опирается лишь на различие типа оппозиции, которое характеризует парадигматическую ось языка: оно, следовательно, достаточно для установления парадигмы, состоящей из *n* членов, но оно ещё не позволяет само по себе различать внутри этой парадигмы семантические категории, основанные на изотопии («родстве», (la parenté)) различительных черт, которые могут быть в них выявлены» [2, с. 496].

В словарной статье по семиотике А. Ж. Греймас описывает, как он приходит к семиотическому квадрату. Сначала Греймас вводит два типа бинарных отношений – «отношений типа A/Ā, характеризующихся оппозицией вследствие наличия и отсутствия определённого признака, и отношений типа А/не-А, так или иначе манифестирующих один и тот же признак, который присутствует в обоих случаях в различных формах» [2, с. 497]. Опираясь на бинарные отношения, А. Ж. Греймас строит типологию межкатегориальных отношений:

01) отношение противоречия (contradiction): отношение A/Ā, которое характеризуется невозможностью наличия обоих членов одновременно. Этот момент А. Ж. Греймас объясняет так: «С динамической точки зрения можно сказать, что противоречащий член (contradictoire) Ā (или $\overline{\text{не-А}}$) порождается операцией отрицания, произведённой с членом А (или не-А)» [2, с. 497];

02) отношение дополнительности (комплементарности): отношение, возникающее в результате операции утверждения: «осуществленная над противоречащими членами (А, не-А), [операция утверждения] может выступать как импликация и представлять два первичных члена как результат пресуппозиции[2] утверждаемых членов (Ā ⊃ не-А; ⊃ А). Если, и только если, это двойное утверждение производит в конечном итоге эти две параллельные импликации, мы вправе утверждать, что два первичных пресуппозированных члена являются членами одной и той же категории и что выбранная семантическая ось является конституирующей для данной семантической категории. В [этом] случае говорят, что операция импликации, установленная между членами (Ā и не-А) и (и А), есть отношение дополнительности (комплементарности (de complémentarité))» [2, с. 497];

03) отношение противоположности, или взаимной пресуппозиции: «оба первичных члена являются членами обусловленными (пресуппозированными (présupposés))» и «характеризуются способностью сосуществовать» [2, с. 498].

Из этих отношений и образуется семиотический квадрат (рис. 2):

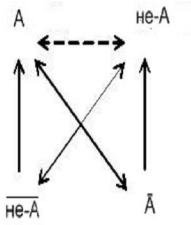


Рисунок 2. Семиотический квадрат

где: <— —>отношение противоречия (контрадикции); <— - - - - —> отношение противоположности (контрарности); —> отношение дополнительности (комплементарности); А — не-А ось противоположных членов; $\overline{\text{не-А}}$— Ā ось субпротивоположных членов; А—Ā позитивная схема; не-А—негативная схема; А— позитивное указание (позитивный дейксис[3]); не-А — Ā негативное указание (негативный дейксис).

Из сказанного о квадратах следует, что логический и семиотический квадрат представляют собой схемы, то есть представления некоторого объекта в общих, главных чертах с помощью условных обозначений. Это есть то единое, что объединяет квадраты. Благодаря этому моменту

становится возможным использовать такую форму выводов по аналогии, как изоморфизм.

Существует мнение, что изоморфизм является «частным случаем аналогии отношений» [9, с. 172]. На самом деле, это не совсем верно: в отличие от реляционной аналогии, изоморфизм не предполагает заранее заданного отношения, которое устанавливается в прототипе и модели по отдельности. Определение такого отношения является не предпосылкой, а результатом осуществления аналогии типа изоморфизм. Здесь предпосылкой является отношение, которое реализуется во вместе взятых модели и прототипе.

Схема аналогии через изоморфизм может иметь следующий вид:

$$\frac{\{a(*\iota a \cdot \iota a)\}, \iota\iota a(\iota a)}{\iota\iota a(\iota a)}$$ или, ещё проще: $$\frac{a(*\iota a \cdot \iota a)}{a(\iota a, \iota a)}$$

В предложенных схемах использованы обозначения, принятые в языке тернарного описания. Вкратце отмечу базисные символы языка тернарного описания: *t* – определённая вещь (свойство или отношение), *a* – некоторая, неопределённая вещь (свойство или отношение), *A* – любая, произвольная вещь (свойство или отношение). Если перед символами произвольного или неопределённого объекта стоит греческая буква ι (йота), то речь идёт о том же самом произвольном или неопределённом объекте. Свойство записывается справа от круглых скобок, которые охватывают обозначение вещи, например: *(a)A*. Отношение – слева от круглых скобок с обозначением вещи, например: *A(a)*. Если чтение формулы начинается не с вещи, а с отношений или свойств, обозначения которых находятся вне круглых скобок, то скобка, ближайшая к обозначению отношения или свойства, снабжается астериском (звёздочкой). Например, формула *(a*)A* должна быть прочитана так: «Любое свойство *A* реализуется на некоторой вещи *a*». Также в языке тернарного описания используются квадратные скобки. Они служат для того, чтобы превратить суждение в соответствующее ему понятие. Например, формулу *A(a),* прочитываемую как «Некоторая вещь обладает любым отношением», можно преобразовать в понятие «Некоторая вещь, обладающая любым свойством», просто добавив к данной формуле квадратные скобки: [*A(a)*]. В языке тернарного описания используются два типа списков: свободный (перечисление объектов через запятую, например: *A, A*) и связный (перечисление объектов через точку посередине, например: *A·A*). И, наконец, в языке тернарного описания в качестве вспомогательных используются фигурные скобки. Они призваны

снять двусмысленность, показав, какая из формул включена в другую как подформула.

Возвращаясь к схеме аналогии через изоморфизм, необходимо отметить следующее: отношение *a* в посылке схемы приписывается модели и прототипу вместе взятым, поэтому модель *ia* и прототип *iia* в посылке составляют связный список. Заключение *a*(*ia,iia*) говорит о том, что модель и прототип по отдельности обладают одним и тем же отношением. Отношение[*a*(**ia*·*iia*)], сопоставляющее модель *ia* и прототип *iia*, называется «коррелятором».

В моём случае в качестве отношения *a* в посылке выступает «схема» (представление некоторого объекта в общих, главных чертах с помощью условных обозначений); в качестве модели *ia* – отношения «противоположность», «противоречие», «подчинённость»; в качестве прототипа *iia* – отношения «противоположность», «противоречие», «дополнительность»; и, наконец, в качестве отношения, которым по отдельности обладают модель и прототип,– «квадрат». В результате посылка может быть записана так: [*схема*(*{*противоположность*, *противоречие*, *подчинённость*}·{*противоположность*,*противоречие*, *дополнительность*})], а заключение так: [*квадрат* ({*противоположность*, *противоречие*, *подчинённость*}, {*противоположность*, *противоречие*, *дополнительность*})].

Важнейшим условием правомерности отождествления отношений в модели и прототипе при аналогии через изоморфизм является условие однозначности соответствия, согласно которому «коррелятор сопоставляет каждому элементу прототипа один и только один элемент модели и, наоборот, каждому элементу модели – один и только один элемент прототипа. Кроме того, отношения между соответствующими элементами модели и прототипа должны взаимно-однозначно соответствовать друг другу» [10, с. 277]. Соблюдение данного условия означает, что при осуществлении аналогии через изоморфизм в моём случае «противоположность» в модели взаимно-однозначно соответствует «противоположности» в прототипе, «противоречие» в модели – «противоречию» в прототипе, а «подчинённость» в модели – «дополнительности» в прототипе.

Факт, что схема есть отношение для модели и прототипа вместе взятых, позволяет сделать следующий вывод: квадрат, который является отношением между отношениями «противоположность», «противоречие» и «подчинённость», является и отношением между отношениями «противоположность», «противоречие» и «дополнительность».

Таким образом, можно утверждать, что семиотический квадрат есть не что иное, как приспособленный для нужд семиотики логический квадрат.

Примечания

[1]Семиотический квадрат – не первый случай, когда логический квадрат применяется в теории языка. Так, в языкознании применяется так называемый «лингвистический квадрат» (См.: [6, с. 13; 8, с. 125; 11, с. 123, с. 136; 12, p. 19]). О лингвистическом квадрате речь заходит тогда, когда рассматривается простейшее лингвистическое множество, состоящее из 4-х единиц. Вот как объясняет лингвистический квадрат Ю. С. Степанов: «Логический квадрат представляет собой схему определённых общих отношений противопоставления четырёх элементов, а именно отношений так называемой контрарности и контрадикторности. Осознанию общности этих отношений не должен мешать тот факт, что в логике система логического квадрата применяется обычно к классификации некоторых систем суждений, имеющих один и тот же субъект и предикат. Примером может служить система из четырёх модальных суждений (рис. 3):

01) Np, *Необходимо p*, что равнозначно *Невозможно не-p*;

02) $\mathrm{N}\overline{\mathrm{p}}$, *Не необходимо не p*, что равнозначно *Возможно p*;

03) $\mathrm{N}\overline{\mathrm{p}}$, *Необходимо не p*, что равнозначно *Невозможно p*;

04) $\overline{\mathrm{Np}}$, *Не необходимо p*, что равнозначно *Возможно не p*.

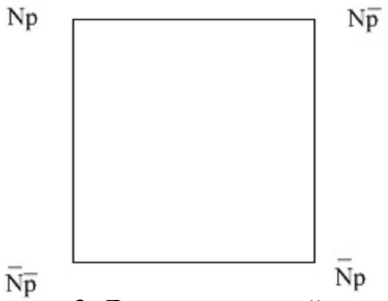


Рисунок 3. Лингвистический квадрат

В этом логическом квадрате – если брать его обобщённые индексы *N* и *p*, не интерпретируя их обязательно модальности – легко узнать логическую

основу обычных в лингвистике четырёх сопоставлений типа *стол - дом, стол-ик – дом-ик,* и т. п.» [7, с. 42].

[2]«Пресуппозиция – термин лингвистической семантики, обозначающий компонент смысла предложения, который должен быть истинным для того, чтобы предложение не воспринималось как семантически аномальное или неуместное в данном контексте» [5, с. 396].

[3]«Дейксис – указание как значение или функция языковой единицы, выражаемое лексическими и грамматическими средствами» [1, с. 128].

1. Виноградов В. А. Дейксис // Большой энциклопедический словарь: Языкознание. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.– С. 128.
2. Греймас А. Ж., Куртэ Ж. Семиотика: Объяснительный словарь теории языка / Пер. с франц. В. П. Мурата // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова.– М.: Радуга, 1983.– С. 483–549.
3. Ильин И. П. Функциональная нарративистика А. Ж. Греймаса // Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов.– М.: ИНИОН РАН–INTRADA, 2001.– С. 322–328.
4. Кондаков Н. И. Логический квадрат // Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник.– 2-е изд., испр.– М.: Наука, 1975.– С. 316.
5. Падучева Е. В. Пресуппозиция // Большой энциклопедический словарь: Языкознание.– М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.– С. 396.
6. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 8.– М.: Языки славянской культуры, 2001.– 510 с.
7. Степанов Ю. С. Методы и принципы современной лингвистики.– М.: Наука, 1975.– 312 с.
8. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Пер. с франц. А. М. Сухотина.– М.: Соцэкгиз, 1933.– 256 с.
9. Сумарокова Л. Н. Основы логики: Учебное пособие для юридических ВУЗов.– 3-е изд., перераб. и доп.– Одесса: Юридическая литература, 2009.– 240 с.
10. Уёмов А. И. Основы практической логики с задачами и упражнениями.– Одесса: ОГУ имени И. И. Мечникова; философское отделение ИСН, 1997.– 388 с.
11. Фортунатов Ф. Ф. Избранные труды.– Т. 1: Сравнительное языкознание; Сравнительная фонетика индоевропейских языков.– М.: Гос. уч.-пед. изд-во, 1956.– 452 с.
12. Greenberg J. H. Essays in Linguistics // Viking Fund Publications in Anthropology.– № 24.– N. Y., 1957.– 108 p.
13. Greimas A.-J. La description de la signification et la mythologie comparee // L'homine.– P., 1963.– T. 3.– N 3.

Ирина Коновалова

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ИССЛЕДОВАНИЯ АРХАИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ)

Розглядаються проблеми реконструкції як методу, а саме: опис та аналіз принципів, способів і підходів, що виникають в процесі її застосування в дослідженнях.

Ключові слова: *реконструкція, моделювання, артефакти, інтерпретація.*

Рассматриваются проблемы реконструкции как метода, а именно: описание и анализ принципов, способов и подходов, которые используются в процессе ее применения в исследованиях.

Ключевые слова: *реконструкция, моделирование, артефакты, интерпретация.*

This article is devoted to some problems of reconstruction as a method, namely: a description and analysis of the principles, methods and approaches that are presented in the process of applying this method in studies.

Keywords: *reconstruction, modeling, artifact, the interpretation.*

Метод реконструкции широко используется в гуманитарных науках (история, археология, этнография, лингвистика, антропология, культурология, история культуры и др.). Иногда исследования, в которых этот метод применяется, явно или неявно содержат описание процедур реконструкции, но почти нигде не раскрываются философские аспекты и теоретические основания данного метода. Можно предположить, что кому-то такая работа не предоставляется возможной из-за позиции, согласно которой метод реконструкции существует только в рамках определенной «предпосылочности», – определенного теоретического подхода и его реализации по отношению к конкретной культуре. Однако, по нашему мнению, во всем многообразии дисциплинарных вариантов реконструкции можно выделить те аспекты, которые претендуют на философскую значимость и которые едины для всех гуманитариев. В независимости от дисциплинарных оснований, ученый, занимающийся реконструкцией, так или иначе столкнется с философскими аспектами этого метода.

В связи с этим **целью** нашей статьи будет попытка прояснить и описать универсальные, общефилософские аспекты реконструкции как метода.

Сразу стоит сделать оговорку, что мы не претендуем на выявление, описание и анализ всех возможных философских аспектов реконструкции. В поле нашего внимания попадут лишь некоторые из них, которые мы затем попытаемся проиллюстрировать на примере исследования

архаической культуры Древней Греции. Философские аспекты, по нашему мнению, могут быть выявлены в первую очередь в процедурах анализа материальных и письменных артефактов и построении общей системы реконструируемого объекта.

Как мы уже отмечали, в гуманитарных науках встречаются различные виды реконструкций. В рамках данной статьи мы обратимся к культурологической реконструкции. Подробный анализ именно этого вида будет, по нашему мнению, способствовать выявлению общефилософских аспектов исследуемого нами метода по ряду причин. Во-первых, культурология как академическая наука сложилась позже других гуманитарных дисциплин (это дает ей возможность использовать накопленный большой массив сведений и данных, полученных в ходе изучения человека и его окружения). Во-вторых, задача этой науки – обобщение всего предшествующего опыта человеческой деятельности в самых различных ее областях. В-третьих, по мнению большинства современных ученых, культура (ее проявления в мировидении, картине мира) окружает человека, создает определенную оболочку, в которой живут люди, проникает во все сферы жизнедеятельности общества. Следовательно, процесс реконструкции какой-либо культуры повлечет за собой комплексное использование исторических, археологических, этнографических, лингвистических и других методов и подходов.

Во всем многообразии различных дисциплинарных гуманитарных реконструкций можно найти много общего, и глубокий анализ одного вида реконструкции позволит выявить общедисциплинарные и общефилософские аспектов реконструкции.

* * *

В современной литературе по культурологии, культурной антропологии существуют сложности с четким определением метода реконструкции. Таких определений практически нет; идет речь о практиках применения метода реконструкции, но без выработки дефиниции.

Мы выбрали для работы определение русского историка, философа А. Я. Флиера. Под культурологической реконструкцией он подразумевает «один из методов изучения культуры посредством ее моделирования в качестве целостной системы» [11, с. 373]. Термин «моделирование» сам по себе является достаточно сложным, однако Флиер в своем определении не останавливается подробно на его описании.

Моделирование чаще всего применяется для исследований в области математики, кибернетики, физики, информатики, экономики, психологии, педагогики и др. В определенном смысле, процедура моделирования

может быть перенесена и на почву культурологических, историко-культурных реконструкций. Такой перенос, на наш взгляд, возможен только тогда, когда культура понимается как некая функциональная система, как упорядоченный и иерархизированный комплекс. Моделирующая конструкция возможна при наличии некой системы объектов с определенными свойствами и отношениями.

Выделяются также типы моделирования в соответствии с типами моделей. Так, Г. Б. Гутнер предлагает рассматривать два таких типа [3]. В первом случае под моделью подразумевается конструкция, изоморфная моделируемой системе. При таком моделировании каждому объекту системы ставится в соответствие определенный элемент моделирующей конструкции, а свойствам и отношениям объектов соответствуют свойства и отношения элементов. Однако чтобы построить модель системы, нужно для начала, чтобы сама система была в явном наличии, а в случае с мертвыми культурами мы таким образцом не обладаем. Все, что у нас есть, – это определенные объекты, имеющие в далеком прошлом ряд свойств, и, возможно, имеющие связи и отношения друг с другом. Задача ученого, тщательно изучая, истолковывая артефакты, письменные источники, ре-конструировать, выстроить заново изначальную систему архаической культуры, т. е., в определенном смысле, не построить модель существующей культурной системы, а «создать» культурную систему.

Второй тип моделирования, основанный на понятии «черного ящика», также может быть использован историками культуры. В кибернетике этим понятием называют объект, внутренняя структура которого недоступна для наблюдения и о котором можно судить только по его внешнему поведению. Мертвые культуры для исследователей, в определенном смысле, закрыты, им не известна внутренняя структура культуры, образ мышления людей той эпохи; существует только ее внешнее проявление, застывшее в камнях и письменах «поведение», паттерны. Кроме этого, в арсенале исследователей есть некоторые теоретические конструкции, такие как: культурно-исторические, эволюционные типы [См., в частности, 9, с. 185]. Это то, что можно назвать определенными заданными условиями. «Если некоторая система слишком сложна, то нет смысла искать ее математическое описание. Проще попытаться построить вместо нее другую систему, которая при заданных условиях будет вести себя точно так же» [3, с. 596].

Итак, цель культурологической реконструкции может быть представлена как моделирование общей структуры исследуемой культуры. Здесь значимым будет описание культуры в ее исторической,

цивилизационной, социальной среде, выявление комплексов целостных ориентаций, образов жизни, картин мира, ментальностей и т. п.

Переходим к основной задаче данной работы – к описанию общих, философских аспектов реконструкции как метода, применяемого в историко-культурных исследованиях древних культур. Мертвая культура, по Л. С. Клейну, прежде всего, вещественная. Между тем, в науке, как нам представляется, нет четкого разделения в употреблении понятий «вещь» и «артефакт». Под «вещью» понимают любое изделие человека, например, изображения, нанесенные на плоскость, также именуются вещами. Под «артефактами» подразумевают либо портативные объекты, несущие отпечаток культурной деятельности человека, либо просто «…следы древней человеческой деятельности» [7, с. 75]. Вследствие этой неопределенности автор позволит себе в данной работе не акцентировать внимание на различении в употреблении этих терминов.

От древних культур остались не только вещественные, но и письменные свидетельства, существующие, безусловно, не в таком количестве, как материальные «не письменные», но всё же представляющие собой очень ценный источник знаний о каких-либо культурах.

Каждый артефакт культуры является наличной объективацией его духовного содержания (сюда входит и значение, и смысл вещи в целом, и смысл изображения). Это содержание практически полностью утеряно. «На руках» у ученых остается только наличная объективация, осуществленная в материале (в живой культуре объективация может быть реализована также в действии, слове/речи, поступке). Задача историка древней культуры – извлечение, определение духовного содержания сохраненного историей артефакта. У любой вещи в процессе исследования может быть выделено несколько значений: значение как функция (практическое «употребление») и как предназначение (идеальное, сакральное значение).

Если на вещи присутствует какое-либо изображение, то, конечно, во время исследования происходит истолкование рисунка, обычно состоящее из нескольких этапов: 1) прояснение содержания; 2) объяснение сюжета; 3) выявление смысла композиции. В случае с неопределенностью значения вещи, такое истолкование изображения может оказать помощь в установлении значения артефакта.

Процесс дешифровки символическо-знакового орнамента (чаще всего соединенного с рисунком) и истолкование художественных текстов или надписей составляет отдельную, важную, но весьма сложную область исследования, разбор которой в данной работе не представляется

возможным. Сам факт наличия смысла во всех изобразительных орнаментах ставится некоторыми искусствоведами и историками культуры под сомнение, а изучение текстов архаической культуры требует от ученых привлечения дополнительных методов исследования – литературоведческих, лингвистических, герменевтических и т. д. Важно отметить, что истолкование текста/надписей способствует выявлению значения вещи и наоборот, понимание назначения вещи помогает при толковании письменных источников.

В процессе изучения/истолкования изображения или текста ученый может вынести дополнительные сведения о других культурных формах (например, изучая сюжет какой-либо фрески, можно составить себе представление о греческой одежде определенного периода).

Итак, у исследователя древней культуры «на руках есть» определенное количество материальных письменных и «не письменных» источников [См., в частности: 4, с. 156; 5, с. 107], относящихся к древним культурам; их можно назвать корпусом основных источников. Каждый из источников заключает в себе некоторое количество «вещей»: так, например, источник описания культуры – ее архитектура включает в себя некоторое количество дошедших до нас в различном виде храмов архаической Греции. Для того чтобы быть более или менее уверенным в достоверности извлекаемых из артефактов смысло-образов (шире – мировосприятия), нужно, чтобы этот артефакт был осмыслен как явление истории культуры, помещен в определенный историко-культурный (духовный) контекст. Например, выявляя, реконструируя какое-либо духовное содержание скульптуры архаического периода, нужно учитывать наличие или отсутствие похожего содержания во всех остальных культурных формах.

Изучая корпус основных источников, ученый создает определенный облик архаической культуры, ее картины мира, образа жизни. Безусловно, этот облик далеко не цельный, а фрагментарный. Существенно дополнить его помогает ученым использование поздних текстов античной культуры и знания о «соседних» культурах, как в синхронии, так и в диахронии (это так называемый корпус вторичных, косвенных источников). Из поздних текстов исследователи могут узнать о тех культурных формах архаики, которые не дошли до нас в подлинном виде – о некоторых объектах искусства, о литературе, науке, этике, законодательстве и т. п. Такого рода работа с поздними письменными источниками включает в себя проблемы истолкования/перевода текстов, погруженности произведений в культурно-историческую ситуацию и др.

Помещение какого-либо явления культуры, обнаруженного при изучении поздних письменных источников, в архаический период, требует

от ученого хорошо продуманной, тщательной работы. Например, из текстов поздней античности известно, что в архаический период Древней Греции жили и творили те, кого бы сейчас назвали учеными; однако не совсем ясно как этих «ученых» воспринимали в самой архаике (поздние источники ничего об этом не сообщают), как воспринимались и какой культурно-духовный статус имели их теории. Чтобы ответить на эти и другие вопросы, современным ученым приходиться соотносить обнаруженные в поздних источниках явления культуры с уже изученными аутентичными явлениями архаики, исследовать «науки/теории» других древних культур и др.

Обратим внимание на практику использования учеными материала, почерпнутого из других близких культур.

Использование тех знаний о культурах, с которыми архаическая Греция существовала примерно в одном хронологическом и/или типологическом срезе, так называемое «аналоговое моделирование <…> системы в соотнесении с более изученными культурами, относящимися к такому же типу социокультурной организации» [11, с. 374], дает возможность прояснить и определить назначение или даже смысл некоторых греческих артефактов или явлений «закрытых» для исследователя. В науке можно выделить несколько принципов, благодаря которым такой способ исследования становится обоснованным:

– типологические текстовые параллели, аналогия, общие мотивы (лингвистика);

– исторические контакты (история);

– культурные контакты (диффузионизм как направление в культурологии);

– единство культурного смыслового пространства [супер]этноса (этнология).

По нашему мнению, существуют также два принципа применения исследователем информации из «диахронных» (наличествующих в другом хронологическом срезе) Греции культур. Первый принцип появился в науке в конце XIX в., а по отношению к изучению греческой культуры стал применяться примерно с 30-х гг. XX в. Это – идея эволюционизма, подчеркивающая единство этапов исторической социокультурной эволюции у всех народов, прохождение всех их через стадии более или менее сопоставимой типологии социальной и культурной организации (См., в частности: [8; 10]).

Второй принцип был развит историками «парижской школы» (главный представитель П. Видаль-Накэ) в 60–70-е гг. XX в. «Греция без чудес», более близкая первобытным народам и культурам, чем

современным европейцам, и поэтому рассматриваемая сквозь призму антропологии,– таков лозунг школы…» [2, с. 14]. Этот способ (через диахронию) изучения архаической культуры дает возможность по аналогии с наблюдаемыми культурными чертами, явлениями «отставших» в своей эволюции современных «первобытных» сообществ/культур реконструировать некоторые культурные формы мертвых культур.

Также, в определенной мере, может сделать более полной картину древней культуры и помочь в создании модели культурной системы использование широко разработанного понятия культурных универсалий (См., в частности: [6, с. 432]), понимаемых как общечеловеческие репрезентации культурного опыта и деятельности, наиболее распространенные культурные формы (нормы, образцы, стереотипы поведения), такие как религиозные верования в загробную жизнь, табуированность близких кровнородственных браков, моральные запреты на убийство соплеменников и т. п. Наравне с этими «практическими» универсалиями существуют так называемые высоко-символические культурные универсалии, к которым относят сходство сюжетов о сотворении мира, различные мифологемы и т. п. К культурным универсалиям также нужно относить некоторые теоретико-методологические схемы ученых. Такие понятия как структура (К. Леви-Стросс), функция (Б. Малиновский), бессознательное (З. Фрейд), коллективные представления (Э. Дюркгейм) уже не столько способствуют дополнению картины архаической культуры, сколько задают ей единую, однозначную теоретическую систему рассмотрения.

Итак, в процессе реконструкции культуры, построения ее общей модели, анализа материальных и письменных артефактов можно выделить следующиие общефилософские аспекты, принципы, подходы и способы:

– истолкование рисунка, изображения, находящегося на вещи/артефакте;

– дешифровка символически-знакового орнамента, узора;

– использование более поздних материалов для воссоздания культуры раннего периода;

– использование сведений о других близких культурах, существующих в одной хронологической и/или культурно-антропологической среде;

– применение культурных универсалий;

– использование всего корпуса основных источников (материальных, письменных и «не письменных»).

1. Антонова Е. В. Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. Опыт реконструкции мировосприятия.– М.: Наука, 1984.– 261 с.
2. Видаль-Накэ П. Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире.– М.: Ладомир, 2001.– 419 с.

3. Гутнер Г. Б. Моделирование // Новая философская энциклопедия.– М.: Мысль, 2001.– Т. 2.– С. 596–597.
4. Исторические источники // Исторический словарь [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://mirslovarei.com/content_his/istoricheskie-istochniki-51299.html
5. Исторические источники // Исторический словарь [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://mirslovarei.com/content_his/istoricheskie-istochniki-11069.html
6. Исупов К.Г. Универсалии культуры // Культурология. XX век. Словарь.– СПб.: Университетская книга, 1997.– С. 485–486.
7. Лебедев Г. С. Археологический тип как система признаков // Типы в культуре: Методологические проблемы классификации, систематики и типологии в социально-исторических и антропологических науках / Глеб Сергеевич Лебедев.– Л., 1979.– С. 74–88.
8. Морган Л. Г. Древнее общество или исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации.– Л.: Изд-во ин-та народов Севера, 1934.– 350 с.
9. Мостова Л. А. Историческая типология культур // Культурология. XX век. Словарь.– СПб.: Университетская книга, 1997.– С. 260–261.
10. Тайлор Э. Б. Первобытная культура.– М.: Политиздат, 1989.– 573 с.
11. Флиер А. Я. Реконструкция культуры // Культурология. XX век. Словарь.– СПб.: Университетская книга, 1997.– С. 373–375.

Бородецкая Анна

РЕАЛЬНОСТЬ, НЕРЕАЛЬНОСТЬ И СВЕРХРЕАЛЬНОСТЬ ИГРЫ КАК УНИВЕРСАЛЬНОГО ЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

Розглядається двоїста структура гри, що виступає як дія у реальному світі і одночасно – у світі гри. Методологічною основою дослідження є ідеї Е. Гусерля та О. Фінка.

Ключові слова: *гра, реальність, універсалія культури, Гусерль, Фінк.*

Рассматривается двойственная структура игры, выступающая как действие в реальном мире и одновременно – в мире игровом. Методологической основой проведенного исследования являются идеи Э. Гуссерля и О. Финка.

Ключевые слова: *игра, реальность, универсалия культуры, Гуссерль, Финк.*

Twofold structure of the game emerging as action in real world and simultaneously in the game world is considered. The methodological basis of the researching are ideas of E. Husserl and O. Fink.

Keywords: *game, reality, cultural universality, Husserl and Fink.*

Можно отрицать почти любую абстракцию:
право, красоту, истину, добро, дух, Бога.
Можно отрицать серьезность.
Игру – нельзя.
Иохан Хейзинга. Homo Ludens.

Игра как культурное явление сопричастна сущности мира, на что обратил внимание еще Гераклит, определив Вечность как играющее дитя, которое расставляет шашки. А в XIX веке Шлегель, возможно, под влиянием взглядов Гераклита, трактует игру как онтологический принцип бытия Универсума. Естественно, на различных исторических этапах развития общества игра претерпевает определенные изменения. Несмотря на это, люди постоянно нуждаются в «игрушках», театральных представлениях, зрелищных мероприятиях, что нередко приводит к театрализации всех сфер человеческого существования, включая политику и государственную жизнь. В современном обществе люди существуют в мире двойственности, характерном для игровой структуры, что выражается в преимуществе виртуального общения над реальным и контитуировании многочисленных «Я». Будь то игральный стол или цирковая арена, театральная сцена или политические дебаты – все являет собой особые временные миры внутри мира обычного, происходящие по всем правилам хорошо организованного представления. Сегодня вряд ли можно усомниться во всеохватывающем характере игры, ее влиянии

на жизнь не только отдельного человека, но и человечества в целом. Игра является одним из важнейших компонентов жизненного пространства общества, она расширила свои границы и соответственно границы познания человеком окружающего мира и своего места в нем. Господствующая в культуре тенденция выхода за пределы наличного бытия и абсолютной открытости навстречу неизвестному в процессе творческого поиска новых путей достижения целей выражается в многочисленных и перечисленных ранее игровых формах. Данная статья посвящена анализу структуры игры, которая одновременно является реальным событием в повседневной жизни и принадлежит миру образному, существующему только в нашей фантазии, в феноменологической концепции Ойгена Финка.

Каждый человек обладает набором конкретных представлений об игре и может высказаться, опираясь на свой собственный опыт, ведь у человеческой игры нет каких-либо иных возможностей для своего выражения, кроме жизненных сфер нашего существования. Мы сталкиваемся с игрой на протяжении всего нашего существования, даже в будничной жизни, в которой, казалось бы, отсутствуют всякие игровые компоненты. Культурное пространство переполнено игровыми ситуациями в различных сферах жизни – от частной до общественной. Несмотря на это, такое понимание игры «препятствует более глубокой постановке вопроса о сущности, бытийном смысле и статусе игры» [6, с. 361], то есть вопроса о том, в какой мере игровое начало человека определяет его понимание бытия в целом. По мнению Финка, будничное толкование человеческой игры характеризуется попыткой вытеснить игру из сущностного центра человеческого бытия. Ведь там, где толкование игры исходит из противопоставления серьезности или труду, мы имеем дело с поверхностным пониманием игры, но, к сожалению, преобладающим в повседневной жизни.

Игра же носит всеобъемлющий характер: она «вершится человеческим действованием, окрыленным фантазией, в чудесном промежуточном пространстве между действительностью и возможностью, реальностью и воображаемой видимостью» [6, с. 392]. Соответственно, игра не совпадает с обычным действованием, хотя и является вполне реальным событием действительности, набором фактических действий. Но игровой смысл как раз и не сводим к этим фактическим действиям, он вырастает над ними в воображаемом мире игры. В отличие от жизни, направленной на достижение счастья, когда «всякое доброе настоящее мы жертвуем неведомому “лучшему” будущему», игра лишена внешней цели, отличной от процесса

собственного протекания. Парадоксальность человеческой жизни состоит в том, что каждый жаждет быть счастливым и в непрестанной гонке за фантомом счастья прожигает собственную жизнь на поиск того, чем он, возможно, уже обладает. Игра позволяет нам «остановиться и отдышаться» и совершенно неожиданно для самих себя ощутить счастье во всей его полноте.

«Игровой мир» нельзя определить и датировать в системе координат реальности, несмотря на то, что игровое действие всегда разворачивается в реальном месте и в реальный момент времени, смысл его устанавливается самой игрой. Игра затягивает нас в мир воображаемого, где нет ничего невозможного, представляя собою в то же время набор реальных действий в эмпирическом мире. Таким образом, «смысловое измерение игры оказывается подобным описанному Гуссерлем своеобразию бытия ноэмы» [3, с. 40], существующем только в сознании, но не являющимся реальной частью сознания как психической активности, бытие смысла есть нечто объективное в субъективном, так и игровой мир, присущий нашему воображению, тем не менее не изолирован от реальности, это особая реальность, не сводимая к психической фикции.

Таким образом, игра, по Финку, является частью не реального, но образного мира. В игре мы вполне реальными действиями и поступками творим воображаемый игровой мир, который существует лишь в нашей фантазии. Важнейшим свойством игры является принципиальная невозможность однозначно предсказать её результат при знании её правил и исходных вводных. Разворачиваясь по заранее известным законам, игра, тем не менее, задаёт пространство, где решающую роль играет фактор случайности. Однако чем более глубоко игрок осознаёт правила игры, тем более прояснённой она для него становится, тем больше игрок обретает способность погружаться в её глубинные тайны [7, с. 291]. И мы не остаемся в стороне от своего создания как пассивные наблюдатели, мы входим в игровое пространство, принимая на себя определенную роль. При этом игровое представление охватывает не только играющих, но и зрителей, для которых оно совершается,– о чем бы ни шла речь: театральном спектакле, спортивном состязании или карточной игре. Так, понятие «игрового мира» является ключевым для истолкования всякой игры-представления. «Игровой мир не существует нигде и никогда, однако он занимает в реальном пространстве особое игровое пространство, а в реальном времени – особое игровое время» [6, с. 377].

Феноменологическое открытие Гуссерлем интенциональности как сущностной конституции переживаний сознания заключает в себе

важнейшее уразумение того, что предметы переживаний не просто существуют в мире, как это кажется в естественно-наивной жизни сознания, но что они суть то, в качестве чего они мною осознаны, то есть имеют место лишь в интенциональной имманентности сознания.

В познании мы всегда исходим из конкретного чувственного восприятия как феномена сознания, на основании которого путем изменения установки сознания и соблюдения всех требований редукции переходим к сущностному созерцанию. В акте восприятия всегда присутствует только одна из возможных форм данности предмета – «эта пространственная перспектива является основополагающей характеристикой любого вещного восприятия» [4, с. 45], но актуальное восприятие окружено горизонтом потенциальных. Постигаемый смысл ориентируется на актуальные содержания, однако горизонтность, то есть соединение актуального восприятия и антиципаций восприятия, обусловливает возможность изменений в содержании переживаний. То есть, по Гуссерлю, вещь всегда является нам с одной или с нескольких сторон, но не всесторонне. Чтобы понять, что же всё-таки является сущностью вещи, опыт восприятия мы превращаем в уме в одну из возможных форм восприятия этой вещи. В нашем сознании сохраняются потенциальные формы, в которых этот предмет может быть представлен [8, с. 136–137]. Горизонты представляют собой заранее очерченные потенциальности. «Каждый горизонт можно расспросить в отношении того, что в нём расположено, истолковать его, раскрыть те или иные потенциальности жизни сознания» [2, с. 115]. Поскольку предметный смысл в актуальном переживании не представим в качестве готовой данности, он должен быть прояснён путём истолкования всё новых горизонтов, открывающихся по мере освоения предыдущих. «Горизонт потенциальностей, заранее имплицитно очерченных в смыслообразующей интенциональности актуальных переживаний, таким образом, является фактором осознания устойчивых предметных единств» [3, с. 2].

В качестве универсального приёма методологического анализа, Гуссерль предлагает *свободное варьирование в фантазии* как работу с потенциальными восприятиями. Когда мы превращаем потенциальное в актуальное, мы приближаемся к горизонту, но при этом он от нас всё дальше отдаляется, так как увеличивается количество потенциальностей, в результате мы получаем всеобщий тип рассматриваемого переживания. Освоение горизонта может происходить в модальности «als ob», в которой во всей полноте сохраняются его конститутивные возможности. «Мы словно перемещаем действительное восприятие в царство

недействительностей, царство «как бы» из которого мы получаем чистые возможности, очищенные от всего, что привязывает нас к этому факту или к любому факту вообще» [2, с. 153]. Несомненно, идея свободного варьирования в фантазии нашла своё отражение в концепции игры Финка, полагающего, что сила воображения относится к основным способностям человеческой души, именно фантазия открывает нам возможность освободиться от фактичности, и в то же время открывает доступ к возможному. Но только с помощью игры фантазия, пронизывающая все сферы человеческой жизни, может быть явлена нам в полной мере.

Таким образом, феноменологический анализ совершается в процессе игры с возможностями. Финк вполне последовательно разделяет точку зрения своего учителя, считая, что в реальной жизни человек всегда реализует одну из возможностей бытия, зафиксированную его выбором, и он не может возвратиться к состоянию перед выбором, но в воображаемом игровом мире мы можем быть теми, кем в реальном мире давно быть перестали или еще/уже не становились. Перед нами в игре горизонт возможностей: мы можем «забыть о прошлом» и творить новое настоящее, мы способны к предвосхищению своего будущего, мы не ограничены ни в действиях, ни в желаниях. Игра «уводит нас из состояний, закрепленных необратимыми решениями в простор вообще никогда не фиксированного бытия, где все возможно» [6, с. 399–400], осуществляя это в модальности «als ob». Эта воображаемая реальность необходима, ибо в ней во множестве вариаций бытийственных форм человек усматривает сущность мира и себя самого. Под влиянием Гуссерля и Гадамер истолковывает игру как игру возможностями или планами, то есть человек до определенного момента перебирает возможные варианты решения, но не останавливается на каком-либо из них как «на всерьёз воспринимаемой цели» [1, с. 152]. Человек обладает свободой выбора в пользу той или иной возможности, но он понимает, что, отдав предпочтение одной из возможностей, он тем самым ущемляет свободу своего решения, так как игра вступает в свои права и игрок вынужден играть по правилам, которые сама игра представляет, иначе он окажется за пределами развёртывания игрового пространства. Здесь очевидны Гуссерлевские и Хайдеггеровские уроки методического варьирования.

Игра представляет собой колеблющееся в элементе «нереального» активное и импульсивное общение с воображаемым царством возможностей – здесь Финк, как видим, открыто проявляет свою феноменологическую принадлежность. Игрой, вполне реальным действием, мы создаем «нереальный» игровой мир, хотя для игрока в игровом мире вещи «реальны», однако их реальность отлична от

обыденной реальности вещей, ибо есть сверхреальность сущности действительного мира. Нереальность игрового мира, в том смысле, что игра не существует в простой реальности, есть предпосылка для того, чтобы в нем мог сказаться некий смысл, затягивающий нечто такое, что реальнее так называемых фактов. Именно «игра-представление нацелена на возвещение сущности» [6, с. 387]. Нереальность игрового мира есть отрицание определенных единичных случаев, и в то же время – котурн, на котором получает репрезентацию фигура игрового мира. Эта нереальность есть предпосылка для того, чтобы в игровом мире мог сказаться некий смысл, затягивающий нечто такое, что реальнее так называемых фактов. Смысл представления как сущности игры одновременно воображаем и сущностен, нереален и сверхреален. «Нереальность сцены выступает в качестве условия для явления сверхреальной сущности» [6, с. 390]. И когда Гуссерль говорит, что сущность может быть явлена созерцающему разуму только на основании полученного чувственного восприятия, он утверждает то же самое, что и Финк. Ибо у Гуссерля феномен, то есть то, как вещь сама себя показывает, есть средство представления, возвещения сущности. «Только пройдя феноменологическую школу усмотрения сущностей на основании чувственного восприятия в процессе свободного варьирования в фантазии, когда фактическое чувственное восприятие методическим усилием утрачивает статус действительного и превращается в одну из возможных форм восприятия, Финк может утверждать, что «нереальность сплетённого из видимости игрового мира есть дереализация, отрицание определенных единичных случаев, и в тоже время – котурн на котором получает репрезентацию фигура игрового мира» [3, с. 7].

Всякая игра связана с правилами, функцией которых является ограничение произвола в действиях играющих, то есть сама игра полагает себе пределы и границы, преступление которых грозит нам выходом из сферы нереального и воображаемого в мир обыденности. Несмотря на это, мы играем, мы получаем удовольствие в игре и от игры, поскольку она дает нам намного большую свободу, чем те «ограничения», которые мы испытываем при соблюдении правил. Однако мы играем не потому, что в окружающем социуме имеются игры, с точностью до наоборот, игры возможны лишь потому, что способность играть нам сущностно присуща.

Таким образом, игра заключается в постоянной практике порождения новых миров, в игре происходит выход из вещного, видимого мира в мир возможного, который также реален для игроков как повседневный мир [5, с. 26].

Само бытие человека обнаруживается в игре, в ней могут быть пережиты все основные феномены человеческого бытия: «играют в смерть, похороны, поминовение мертвых, играют в любовь, борьбу, труд» [6, с. 391]. Причем при разыгрывании данных феноменов мы не сталкиваемся с обманчивыми, неподлинными действиями, цель которых ввести нас в заблуждение: как игрок в игровой роли, так и зритель внутри игрового сообщества – оба знают о фиктивности реальности в игровом мире. Между игрой и обманом есть связь: игра – это не обман, но она пользуется иллюзионистскими эффектами, однако не для того, чтобы выдать показное за реальность, а чтобы использовать его в качестве средства выражения. Игра развертывается внутри условной видимости, она ее не отрицает, но и не выдает за неподлинно реальное. «Всякая игра связана с воображаемой видимостью, но не с тем, чтобы обмануть – а чтобы завоевать измерение магического» [6, с. 394].

Но чем мы играем? Всякий игрок играет, прежде всего, самим собой, он играет средствами игры, то есть вещами, подходящими для нее. Однако, там, где игра является в чистой двигательной форме, она нуждается в разнообразном игровом инвентаре, но чем больше игра приобретает черты игры-представления, тем больше в игровом инвентаре от настоящей игрушки. Сам термин «игрушка» двусмысленен: с одной стороны, мы называем игрушкой какую-либо вещь, если ее можно приспособить для игры, но с другой – мы знаем об искусственном изготовлении игрушек для определенной игровой потребности. Следовательно, «игрушка есть один из предметов в общем контексте единой мировой реальности, бытующий иначе, но не менее реально», «игрушка возникает тогда, когда мы перестаем рассматривать ее в качестве фабричного изделия, извне, и начинаем смотреть на нее глазами игрока в рамках единого смыслового контекста игрового мира» [6, с. 368].

Деятельность игрока есть необычное производство, производство «видимости», порождение некой нереальности, втягивающей в себя игрока. Причем, понятие «игрок» столь же двусмысленно, как и понятие «игрушка». Подобно тому как игрушка является вещью в реальном мире и одновременно вещью в воображаемом мире видимости с действующими только в нем правилами, так и игрок есть человек, который играет, и одновременно человек, согласно его игровой роли. При этом играющее Я и Я игрового мира должны различаться, хотя и составляют одно и то же лицо. Это тождество есть предпосылка для различения реальной личности и ее роли.

Игровое представление охватывает не только играющих, но и зрителей, для которых представляется. При этом зрителей игры можно

разделить на два класса, впрочем, мы уже заметили, что все, что связано с игрой носит двойственный характер. Во-первых, это безучастный зритель, воспринимающий игровое поведение как отдых, разрядку (например, игры детей, картежников в трактире, когда мы всего лишь наблюдаем, не принимая никакого активного участия). «Безучастно и равнодушно созерцаем мы не трогающую нас игру чужих людей: именно «проходя мимо» [6, с. 384]. Во-вторых, зрители принадлежат к игровому сообществу, которое как бы охватывает заинтересованных, соучаствующих в игре свидетелей. «Играющие – «внутри» игрового мира, зрители – «перед» ним» [6, с. 385]. При этом потрясение, вызываемое трагической игрой, снимает различие между мной как отдельным существом и другими людьми.

Отличительной чертой игры по отношению к остальным феноменам человеческого существования (смерти, труду, господству, любви) является ее способность наполнять время. Мера времени всегда нам установлена: в преддверии смерти время как будто дается взаймы, а в труде, борьбе и любви нам его катастрофически не хватает, как будто его отнимают. И только у игры есть свободное время. Причем эта свобода понимается Финком в двух смыслах. С одной стороны, свобода от нужды естественных потребностей и давления общественных необходимостей, то есть время, отличное от трудовой деятельности, точнее будет сказать – от серьезности трудовой деятельности. Но когда у нас появляется это время просто потому, что мы не должны трудиться, после удовлетворения потребности в отдыхе оказывается, что этот промежуток времени может быть заполнен каким угодно содержанием. С другой стороны, совсем иначе обстоит дело, когда мы говорим, что у нас есть свободное время, поскольку и пока мы не играем. Свобода времени теперь означает не пустоту, а творческое исполнение жизни, смысловое представление бытия, в известной мере освобождающее нас от свершившихся ситуаций в нашей жизни. Мы словно погружаемся в другое бытие, забывая о насущных проблемах реальной, повседневной жизни, и хотя мы не избегаем последствий наших поступков, все же мы можем абстрагироваться «на время» от бремени будничного существования.

Сущность игры раскрывается в ее праздничном характере – «человек играет тогда, когда он празднует бытие» [6, с. 400]. Праздник отстранен от серого однообразия будней как нечто редкое и особенное, но в это же время праздник озаряет и поток будничных событий, которым необходимы радость и прояснение.

Человек втянут в игру, в трагедию и комедию своего конечного бытия, из которого он никак не может ускользнуть в чистое, нерушимое

самостояние божества. «Вокруг героев,– говорил Ницше,– все обращается в трагедию, вокруг полубогов – в сатиру, а вокруг богов – вероятно, в мир» [6, с. 369].

Размышляя над всеобъемлющим характером игры, Финк приходит к выводу, что культ, миф, религия, искусство уходят своими корнями в ее бытийный характер, «игра есть корень всякого человеческого искусства». Конечно, не все игры – искусство, но искусство есть наиболее оригинальная форма игры, «высочайшая возможность посредством «видимости» явить «сущность» [6, с. 401].

В заключении необходимо подчеркнуть, что игра «прежде всего основной способ человеческого общения с возможным и недействительным» [6, с. 363]. Главное в игре – это осуществление самосозерцания человеческого бытия в игре как «зеркале жизни», когда человек проявляет способность открыть себя миру в большей степени и, более того, создать свой собственный игровой мир. Игра как представление «возвещает в символе, в совпадении единичного и всеобщего, возвещает парадигматической фигурой, которая «не-реальна», потому что не подразумевает какого-то определенного реального индивида, и «сверх-реальна», потому что имеет в виду сущностное и возможное в каждом» [6, с. 387]. Двойственная структура игры, выступающей как действие в реальном мире и одновременно – в мире игровом ничуть нам в этом не мешает, ибо отходя от реальности, мы еще глубже проникаем в нее игровыми средствами. Кроме этого, игра объемлет все и возвышает человека над природным царством, позволяя раскрыть сверхреальную сущность мира действительного и самого человека. Именно в игре открывается конечность человеческого существования, игра не только существенный момент человеческого бытия, но также и источник понимания бытия человеком, «не только онтологическая структура человека, но и смысловой горизонт человеческой онтологии» [6, с. 358]. Своеобразием человеческого разума определен и обусловлен тот способ, каким мы понимаем бытие, как толкуем сущность и существование, как различаем действительное и возможное и тому подобное, но он неизбежно является разумом конечного существа, обусловленного смертью, трудом, господством и любовью. Конечность человеческого разума постигается не достаточно, когда её пытаются определить через некий божественный разум, так как разум бога не знает ни смерти, ни господства, ни труда, ни любви как стремления по утраченной другой половине своего бытия, он абсолютен и завершен, в то время как для нас непостижимо каким образом бог понимает бытие исходя из своего всемогущества, всеприсутствия и всезнания, именно поэтому он не может быть меркой для конечного человеческого разума.

Именно в контексте игры с бесконечностью возможностей человек сознает и проживает свою конечную природу. Но игра на время освобождает от конечности. Сила воображения, позволяющая откинуть свою конечность, освободиться от тягот нашей жизни – бремени труда, остроты борьбы, тени смерти и мук любовного томления, несомненно, относится к основным способностям человеческой души. Только фантазия открывает нам возможность освободиться от фактичности, от насущности бытия настоящего, и в то же время открывает доступ к возможному, таится во всяком проекте будущего. В игре фантазия, охватывающая все сферы человеческой жизни, находит своё наиполнейшее воплощение и проявление. С помощью игры человек понимает себя как смертного, трудящегося, борца и любящего и через такие смысловые горизонты стремится объяснить бытие всех вещей.

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики.– М.: Прогресс, 1988.– 704 с.
2. Гуссерль Э. Картезианские размышления.– СПб.: Наука, Ювента, 1998.– 315 с.
3. Иванова-Георгиевская Н. Феноменологические идеи Э. Гуссерля как предпосылка онтологической экспликации игры Э. Финком и Г.-Г. Гадамером // Феноменологія і мистецтво. Щорічник Укр. феноменол. тов. 2002–2003.– К.: ППС-2002, 2005.– С. 33–50.
4. Прехтль П. Введение в феноменологию Гуссерля.– Томск: Водолей, 1999.– 96 с.
5. Розин В. М. Природа и генезис игры // Вопросы философии.– М., 1999.– № 6.– С. 26–36.
6. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии.– М.: Прогресс, 1988.– С. 357–403.
7. Шинкаренко В. Д. Игра и культура // Социально-гуманитарные знания.– М., 2003.– Сер. 7.– № 4.– С. 288–300.
8. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение.– М.: Логос, 2002.– 680 с.

Лиана Кришевская

ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЕГО СМЫСЛ. В ПРОДОЛЖЕНИЕ СПОРА О ЛЕГИТИМНОСТИ ИСКУССТВА

Розглядається концепція мистецтва герменевтико-феноменологічної традиції. В основі аналізу порівняння позицій Хайдегера та Гадамера.
Ключові слова: *мистецтво, зміст, Хайдегер, Гадамер.*
Рассматривается концепция искусства герменевтико-феноменологической традиции философии. Основой анализа является сравнение позиций Хайдеггера и Гадамера.
Ключевые слова: *искусство, смысл, Хайдеггер, Гадамер.*
The author examines the hermeneutical and phenomenological conception of art. The research is based on the comparison of the views of Heidegger and Gadamer
Keywords: *art, sense, Heidegger, Gadamer.*

Только на первый взгляд заглавный тезис хрестоматийной статьи Гадамера, изданной в середине 70-х годов прошлого века, может показаться если не тавтологией то, по крайней мере, преувеличением. Казалось бы, к двадцатому веку длительная эстетико-философская традиция обсуждения оснований искусства должна была выработать критерии отношения к художественному произведению, не позволяющие сомневаться в целесообразности его существования. Но, очевидно, только введенное Дильтеем понятие «Geistwissenschaft» и обоснование необходимости самостоятельной методологии гуманитарного знания, критика психологизма в подходе к художественным произведениям, реализованная неокантианцами на рубеже XIX и XX веков, создали возможность аналитического подхода к природе художественного творчества, не ограниченного строгими рамками верификации и относительно застрахованного от соскальзывания к рассуждениям о чувствах и переживаниях им вызываемых. Тем не менее, эта проблема в различных аспектах тематизируется еще и на протяжении всего XX века.

Обозначив границы гуманитарного знания как знания о духовных реальностях, Дильтей, в свое время, указал новое направление мысли. Тем не менее, несмотря на значимость и радикализм новой установки, не смог обеспечить принципиальный прорыв в видении оснований искусства, без осознания сути которых любые культурологические или эстетические концепции выглядят достаточно зыбкими. Самостоятельный статус наук о духе выводится Дильтеем из различия данности детерминированных фактов внешнего мира и области внутреннего опыта. Принципиальная «несравнимость материальных и духовных процессов» [5, с. 119] дает

ему возможность говорить об обособленной области опыта, источник и материал которого обретается исключительно во внутреннем переживании: «…все для нас существующее держится на этом внутреннем опыте и все, что для нас обладает ценностью или является целью, дано нам как таковое только в переживании наших ощущений и движений воли… » [5, с. 117]. И хотя сам Дильтей осознавал и оговаривал то, что психология «содержит лишь отдельный фрагмент этой (социально-исторической) действительности» [5, с. 134], его положение о материале гуманитарных наук как факте сознания, во многом обусловило присутствие психологического аспекта в дальнейшем изучении искусства, вуалирующего искомый предмет. Понадобилось еще, по меньшей мере, несколько десятилетий обсуждения проблемы, для того, чтобы положение Дильтея принесло существенные результаты.

Другой важный поворот в вопросе оправдания искусства – а именно, в герменевтико-феноменологической философии, стал возможен только после принципиальной смены позиции, в которой искусство рассматривается. Феноменологическая направленность на бытийственную сущность явлений, указала особый способ существования произведения, не скованный реальностью, данной в чувственном восприятии. А расширение значений понятий «язык» и «текст» и связанной с ними проблемы понимания обосновывают восприятие художественного творчества как особой формы знания. Две работы в этом отношении представляют существенный интерес – «Исток художественного творчества» М. Хайдеггера и уже упомянутая «Актуальность прекрасного» Г.–Г. Гадамера.

Не лишним будет отметить, что герменевтико-феноменологическая традиция стала лишь одним из направлений, обращающихся к вопросу существования и сущности (что в данном аспекте равнозначно вопросу об его оправдании) искусства. Проблема, которая послужила отправной точкой размышлений в названой работе Гадамера – проблема существования искусства и его восприятие, в той или иной формулировке присутствует у многих авторов, как предшественников Гадамера, так и его современников. Спектр обсуждаемых вопросов здесь оказывается достаточно широким: от противопоставления культуры и цивилизации до «восстания масс». Сам Гадамер, проблему искусства XX века и вновь обострившийся вопрос о его смысле усматривает в постепенно углубляющемся разрыве с длительной традицией, в которой произведение «служило изображению божественного»: «С появлением же христианства и нового, более глубокого понимания трансцендентности бога уже невозможно было адекватно выразить его истину образным языком

поэтической речи, языком искусства» [3, с. 268]. Эта проблема в формулировке Гадамера оказывается созвучной концепции Эриха Калера [6], развивающего идею постепенной секуляризации оснований западного общества и потерю им принципов общего для всех понимания. В интерпретации музыкально-социологических штудий причины радикальных изменений видятся в усилении тенденций коммерциализации и засилии массовой культуры: «… как только индустриальное управление всеми культурными товарами сложилось в некую тотальность, оно приобретает власть и над эстетически нонконформистским искусством» – так это формулирует Адорно [2, с. 45].

Пожалуй, Хайдеггер был одним из первых, кто, не пользуясь обходными путями, прямо указывает в самую сердцевину вопроса. Сущность искусства рассматривалась им только в одном аспекте. В «Искусстве и пространстве» он формулирует его в сослагательном наклонении: «Если допустить, что искусство есть про-изведение истины в действительность и что истина означает непотаенность бытия…» [8, с. 314]. Однако заявленный здесь принцип – искусство как «про-изведение истины в действительность» не является для него допущением, требующим дополнительной верификации. Это аксиоматическое положение, на котором строится его концепция.

В «Истоке художественного творчества» это положение Хайдеггер выводит из развернутого толкования введенного им понятия «истока искусства», означающего у него «про-исхождение сущности» [9, с. 173] в котором осуществляется бытие. В этой перспективе произведение искусства является одним из немногих способов самоосуществления истины, в котором она получает свое действительное выражение или, пользуясь терминологией самого автора, обретает свою фактичность. К этому утверждению Хайдеггер приходит, рассматривая произведение как результат особого вида деятельности, определяя которую, он использует древнегреческий термин τέχνη. И чтобы более полно представлять себе, что для Хайдеггера есть сущность произведения, необходимо осознавать те смыслы, которые он здесь предполагает.

Понимать τέχνη только в узко практическом смысле в контексте концепции Хайдеггера было бы принципиальной ошибкой: «…τέχνη никогда не обозначает какого-либо делания» [9, с. 177], говорит он, и то, что в произведении выглядит как искусное «делание», имеет согласно его утверждению иную природу: «Все, что в созидании творения выглядит ремесленным изготовлением, на самом деле совсем иного рода» [9, с. 177]. Τέχνη для Хайдеггера есть не только искусное умение, но, что более

важно, есть тайное знание о сущностной природе изделия. Владение τέχνη – это, подчеркивает он, «в*е*дение», открытое мастеру-создателю, «в*е*дение» об истиной сущности, которое творец своим изделием-произведением открывает и выражает.

В этой связи произведение для Хайдеггера становится способом раскрытия или открытия некоторой сущностной правды. Эта, по своей природе, сущность тайная в произведении получает свое фактичное выражение. Из сферы, недоступной в повседневной действительности, а значит, закрытой и непостижимой, она производится или переводится в область, открытую человеческому опыту, позволяя произведению искусства осуществится как «свершившейся несокрытости». Однако эта сущностная правда приоткрыта не полностью, она не идет навстречу, но хранит свою тайну, оставаясь на грани открытого и потаенного. В этом неустойчивом равновесии вся суть истины, которая «…бытийствует только как спор между просветлением и затворением в противонаправленности мира и земли… Это спор за единство мира и земли» [9, с. 183–185].

Логика развития мысли Хайдеггера определяется движением к сути вещей, определить искомое для него означает возможность «дать сущему оставаться тем, что оно есть» [9, с. 113]. Двигаясь по установленной им траектории, Хайдеггер подходит к сути произведения, которая для него в самой созданности произведения и заключается, которая есть «упроченность истины в облике» творения [9, с. 187]. И в конкретном произведении, и в искусстве в целом, истина как сущее приоткрывается, выходит из «немотствующей» потаенности, «вступает в несокрытость своего бытия» [9, с. 123], в ту область, в которой она обретает свое свершение. Очевидно, в этом смысле следует понимать слова Хайдеггера о том, что в творениях таится нечто иное, некоторая действительность, «почти осязательная» [9, с.91] и значит, принципиально постижимая.

Определенную созвучность в концепциях Хайдеггера и Гадамера уловить не сложно. Двигаясь, в том же направлении, что и его учитель, понимая искусство как выражение непрерывного, становящегося движения духа (в интерпретации Хайдеггера – высшей сущностной правды) Гадамер однако исходит из точки, находящейся в ином поле – решение проблемы легитимности искусства он аргументирует, опираясь на его антропологические основания.

К вопросу «актуальности искусства» Гадамер обращается, будучи озабоченным прерывностью традиции – один из таких этапов, как ему казалось, он непосредственно наблюдал. Но «по ту сторону» переживаемых объективных процессов для Гадамера существует некий

«высший принцип» преодолевающий разрыв, поскольку в нем в едином горизонте «охвачено как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности – и не только противостоящее традиции, но и само черпающее в ней энергию» [3, с. 273]. Этим «единым горизонтом» для Гадамера является динамика движения духа. А искусство, в этом непрерывном, постоянно становящимся, объединяющим прошлое и настоящее движении, есть его чувственное выражение, объективация, которая умному любопытству представит полноту преодолеваемого духом пути во всю историю человечества.

В этом направлении сам Гадамер свою мысль не развивает, но, наметив ее, концентрируется на комплексе вопросов об историческом сознании, к которому философа приводит динамическая природа духа. Однако его исходный тезис дает основание и такому его пониманию: «…существует некий высший принцип, на который я опираюсь; размышлять на эту тему можно только тогда, когда единым горизонтом охвачено как великое искусство прошлого, художественная традиция, так и искусство современности…Исходная посылка заключается в том, что и то и другое должно быть понято как составная часть единого целого, как явление искусства» или дальше: «Сущность того, что мы называем «духом», заключается в самой способности продвигаться вперед, удерживая этот горизонт открытого будущего и неповторимого прошлого… И память, и воспоминание, несущее в себе искусство прошлого, традицию нашего искусства и смелое экспериментирование, его невероятные, противоречивые, себя отрицающие формы, одинаково свидетельствуют о деятельности духа» [3, с. 273].

Глубинная природа искусства, понимаемая Гадамером как выражение движения духа, охваченного единым горизонтом и удерживаемым памятью, и есть залог постоянно сохраняющейся «актуальности прекрасного». Одновременно его трактовка движения духа как сущности творческой деятельности человека заставляет вспомнить и о греческой традиции. Энергия движения для античности есть прежде всего основа разумно устроенного космоса, упорядоченное движение которого является организующим началом ее образа мироздания. Этот порядок совершенен и в неизменной форме присутствует в устройстве Вселенной, получая свое выражение в непрерывном движении гармонии сфер. Мир человека есть некоторое отражение макрокосмоса, а движения его души оказываются сродни движению высшего порядка.

Между этими взаимосвязанными противоположностями как раз и находится искусство – дар, полученный человеком из рук Муз, в котором ему приоткрывается смысл высшего порядка, обладание которым

позволяет ему обрести себя: «…гармонию, пути которой сродны круговращениям души, Музы даровали каждому рассудительному своему почитателю… как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой» (47d) [7, с. 450]. Искусство Муз как бы занимает некоторое серединное положение, выступая связующим звеном между потаенным миром истины и бытием человека, оно есть «скрепой мира», действительностью, в которой приоткрываются бытийственные законы горнего мира.

Способность и возможность понимания этой сущностной правды, этого зафиксированного и объективированного свидетельства непрекращающегося становления духа Гадамер объясняет антропологическими основаниями человеческого опыта восприятия искусства. Он выделяет три элемента этого опыта – игра, символ и праздник, в функционировании которых заложен своеобразный механизм узнавания-понимания. В продолжение трактовки искусства как места свершения и пребывания истины, эти понятия очерчивают некоторое поле-пространство, в котором явленная и раскрывающаяся в произведении истина становится доступна пониманию. С момента очерчивания это пространство осуществления понимания, это поле интерпретации, в котором становящаяся в произведении истина осуществляется, получает иную внутреннюю направленность: динамика распространяется не из мира чистых идей в направлении действительности искусства, но в противоположном движении – от языка выражения конкретного произведения к миру сущностей.

Рассмотрение художественного творчества сквозь призму игры, понятой как саморепрезентация всегда себе тождественного действия и требующего участия в нем, дает Гадамеру возможность указать ключевой элемент, позволяющий произведению состояться именно как произведению: игровой элемент становится залогом в осуществлении принципа герменевтической идентичности. Речь здесь идет не об узнавании уже однажды встреченного, но о тождестве произведения самому себе, тождестве, которое достигается верным пониманием того, что в произведении выражено: «идентичность произведения, заключается именно в том, что что-то при этом “понимается”, что произведение хочет быть понято как то, что оно “имеет в виду” или “говорит”» [3, с. 291]. Принципиально здесь также и то, что усматриваемое в произведении относится не только лишь к самому произведению, но предстает как задача и перед «читателем».

Восприятие того, что несет в себе произведение, не сливается с прагматической реальностью, но «воспринимается как некая

определенность» предстающая «в полноте своей собственной значимости» [3, с. 294–295]. Возможность понимания этой «определенности», того, что в произведении «имеется ввиду» и требует своего «удовлетворения» от читателя, в этом требовании не успокаивающегося, и являющее этим свое постоянное присутствие, заложена в символической функции искусства. Здесь, в символе, в недоступном непосредственному восприятию облике, познание приоткрывающегося в произведении значения оказывается возможным. В символе обретается утраченное, искомое и ожидаемое целое, и то «единичное», что выражено и вопрошает через произведение «предстает, как осколок бытия, способный соединиться с соответствующим ему осколком в гармоничное целое» [3, с. 289]. Эта встреча с прекрасным является узнаванием целостности мира и онтологической позиции человека в мире. Однако это познание не может быть полностью и адекватно выражено в понятийном аппарате – здесь Гадамер, как он сам подчеркивает, высказывает свое несогласие с тезисом Гегеля об исчерпанности искусства. Развивая свою дальнейшую мысль, он утверждает противоположное, обнаруживая принципиальные совпадения с Хайдеггером, концепция которого для Гадамера являлась безусловным ориентиром.

Значение, которое согласно Гадамеру открывается в произведении посредством его символической функции, или сущностная правда, как о том говорит Хайдеггер, двигаясь на встречу восприятию, все же остается на грани открытости и потаенного. Это обусловлено природой символа, в котором смысл может явиться – поскольку «символичность, а в особенности символичность в искусстве, основывается на нерасторжимом единстве намека и утаивания» [3, с. 300]. Это позволяет ему говорить об уникальности произведения самого по себе, а не как о носителе некоторого смысла: «Смысл произведения искусства, скорее в самом его существовании» [3, с. 300] – такой итог он здесь делает, выбирая формулировку, близкую тезису Хайдеггера, но приходя к ней, как отмечалось, с иной исходной позиции.

Но как раз в этот момент Гадамер в своем рассуждении ставит точку с запятой, подчеркивая, что смысл произведения сам по себе претендовать на превосходство не может, даже выражая, указывая, приоткрывая сокровенное. Искусство, говорит Гадамер, не просто «обнажает» некий смысл, через символ произведение не просто указывает на него, ведь произведение не есть знаком его замещающим. В произведении смысл репрезентируется – произведение не только и не столько указывает на него, «сколько содержит в себе то, на что указывается» [3, с. 302]. Это

преодоление собственных границ в произведении, это несовпадение с собственной объективной формой, эта перспектива, открывающаяся за фактичностью, определяется Гадамером как «приращение бытия» [3, с. 302]. Оно – событие приращения бытия, свершается в праздничное время погружения «в особого рода покой» [3, с. 315],– доступное человеку соответствие вечности, есть та свершившаяся несокрытость, проступившая из немотствующей потаенности, составляющая суть искусства и оправдывающая его существование.

Концепция искусства, представленная герменевтико-феноменологической традицией, противодействует укоренившемуся подходу к художественному творчеству, согласно которому ценность искусства усматривается в его способности доставлять удовольствие, подходу едва ли не утилитарному, даже если допустить, что получаемое от прекрасного удовольствие «особого рода» [4, с. 241]. При известной разнице позиций и установок и феноменология, и герменевтика обнаруживают общий вектор: произведение искусства для них есть свершение «цельного события смыла» [1, с. 226]. И если воспользоваться словами выдающегося мыслителя, сказанными, правда, в ином контексте, но в отношении родственных понятий, то можно утверждать, что искусство является той областью человеческой деятельности, в которой просвечивается «некая смысловая перспектива», некоторые *иные значения* «которые не нужно… выяснять для того, чтобы прочувствовать факт их существования» [1, с. 222]. В пространстве этих высоких «иных значений» и находится подлинное бытование искусства. В своей неподражаемой философско-метафорической, почти поэтической манере Хайдеггер об этом бытовании говорит как о воздвижении, имея ввиду «восстание, воздвижение в смысле освящения, восславления. Восставлять – не то же самое, что располагать, помещать. Освящать – значит святить в том смысле, что в творческом воздвижении все священное раскрывается именно как священное и бог призывается в разверстые просторы своего пребывания» [9, с. 141–143].

В XX веке герменевтико-феноменологическая традиция демонстрирует иной подход к вопросу об искусстве, отличный от установки традиционной эстетики. Это различие обуславливается выбором позиции, с которой искусство как форма человеческой деятельности рассматривается. Аналитические критерии сдвигаются в область познания, направленного не на познавание содержания произведения, даже если речь идет не о сюжетном, а о смысловом содержании, но о «сущностном истоке», открывающем новую реальность, в которой человек обретает себя, реальность, когда-то близкую ему, но

утерянную и забытую сейчас. Это изменение может быть продолжением импульса, заданного Дильтеем, но может быть и знаком формирования новой научно-гуманитарной позиции, сопоставимой по своей значимости с новшествами методологии естественных наук Нового Времени.

1. Аверинцев С. С. София-Логос. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь.– К.: Дух і Літера, 2001.– С. 221–250.
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки.– М.: Логос, 2001.– 344 с.
3. Гадамер Г.–Г. Актуальность прекрасного // Гадамер Г.–Г. Актуальность прекрасного.– М.: Искусство, 1991.– С. 266–323.
4. Грэм Г. Философия искусства.– М.: СЛОВО/SLOVO, 2004.– 256 с.
5. Дильтей В. Введение в науки о духе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.– М.: МГУ, 1987.– С. 108–135.
6. Калер Э. Выход из лабиринта // Калер Э. Избранное: Выход из лабиринта.– М.: РОССПЭН, 2008.– С. 141–309.
7. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений в 4 т.– Т. 3.– М.: Мысль, 1994.– С. 421–500.
8. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие.– М.: Республика, 1993.– С. 312–316.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Исток художественного творения.– М.: Академический Проект, 2008.– С. 77–237.

Вера Савченко

ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ВИЗУАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Аналізуються методологічні ресурси візуальної антропології з точки зору взаємодії цієї міждисциплінарної наукової галузі зі сферою художньої творчості. Розглядаються проблемні аспекти мистецтва як об'єкта, предмета і методологічної складової візуальної антропології.

Ключові слова: візуальна антропологія, мистецтво, візуальна культура

Анализируются методологические ресурсы визуальной антропологии с точки зрения взаимодействия этой междисциплинарной научной области со сферой художественного творчества. Рассматриваются проблемные аспекты искусства как объекта, предмета, методологической составляющей визуальной антропологии.

Ключевые слова: *визуальная антропология, искусство, визуальная культура.*

The methodological possibilities of visual anthropology in the interdependence with the sphere of art are analyzed in this article. Art can be explored as an object, a subject and a methodological component of visual anthropology.

Key words: *visual anthropology, art, visual culture.*

Визуальная антропология (ВА) – довольно молодая отрасль междисциплинарных исследований, возникшая на постсоветском пространстве около трех десятилетий тому назад. Процессы становления этой гуманитарной области являются показательными с точки зрения поиска и выработки научного языка, отвечающего реалиям сегодняшней изменяющейся культуры. Одним из важнейших потенциальных направлений разработки новых методологических подходов является обращение к сфере искусства. Осмысление феномена искусства в контексте самоопределения ВА является актуальной задачей и для понимания достижений собственно ВА, и для углубления представлений о новых возможностях гуманитарного знания.

ВА активно развивается в практическом плане, теоретических обобщений в этой области пока немного и, как правило, они суммируют опыт одного из направлений в сфере ВА. Общий взгляд на различные школы и тенденции в ВА, существующие на постсоветском пространстве, в ракурсе взаимодействия со сферой искусства предпринимается впервые. Цель данного исследования – выделение и систематизация проблемных узлов ВА, обусловленных ее тесным взаимодействием со сферой художественного творчества.

Область ВА сегодня переживает период становления – широко проводятся практические исследования, постепенно появляются теоретические обобщения накопленного опыта. В европейской, англо-американской науке, на постсоветском пространстве работают школы и центры ВА, самые известные из них в ближнем зарубежье – в Москве, Екатеринбурге, Саратове, Минске, Вильнюсе, Новосибирске, Перми. Проводятся конференции, фестивали, семинары, мастер-классы, издаются сборники, появляется обширная информация на сайтах, написано немало интересных исследований, среди них несколько монографий. Однако работ, систематизирующих опыт, накопленный сегодня в разных направлениях ВА, практически пока нет. Данная статья является частичной попыткой восполнения такого рода анализа, а именно – рассмотрения исследовательского диапазона ВА (на постсоветском пространстве) в аспекте взаимосвязей с искусством, определяемых его художественной спецификой, общекультурным и социальным значением.

Существующее (и тем более потенциальное) поле исследований ВА весьма разнообразно. Между различными школами ВА постоянно происходят дискуссии о том, что может быть предметом изучения ВА, какие методы для этого должны быть использованы и т. д. Эти спорные моменты данной междисциплинарной области нередко так или иначе концентрируются вокруг феномена искусства, понимания его природы, своеобразия и многофункциональности.

Очень часто ВА рассматривают как часть культурной антропологии (КА). Действительно, для этого есть серьезные основания. Изначально ВА (как специфический подход) возникла именно в рамках КА, фактически как один из методов (точнее методик) последней. Поскольку при полевом изучении культур, что является весьма распространенным в КА, стали применять камеру. Впоследствии специфика этого «органона» заставила задуматься о принципиальном своеобразии предмета и результата исследования и, соответственно, выделить особую сферу – ВА.

Фактически, сегодня в рамках ВА активно действуют два направления, которые можно охарактеризовать как этнологическое/этнографическое и социологическое. В первом случае в задачи ВА входит «изучение аудиовизуального наследия мировой и отечественной этнографии, фиксация современной жизни народов, исследование визуальных форм культур и создание аудиовизуальных архивов» [3]. В этой области активно представлены работы Российской ассоциации ВА, в состав которой входят Центр ВА Новосибирского государственного университета, Лаборатория аудиовизуальной антропологии Института этнологии и антропологии им.

Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, Этнографическое бюро (Екатеринбург–Тобольск), а также исследователи Московского государственного университета, Пермского государственного университета и других вузов и научных учреждений России.

Второй из названных доминионов ВА определяют в ключе социальной антропологии и социологии феноменологического направления. Эти исследователи, обращаясь к трудам Р. Барта, С. Зонтаг, Л. Рагг, М. Маклюэна, О. Аронсона и многих других современных мыслителей и ученых, предлагают интерпретацию визуальности в формах истолкования «микроконтекстов повседневной жизни», способов производства и реализаций скрытых за визуальными образами идеологий. Такие исследования осуществляются в Российском государственном гуманитарном университете, Европейском гуманитарном университете (Минск–Вильнюс), Институте социологии РАН, Удмуртском государственном университете, Саратовском государственном университете. Причем с деятельностью последнего из названных научных центров прежде всего связано проведение конференций, школ, выпуск публикаций, аккумулирующих усилия исследователей этого направления на постсоветском пространстве [4; 3].

В связи с этим, исходя не столько из современного фактического наполнения данной области исследования, а скорее из логики, задаваемой определением ВА, полагаю оправданным и целесообразным расширение данной сферы в аспекте теоретического осмысления проблем визуальности как некой антропологической универсалии человеческого бытия, в ее исторических модификациях и феноменологическом разнообразии. То, чем сегодня наполнена ВА, относится во многом к полевым исследованиям, конкретной практике изучения культур, и визуальности в частности. Однако, представляется, что относительно недавно позиционированный дискурс о визуальности как таковой, тем не менее, имеет глубокие корни. При всей специфике современного статуса визуального в нашей культуре, односторонне было бы говорить о нем лишь в плоскости сегодняшнего дня. «Зрение», «изображение», «видимое» – феномены и понятия, имеющие колоссальное историческое прошлое. Поэтому более справедливой мне кажется точка зрения, включающая в сферу визуальной культуры не только современность (или лишь некоторые ее доминионы, например, «экранные искусства», как это иногда предлагается), но и весь огромный период человеческой истории, связанный с визуальным восприятием и обусловленный им. Иными словами, я думаю, что в корпус исследований ВА следует включить уже существующие разработки философии культуры и философской

антропологии, коррелирующие с проблемами визуального, а также развивать направления изучения визуальности с позиций эстетики, семиотики, причем, не фокусируясь лишь на новейших формах визуальной репрезентации, но пытаясь понять этот феномен с точки зрения его исторической преемственности и антропологической универсальности. Вполне вероятно, что такая идея уже высказывалась, поскольку ее озвучивание логично вытекает из создавшейся реальной ситуации. Сегодня существует, как минимум, немалый корпус представленных в науке текстов, затрагивающих проблемы визуальности в весьма широком диапазоне и разнообразных ракурсах, но при этом объединяемых интенцией теоретико-философского осмысления феномена визуальности как культурно-исторической и/или антропологической универсалии. В связи с таким пониманием ВА не будет лишним сослаться на мнение ведущего американского специалиста в данной области – Джея Руби, который, делая обзор особенностей изучения этой сферы, отмечал, что сегодня «недостает антропологии визуальной или изобразительной (visual or pictorial) коммуникации» [6, с. 1345]. Он считает, сфера ВА могла бы быть концептуально и теоретически достаточно мощной, но пока на практике «доминирует, прежде всего, интерес к изобразительным медиа как средствам сообщения антропологического знания, то есть этнографическим фильмам и фотографиям, и во вторую очередь ставится вопрос об изучении изобразительных манифестаций культуры» [6, с. 1345].

Для раскрытия обозначенной темы статьи назовем и проанализируем круг наиболее существенных вопросов, ее непосредственно позиционирующих и развивающих.

1) Что входит в объект и предмет исследования ВА? Каково здесь место искусства?

2) Какие виды искусства считаются наиболее репрезентативными для ВА? Устанавливается ли между ними определенная иерархия исследовательских предпочтений?

3) Каковы основные функции искусства, с точки зрения ВА?

4) Какова роль и статус искусства в структуре исследования ВА?

1) Согласно существующим определениям, объект ВА в целом един. «Визуальная антропология обнимает все зрительно актуальные области и средства трансляции культуры, включая рисунок, фотографию, музейную экспозицию, театр, медиакомпозицию» (А. Головнев) [5]. Теоретически все специалисты разделяют эту точку зрения, но фактически даже на уровне объекта исследования в двух направлениях ВА наблюдаются заметные различия. Ученые, работающие в рамках

этнографической традиции, тяготеют к изучению «экзотического» – исчезающих культур прошлого, исключительных на общем фоне традиций, обрядов, ритуалов. «Социологи» обращены преимущественно к настоящему, причем в основном к типичным, распространенным, массовым формам культуры, к тому, что сегодня фиксируется понятием «повседневность».

Предмет изучения задается во многом научным инструментарием, с помощью которого «препарируется» выбранный объект. Различные теоретические установки вносят различия не только на уровне направлений, но и внутри них, выделяя и характеризуя специфику существующих школ и подходов. Внутри обоих направлений особенности исследования могут быть продиктованы выбором тех или иных объектов в довольно широком диапазоне артефактов, а также обращением к разнообразным теориям, задающим поливариативность анализа. Однако можно заметить, что «этнографические» исследования в теоретическом плане намного менее дифференцированы, нежели «социологические», о некоторых подробностях этих делений речь пойдет дальше. Сейчас же определимся в отношении объекта и предмета в этих направлениях в аспекте взаимосвязи со сферой художественного творчества.

В первом из названных направлений, историко-этнографическом, очевидно, что искусство часто является непосредственным материалом для изучения: в частности, в обрядах и празднествах это элементы танца, декоративного оформления костюмов и атрибутов, формы народно-прикладного творчества и т. д. Такая репрезентация искусства в рамках исследований ВА в большинстве случаев выполняет наглядно-практическую функцию, расширяет горизонты наших представлений о существующем разнообразии форм культуры, являет собой, прежде всего, материал фактографических наблюдений и в качестве таковых обычно и осмысляется.

В то же время внутри этого «этнографического» направления в связи с искусством был затронут и определен в качестве одного из принципиальных вопрос о специфике исследования ВА. Здесь об искусстве (а именно, о кино) идет речь уже не как о предмете изучения, а скорее как о существенной составляющей метода (детальнее об этом будем говорить в связи с четвертым вопросом).

Для сторонников «социологического» направления искусство оказывается, по сути, рядоположенным с другими формами культуры как источник информации об обществе. Эта позиция, сложившаяся в ВА, в целом не нова для социологов. Однако необходимо отметить, что именно в контексте «визуальных исследований» прозвучал вопрос о пересмотре

границ понятия искусства. Во-первых, акцентирована ситуация, когда объекты, ранее не вписывавшиеся в жанрово-видовую иерархию искусства, сегодня туда включаются, исходя из наличия художественности в самих этих артефактах и осознания исторической относительности эстетики, формулирующей свои дефиниции и членения. Во-вторых, в рамках этих исследований реализуется нетрадиционное осмысление функций и статуса новейших форм художественного творчества, осознание их в качестве неадекватных классическим представлениям об искусстве, и как следствие из этого утверждается равноправие не-искусства, наряду с искусством, в качестве объекта изучения визуальной культуры [7].

2) Перейдем к вопросу о видах искусства, к которым обращается, с какими сталкивается в своей деятельности ВА. Уже говорилось, что эта междисциплинарная область охватывает и изобразительные искусства (эскизы-зарисовки), и театральную, и музейную постановки-композиции, и любые средства трансляции, использующие визуальные каналы. Однако, для «этнографов» безусловное предпочтение отдается, прежде всего, кино- и видеоискусству. Нередко кино оказывается «альфой и омегой» их деятельности. Поскольку с него все начинается: наиболее адекватной формой фиксации культурных феноменов с учетом их процессуальной составляющей является запись с помощью кино- или видеокамеры. В связи с этим понимание особенностей искусства кино и видео является чрезвычайно важным в осуществлении деятельности визуального антрополога. (Не случайно, в летних школах, мастер-классах, программных курсах обучения по специализации «ВА» значительная часть занятий отводится изучению кино как особой формы искусства, с углубленным изучением деятельности оператора и режиссера – на уровне теоретических принципов и практических приемов.) При этом часто конечным пунктом деятельности является создание этнофильма. О характере и понимании сути этнофильма – разговор далее, поскольку здесь коренится большая часть дискуссионных моментов между теми визуальными антропологами, которые представляют этнографическое направление.

У «социологов» также значительно внимание к киноискусству, но здесь не менее активно вовлекается опыт фотографии, образно-пространственного освоения городской среды, медиа-средств, например, Интернет-источников. При этом, если «этнографы» тяготеют к документальному кино, то «социологи» главным образом ориентированы на художественные фильмы, видя в них яркие «отпечатки» породившей их эпохи. В этом направлении создание собственного видеофильма рассматривается лишь как обучающая задача, демонстрирующая

практическую способность аналитика «видеть» – вскрывать стоящие за зрительным рядом идеологические конструкты, понимать художественное своеобразие метафорической нагруженности представленного образа и т. д.

Прежде всего, «социологи» анализируют кинематограф, выясняя его особенности как своеобразного способа визуальной коммуникации. Причем, в этом направлении художественный фильм рассматривается в качестве ничуть не менее достоверного источника информации, нежели в случае документального кино [7]. Аргументируется это тем, что монтаж, определенные ракурсы и планы уже свидетельствуют об определенном «взгляде» и позиции, которые накладывают печать субъективации на снимаемый материал. М. Маклюен, один из идейных «столпов» визуальной социологии, однажды сказал: «Medium is a message», имея в виду, что средства сообщения – это уже сообщения, вне зависимости от их содержания. Эта мысль легла в основу многих разноплановых исследований ВА, и в том числе позволила увидеть относительность разделения документальное/художественное кино по признаку объективности/субъективности подачи информации.

Важность вопроса о предпочтениях тех или иных видов художественного творчества становится особенно очевидной, когда речь об искусстве разворачивается в диахронической перспективе. А именно, теоретически «социологи» говорят о «равноправии» и принципиальной «равнозначности» всех визуально-изобразительных видов искусства в исследованиях ВА, например, живописи и кино. Как традиционные, так и новые формы искусства могут и должны быть предметом «визуальных исследований». Однако на практике приоритет изучения кино несомненен не только в количественном, но и в качественном отношении. Так происходит потому, что рассмотрение с этих методологических позиций классических форм искусства, таких, как упомянутая выше живопись, оказывается менее убедительным, нежели анализ кино. Причина этого видится в том, что социальные теории, лежащие в основе «визуальных исследований» связаны по времени и по сути с нашей эпохой, а традиционные формы, часто зарождавшиеся в весьма отдаленные исторические периоды, демонстрируют свою несогласованность с «исторически заостренными» теоретическими проекциями, направленными на них из другого времени. В этой связи интересны размышления В. Беньямина, настаивавшего на принципиальном различении новых и традиционных форм искусства и, к слову, противопоставлявшего живопись и кино [2].

3) Переходя к проблеме функций искусства, существенных для исследований ВА, остановимся собственно на киноискусстве, поскольку именно об этом виде художественного творчества больше всего думают и дискутируют ученые данной области.

Пожалуй, в определении важнейших функций киноискусства сходятся представители обоих направлений. Одна из них видится в фиксировании существующей культуры, которая запечатлевается на пленке и несет в себе «слепок» прошедшего. Вторая связана с направленностью в настоящее и будущее, она заключается в проектировании, конституировании и конструировании образов, в конечном итоге способных «выйти за границы экрана» – из области воображаемого перейти в сферу реальности. Первая заключается в запечатлении «жизни», существующих устойчивых культурных стереотипов, ценностных установок и т. д. Вторая функция кино проявляется в его воздействии на социальную действительность, «в режиссуре жизни». «Кино сыграло и продолжает играть ключевую роль в генерировании и трансляции идей и ценностей, создании «нового человека» и нациестроительстве» [5].

4) Последний из вопросов, которые были обозначены как ключевые в рассмотрении места искусства в ВА, касается собственно исследовательского подхода, его специфического своеобразия. В данном случае проблему акцентирует А. Головнев, который говорит о ВА как о киноисследовании, где наука и искусство встречаются и действуют совместно. Киноисследование, каким является ВА в своей практической реализации – это создание фильма, в котором режиссер и ученый соединены в одно целое и каждый из них влияет на другого, внося необходимые коррективы в процесс рождения фильма.

Целостные аудиовизуальные репрезентации культур, фиксируемые камерой, противопоставляются в этом случае редуцированным словесным представлениям-описаниям или «стоп-кадрам» фотографий. Головнев говорит о «летучем визуальном эфире», который невозможно адекватно уловить «скрипучими словами». По своему характеру и природе аудиовизуальная подача материала, несомненно, больше тяготеет к опыту искусства, нежели к научной логикоцентрированной рефлексии. В этой связи возникают дискуссии между школами, в частности Е. Александрова и А. Головнева, первая утверждает отношение к этнофильму, в первую очередь, как к научно-документальному источнику [1], а вторая ставит ударение на художественной составляющей киноисследования [5]. Головнев видит в фильме способность уловить динамику процессов, а для науки в лице ВА –возможность расширения исследовательского горизонта за счет синтезирования своих методов с возможностями искусства, в

частности, его образным аудиовизуальным освоением мира. И все же на уровне теоретического знания эти идеи А. Головнева звучат в большей степени как призыв, нежели обоснованный и аргументированный дискурс.

В данной статье рассмотрено широкое проблемное поле, возникающее в связи с анализом взаимоотношений молодой отрасли междисциплинарных научных исследований ВА и сферы искусства. Рассмотрение показало, что призма художественного творчества, сквозь проблемы которого просматривались существенные позиции ВА, способна давать продуктивную основу для осознания возможностей современного гуманитарного познания. В частности, каждая из анализированных проблемных ситуаций заслуживает дальнейшего более глубокого и детального осмысления, как в русле ВА, так и в более широком методологическом контексте.

1. Александров Е. В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии.– М.: Пенаты, 2003.– Электронный ресурс, режим доступа: // http://visant.etnos.ru.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе.– М.: Алетейя, 1996.– Электронный ресурс, режим доступа: http://www.out-line.ru/ben.html.
3. Васина-Григорьева Е. Визуальные исследования: летняя школа и конференция в Саратове // Антропологический форум № 6.–Электронный ресурс, режим доступа: anthropologie.kunstkamera.ru/.../06_12_vasina-grigorieva_k.pdf.
4. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина.– Саратов: Научная книга, 2006.– Электронный ресурс, режим доступа: // http://knigi-variant.ru/?p=seecatalog&id=67.
5. Головнев А. Киноантропология.– Электронный ресурс, режим доступа: http:/ /valerytishkov.ru/engine/documents/document1341.doc.
6. Руби Дж. Визуальная антропология (реферат подготовлен В. Л. Круткиным) // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина.– Саратов: Научная книга, 2006.–Электронный ресурс, режим доступа: http://knigi-ariant.ru/?p=seecatalog&id=67.
7. Усманова А. Р. Визуальные исследования как исследовательская парадигма. – Электронный ресурс, режим доступа: http://viscult.ehu.lt/article.php?id=212.

Ольга Гомілко

МУЗИКА: ГАРМОНІЯ СФЕР ЧИ ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРИ?

Стаття присвячена аналізу феномену музики у контексті сучасних трансформацій естетичного «поза межами естетики». Виявлення практичного характеру музики дозволяє розглядати її як спосіб вираження та структуризації тілесної присутності людини у світі.

Ключові слова: *музика, час, життя.*

Статья посвящена исследованию феномена музыки в контексте современных трансформаций эстетичного «за пределами эстетики». Обнаружение практического характера музыки позволяет рассматривать ее как способ выражения и структуризации телесного присутствия человека в мире.

Ключевые слова: *музыка, время, жизнь.*

The article is devoted to the analysis of the phenomenon of music in the process of transformations «aesthetics beyond aesthetics». Revealing of the practical nature of music allows to examine it as a mode of expression and structuring of the human bodily being in the world.

Key words: *music, time, life.*

Антиутопія про епоху Орфея і фантастика про планету Пандора. П. Акройд у своєму романі-антиутопії «Повість про Платона» (див.: [1]) першу епоху людства називає епохою Орфея. Він вважає, що це справді була *весна нашого світу*. Статуї, дослухаючись до вмовлянь, оживали і сходили зі своїх кам'яних п'єдесталів, а духи річок і струмків могли перетворюватися на дерева чи поляни. Тоді з крові поранених героїв в одну мить виростали квіти. Навіть боги час від часу перетворювалися на лебедів чи биків просто *заради щастя перетворення*. Орфей став символом цієї чарівної пори тому, що саме він відкрив *силу музичної гармонії* і своїми мелодіями змушував дерева танцювати, а гори розмовляти. Проте весна нашого світу тривала недовго. Сильнішою за музику виявилася любов. Саме через неї Орфей зазнав лиха – смерть забрала у нього кохану. Подорож Орфея за нею в царство мертвих поклала кінець цій епосі. Незважаючи на надзвичайну силу музики, що навіть розлюченого триголового пса, котрий охороняв вхід до Аїду, перетворила на лагідну собаку, Орфею не вдалося повернути Еврідіку. Відтоді замість чарівних мелодій було чути на землі лише його ридання і стогін. Боги змилувалися над Орфеєм і дозволили йому переселитися на небо. А лютня Орфея перетворилася на сузір'я.

Тоді люди втратили свою музику. Натомість почали чути музику сфер. Але то вже була небесна музика. Епоха Орфея, коли музику породжувало *життя на землі,* а не космос, завершилася. Музика покинула людей. Зоряне небо зробило її вічною, але віддаленою від повсякденного життя. З часом люди втратили вміння чути. Напевне, тому нашу добу Акройд називає епохою Крота[1]. Адже ця тваринка символізує чуттєву скудність: у неї очі закриті шкірою, а зовнішні вуха зовсім відсутні. Складається враження, що з часом залишені без музики люди уподібнилися кротам – їхні очі перестали бачити, а вуха втратили слух. Людина почала покладатися на розум. Адже він виявився здатним для своєї зручності перетворювати землю. Та позбавлена очей і вух людина вщент розрила землю. Вона схаменулася і згадала епоху Орфея, коли музика робила людей щасливими, а землю багатою. Чи можливо повернути вміння чути? Героїня фільму Дж. Кемерона «Аватар», представниця гуманоїдної раси з планети Пандора, основним звинуваченням землянам висуває їхню неспроможність *чути*. Саме вміння чути визначає цивілізаційну відмінність між людьми і гуманоїдами в їхньому ставленні до світу. Життя на Пандорі нагадує епоху Орфея, коли боги, люди і природа співали одну Велику Пісню буття.

Звернення до образів епохи Орфея і планети Пандора акцентує увагу на тому, що в сучасній культурі проблема трансформації почуттєвого досвіду людини є вельми актуальною. Роль музики в цьому процесі виглядає особливо цікавою. Головним чином прояснення потребує питання щодо *земного* призначення музики. Адже втрата людьми слуху не спонукала замислення над тим, що може їм повернути його. Ось чому важливим завданням стає доведення того, що здібність *чути* є фундаментальною ознакою людського буття. Без неї людина не лише збіднює своє життя, але й ризикує втратити його онтологічну унікальність. А тому маємо повернути музику на землю, щоб земля відродилася, а людина збереглася.

Повернення музики через трансформації естетичного. Свідченням повернення музики до людей можна вважати той факт, що сучасна гуманітарна думка дедалі більше переймається проблемами естетики. Ця класична галузь філософії зазнає значних трансформацій. Якщо не так давно естетику сприймали як замкнену в чітко окресленому колі власних питань дисципліну, то наразі спостерігаємо помітне розширення її предметного поля за рахунок не-естетичних проблем. Невипадково відому працю В. Вельша «Естетика поза естетикою» опубліковано в Матеріалах XIII всесвітнього естетичного конгресу під назвою «Практична естетика

у практиці та теорії» (див.: [8]). Отже, вихід естетики у практичну сферу життя визначає основний зміст її новітніх трансформацій.

На перший погляд, рух естетики в напрямку практики не є чимось новим. Адже про зв'язок естетичного з практикою йшлося і раніше. Особливо цікавилася практичним застосуванням естетичного радянська естетика. Вплив естетичного на розвиток виробництва визначав не одну тему філософських досліджень. Проте в сучасному повороті естетики до практики є принципова відмінність від попередніх спроб з'ясувати їх взаємозв'язок. Тепер важливим завданням стає не виявлення впливу естетичного на інші сфери життя (що передбачає їх принципове розмежування), а визначення естетичного як конститутивного чинника останніх (тобто за межами їх протиставлення). Вплив мистецтва на життя постає не у вигляді романтичного єднання прекрасного піднесеного з буденно низьким, а через деестетизацію (виведення за межі традиційної естетики) самого мистецтва. Внаслідок цього естетичне дедалі більше віддаляють від мистецько-художнього визначення. Натомість його розглядають як один із фундаментальних способів вироблення оптимальної (відносно конкретних умов, а не абстрактної сутності) форми людського буття, тобто в контексті практичного значення.

Виявлення практичної природи естетичного дозволяє переглянути традиційні уявлення про мистецтво взагалі та музику зокрема. Адже, згідно з модерною думкою, монополія на естетичне належить мистецтву. Естетичне ж у класичній парадигмі постає як сфера чистих (яких не торкнулася прагматика життя) форм чуттєвості. Таким чином, мистецтво виявляє себе протиставленим повсякденному життєвому досвіду. Прагматизація естетичного дозволяє зняти це протиставлення. Тоді музика як феномен мистецтва також набуває іншого тлумачення. Адже її традиційно сприймають як відсторонену від повсякденного життя сутність, або, образно кажучи, як небесну гармонію. Визначення Геґелем музики як виду мистецтва, що за своєю природою є найближчим до духу, філософськи закріплює це уявлення. Відтак, музика часто постає не як форма життя, а як його *духовна* окраса.

Мета пропонованої статті – поставити під питання уявлення про музику як гармонію небесних сфер і духовну окрасу життя. Обґрунтування тези, що музика є способом вираження і структуризації *тілесної присутності* людини у світі, дозволяє це зробити. Натомість про наближеність музики до духу можна говорити в контексті спростування нею дихотомії духовного і тілесного. А тому замість декларування небесної природи музики необхідно зосередитися на її конститутивних земних

функціях. Однією з ключових таких функцій є *отілеснення* різноманітних онтологічних версій переживання *часу*.

Обґрунтування основної тези статті спирається на теоретичні позиції В. Вельша і Ж. Рансьєра. Вважаю, що запропоновані ними версії тлумачення естетичного дозволяють вивести міркування про музику поза межі музикознавчих дисциплін – у сферу сучасної філософської рефлексії. Українські філософи також залучені до обговорення цієї важливої проблеми. Так, за ініціативи редакції часопису «Філософська думка» минулого року відбулося засідання круглого столу «Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє». Не можна не погодитися з твердженнями однієї з його учасниць, І. Бондаревської: «непевність терміна «естетичне» є ключовою темою не в сенсі необхідності його прояснення, а саме тому, що через цю непевність виявляється певна онтологічна структура» і «естетика вивчає те, що сама ж локалізує та вводить як норму в практики культури» [3, с. 31], які явно перегукується з розумінням естетичного Рансьєром, котрий останнє переосмислює у площині співвідношення з політичним.

Політична природа естетичного у Рансьєра. Естетику французький учений визначає як специфічний режим ідентифікації та осмислення мистецтва або, інакше кажучи, як «естетичний режим мистецтва». В ширшому сенсі естетика – це спосіб розподілу в суспільстві сенсибельного (*sensible*). Відповідно до останнього, відбувається зчленування форм діяльності, виробництва, сприйняття і мислення (див.: [7, с. 82]). Під сенсибельним Рансьєр розуміє таке поняття, як *aistbéton,* тобто те, що може бути сприйняте чуттями [7, с. 85]. Таким чином, музика постає як одна з форм сенсибельного.

Принциповим для виявлення політичної природи естетичного у Рансьєра є концепт розподілу сенсибельного (*La Partage du sensible*). Саме завдяки цьому процесу встановлюються способи чуттєвого сприйняття світу, котрі визначають форму участі людей у спільному житті. Сенсибельне визначає чуттєве, але не є тотожним йому. А тому обмеження музики сферою виразу людських почуттів не є виправданим. Як форма сенсибельного музика має складну онтологічну природу. Адже процес актуалізації сенсибельного – завдяки чуттєвому сприйняттю – передбачає засвоєння певних онтологічних структур часу і простору. А тому щоб підтримати певну життєву активність тієї чи тієї спільноти, її необхідно забезпечити такими структурами. Відтак, одним із завдань є їх виробництво. Останнє передбачає втручання у глибинні шари буття, котрі мають значно ширшу локалізацію, ніж сфера людських чуттів. У результаті

створюється певна система того, що може бути видимим, *почутим*, сказаним, таким, що є доступним чуттєвому сприйняттю.

Мистецтво, за Рансьєром, також підпорядковується вимогам певних режимів. Дослідник говорить про репрезентативний (*Le Régime représentatif de l'art*) і естетичний (*Le Régive estbétique de l'art*) режими мистецтва. Так, завдяки репрезентативному режиму мистецтво виокремлюється серед інших способів духовного виробництва в чітко структуровану за жанрами, стилями і напрямами сферу, в якій музиці відведено своє місце. Перетворення мистецтва на самостійну структуру сприяє встановленню ієрархічного принципу розподілу сенсибельного. Дія ж естетичного режиму мистецтва спрямована у протилежному напрямку. Рансьєр вважає, що внаслідок посилення позицій естетичного режиму руйнується жанрово-видова структура мистецтва, послаблюється відмежування мистецтва від інших форм людської активності, а відповідно, долається ієрархічний принцип розподілу сенсибельного. Таким чином досягається відновлення рівності як різних форм сенсибельного, так і різних способів чуттєвого досвіду. В результаті мова втрачає свій привілейований статус в ієрархії сенсибельного. Натомість візуальні та слухові форми сенсибельного урівнюються за значенням із мовними. Тепер навчитися чути стає таким самим важливим завданням, як і навчитися говорити.

Процес послаблення естетичним режимом репрезентативного режиму мистецтва Рансьєр називає естетичною революцією (*La Révolution estbétique*). Її здобутком стає подолання встановлених меж між видимим і невидимим, почутим і не почутим, сприймальним і не сприймальним, знанням і дією, активністю і пасивністю тощо. Проте естетичну революцію вчений не розглядає як остаточну смерть репрезентативного режиму мистецтва. Навпаки, завдяки їй принципові суперечливості між репрезентативним і естетичним режимом суттєво загострюються. А тому саме завдяки естетичній революції музика не лише актуалізує своє значення (це здобуток естетичного режиму мистецтва) в культурі, але й знаходить сприятливі умови для повернення в життя. Відсутність ієрархії та структури – основні з них. Так, тиша – то є рід музики, що має земне походження. Невипадково тиша стає одним із ключових змістів сучасної музики.

Глобальна естетизація у Вельша. Естетична революція Рансьєра резонує з ідеєю Вельша про естетичний поворот у сучасній філософській думці. Адже Вельш, як і Рансьєр, наполягає на переосмисленні естетичного саме з огляду подолання його артистичного *(artictics)* визначення. Натомість він пропонує розуміти мистецтво як феномен сенсибельного

порядку. Звертаючись до витоків естетики, Вельш говорить, що Баумґартен створював нову філософську дисципліну з суто практичною метою – вдосконалення чуттєвої здатності мислення – сенсибельної когніції. А тому віщування пташок цікавило естетику більше, ніж мистецтво. Лише значно пізніше, вважає Вельш, завдяки працям Канта і Ґеґеля естетика концептуально оформилася як філософія мистецтва. Ця традиція мала значний вплив, наприклад, на таких видатних мислителів, як Гайдеґер і Адорно (див. [8]).

Згідно з позицією Вельша, внутрішня плюралізація естетичного (що характеризує репрезентативний режим мистецтва) має бути замінена його зовнішньою плюралізацією. Цього можна досягти шляхом розширення дисциплінарної сфери естетики за рахунок «трансартистичних питань». Таким чином, естетика виходить поза свої класичні межі. Посилаючись на ідею Маркузе про встановлення нового типу сенсибельного, Вельш говорить про активізацію естетичного як фундаментального чинника конституювання ідентичності людини. А тому *Homo aestheticus* постає як одна з нових рольових моделей людини.

Проте теза Вельша стосується не лише конституювання персональної ідентичності. Важливою її експлікацією є ідея про естетичне «стилювання» дійсності (*aesthetic fashioning of reality*). Тут він використовує поняття глобальної естетизації, позначаючи процес інтенсивного прикрашання (*embellishment*) сучасного життя. Так звана тенденція підтяжки обличчя (*face-lift*), що найактивніше виявляє себе в урбаністичній культурі, перетворює привабливість на імператив: усе має бути гарним. Створюється стереотип, що лише «естетично» привабливе має шанс на успіх. Вельш вважає, що естетизація постає як глобальна і пріоритетна стратегія, котра маніфестує себе в політиці, економіці, екології, життєвому світі людини. Про подібне мистецьке очуттєвлення дійсності в епоху масової культури говорить і В. Беньямін (див.: [2]). Тут музика особливо постає в запиті – вона лунає повсюди, починаючи від комерційної реклами і закінчуючи стадіонами, на яких виступають світові зірки (див.: [4]). Складається враження, що просвітницько-романтична ідея про порятунок світу красою набуває реального втілення.

Проте чим масовішою стає естетизація життя, тим більше тривог вона викликає. Так, Вельш говорить про розчарування щодо цього процесу у двох аспектах. По-перше – як руйнування якості краси, по-друге – як руйнування чуттєвості людей. Він вважає, що виникає загроза *«естетичної анестезії»*, коли людина не лише стає чуттєво байдужою, але й чинить опір наявному способу розподілу сенсибельного. Внаслідок цього існуюча в культурі версія світу ставиться під питання. Таким чином,

естетична анестезія зумовлює *реконфігурацію* реальності. Ситуація, на думку Вельша, ускладнюється тим, що в сучасних умовах реконфігурація реальності доповнюється її *дереалізацією*. Йдеться про процеси в електронно-медійному просторі, завдяки котрим віртуальне намагається онтологічно витіснити реальне. Основним вектором дереалізації реальності стає послаблення онтологічної ваги живої тілесності. Внаслідок десоматизаційних процесів в електронно-медійному просторі буття втрачає онтологічну щільність: стає легким, доступним, спорожнілим, безтілесним. Оскільки проникнення у глибинні шари буття стає проблемним (шарі витончуються), то прийнятнішою формою життя виглядає симулятивність і маніпуляція. Такий невтішний висновок завершує міркування про естетичну анестезію.

Проте в умовах масової естетичної анестезії виникає і зворотний процес. Ідеться про посилення потреби в реальних переживаннях. Уже не віртуальність, а онтологічна достовірність засвідчує реальність чуттєвого досвіду. Не лише гарне, але й різне (втомлене, зболене, заспокоєне, усамітнене тощо) набуває значення чуттєво достовірного. Таким чином, дереалізація реального спонукає до переоцінки «справжнього» досвіду. Внаслідок цього феномен естетичного набуває двозначності – як засіб переживання медійного і не-медійного досвіду, вважає Вельш (див.: [8]). Така амбівалентність естетичного відповідає сучасному культурному досвіду, а тому має право на існування. Її подолання не стоїть на порядку денному людства. Навпаки, за Вельшом, амбівалентний характер естетичного досвіду утримує креативний потенціал. Останній полягає в онтологічній легітимації плюральності сприйняття реальності. Отже, дереалізація дійсності, реконфігурація естетичного (сенсибельного) і переоцінка почуттєвого досвіду визначають сфери виходу естетичного за свої межі, а відповідно, і шляхи повернення музики у свої межі земного призначення.

Повернення музики до життя через трансформації естетичного. Аналіз сучасних трансформацій естетичного досвіду доводить, що будь-які його форми, в тому числі музика, не можуть залишатися у своїх традиційних парадигмах. Спроба помислити музику в контексті зазначених сюжетів дозволяє не лише поглибити уявлення про неї, але й намітити подальший напрямок процесу трансформації естетичного. Можна допустити, що повернення музики до життя вказує на ущільнення тілесної природи естетичного. Зрозуміло, що йдеться про феномен сенсибельного як трансформованого естетичного в його поза-естетичних значеннях, поданих в ідеях естетичної революції Рансьєра і глобальної естетизації Вельша. Тілесне ущільнення естетичного передбачає процес

повернення почуттєвого досвіду зі сфери духовного в лоно життєвої практики.

Онтологічний ресурс музики сприяє посиленню цього процесу. Адже в музиці, незважаючи на її репутацію як найнаближенішого до духу виду мистецтва, бінарність духовного і тілесного є найменш помітною. Цю характеристику музики можна позначити як онтологічну гомогенність. Питання щодо спроможності музики потужно виражати людські емоції та разом з тим залишатися найабстрактнішим мистецтвом є одним із тих, що особливо привертає дослідників філософії музики. Образ музики як повітря, що звучить, найточніше передає її природу. Тут тілесне постає як духовне і навпаки. Невипадково одним з актуальних питань філософії музики є питання чистої, або абсолютної музики. Йдеться про інструментальну музику, що виконується без будь-якого не-музичного компонента (слова, зображення, дії тощо). Нерідко абсолютну музику визначають як чисту форму. Абсолютна музика цікава саме тим, що має найпотужніший вплив на слухача. Отже, форма творить зміст. Ще одним доказом онтологічної гомогенності музики є те, що вона не існує незалежно, як, наприклад, картина, скульптура, літературний текст. Буття музики – це завжди звучання тут і тепер людського життя. Таким чином, музика – це така форма, що не є об'єктивною.

Трансформація сучасного естетичного досвіду передбачає кардинальну зміну в настанові щодо музики. Основним її моментом є відмова від ставлення до музики як до небесної гармонії, що виражає універсальні вищі цінності. Досвід свідчить, що вплив музики на людину не є однозначним. Ідея щодо цивілізаційного впливу мистецтва, зокрема музики, зазнала краху (див.: [6; 3]). Так, культурні політики тоталітарних режимів XX століття активно використовували класичну музику як інструмент режиму розподілу сенсибельного. Відомо, що вище керівництво нацистської Німеччини здебільшого складалося з людей, що були серйозними цінителями класичної музики, а картина Г. Світлицького «Апасіоната», де Ільїч слухає улюблену сонату Бетховена, символізувала невід'ємність класичного спадку від здійснення більшовицького проекту. Натомість Н. Лебрехт у своєму бестселері «Хто вбив класичну музику?» розповідає про сумнівну моральну поведінку багатьох відомих музикантів. Нерідко новини щодо поведінки сучасних музикантів також не тішать (див.: [4]).

Отже, говорити про музику як гуманістичну силу важко. Чому ж музика не змогла зробити людей, життя котрих було нею просякнуте, кращими? Існує кілька варіантів відповідей. Один із них – музика існує заради неї самої. А тому вона не має стосунку до людей. Хоча ця ідея не є новою і до

її критики доклався і той самий Ленін, вона продовжує визначати ставлення до музики. Відомий французький композитор минулого століття К. Дебюсі стверджував, що мистецтво абсолютно не має користі для мас (див.: [5, с. 66]). Або інше пояснення. Музика – це лише засіб утіхи чи то для її творців, чи для її слухачів. Полеміка з приводу того, що можна вважати справжньою музикою, також вносить сум'яття у відповіді на поставлене питання.

Натомість твердження, що музика є одним із культурних чинників актуалізації різноманітних версій сприйняття часу, дозволяє розпізнати в ній інструмент оптимізації людського життя. У зв'язку з процесами естетичної революції та глобальної естетизації роль музики як онтологічно цілісного феномена посилюється. Адже саме тоді музика отримує можливість робити свою справу – здійснювати реконфігурацію реальності відповідно до змін чуттєвого досвіду людини й актуальних запитів практики. А тому, беручи до уваги дію естетичного режиму мистецтва, коли знімається опозиція вищого і нижчого, а сприйняття реальності плюралізується, музику варто розглядати як фактор деконструкції модерних засад культури. На відміну від раціональних феноменів, музичні твори є відкритішими до онтологічної плюральності. Їх потенціал значною мірою визначається контекстом. Промовистим прикладом поліваріантності інтерпретацій музичних творів є творчість Д. Шостаковича. Попри всю драматичність його творчої кар'єри, його музику виконували в СРСР, а сам він обіймав високі посади в державі. При цьому саме його музика найпереконливіше виявляє феномен тоталітаризму. Слухаючи її, ми переживаємо різні інтерпретації часу, коли індивідуальне життя поглиналося тотальністю соціального. Наскільки переживання часу змінить нас і реальність, залежить від того, якими є ми і якою є реальність навколо нас. Вихід за межі модерного режиму розподілу сенсибельного робить музику важливим інструментом конституювання дійсності. Адже їй по силам вивести людину зі стану естетичної анестезії, а реальність – із рамок модерної картини світу.

Знову про крота і музику… Дивуючись людям епохи Крота, Платон, головний герой утопії Акройда, описує їх як малорослих і нездатних помічати навколо себе речей. Причину такої обмеженості він убачає в тому, що ці люди існували у значно менших вимірах, аніж він. А тому вони виглядали компактними і щільно впакованими в себе, а їхні дії були дивно скутими. Вони переміщалися так, ніби знали, куди рухатися, але при цьому їхні погляди здавалися невидимими. Час для них був повсюдним. Він гнав їх тільки вперед… Вони забули про часи Орфея, коли музика робила світ просторішим, а людей відкритішими до нього.

Так, Вельш говорить, що музика Моцарта відкриває небеса, а в музиці Баха ми чуємо спасіння...

Примитки

[1] У контексті зростаючого впливу такої сучасної філософської галузі, як філософія тварин (або права тварин), варто зазначити, що ця символізація виявляє антропоцентричну культурну настанову. То ж питання, наскільки використання в романі символу крота є вдалим, залишимо відкритим. Лише зазначу, що подолання антропоцентризму складає одну з важливих тенденцій сучасної культури. Про захист прав тварин, зокрема кротів, ідеться у фільмі Х. Єтмена «Бригада М» (загін Дарвіна), а видання «Animal Philosophy: Essential Readings in Continental Thought» (Edited by Matthew Calarco and Peter Atterton, Continuum: NewYork, London, 2008) філософськи обґрунтовує цю проблематику.

1. Акройд П. Повесть о Платоне: роман.– М.: «Астрель: CORPUS», 2010.– 169 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе.– М.: «Медиум», 1996.– 242 с.
3. Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє. Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року) // Філософська думка.– 2009.– № 6.– С. 5–38.
4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления.– М.: Издательский дом «Классика XXI», 2007.– 588 с.
5. Debussy C. Monsieur Croche Antidilettante // Three Classics in the Aesthetics of Music, London: Dovert, 1962.
6. Music, Culture and Society ed. by D. B. Scott. – Oxford. University Press, 2002.– 231 p.
7. Ranciére J. with an afterword by S. Zizek. The Politics of Aesthetics translated with an introduction by G. Rockhlill, Continuum, 2009.– 116 p.

Валентина Мусий

КНИГА КАК УНИВЕРСАЛИЯ КУЛЬТУРЫ (РОМАН КАРЛОСА РУИСА ЗАФОНА «ТЕНЬ ВЕТРА» ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ АКСИОЛОГИИ)

Об'єктом дослідження є роман сучасного іспанського письменника К. Р. Зафона «Тінь вітру», що в ньомі йдеться про таку універсалію культури, як книга. В статті встановлюється зв'язок між процесом читання книги, самопізнанням героя та формуванням ним системи цінностей.

Ключові слова: *модель світу, універсалія культури, роман, сюжет, герой, мотив.*

Объектом изучения является роман современного испанского писателя К. Р. Зафона «Тень ветра», в котором идет речь о такой универсалии культуры, как книга. В статье устанавливается связь между процессом чтения книги, познанием героем себя и выработкой им системы ценностей.

Ключевые слова: *модель мира, универсалия культуры, роман, сюжет, герой, мотив.*

The object of the article is the novel by modern Spanish writer C.R. Zafon "Shade of the wind". It is the novel about such universality of the culture as the book. Author of this article studies the connection of process of reading, process of self-knowledge and process of forming system of values.

Key words: *model of universe, universality of the culture, novel, plot, hero, motive.*

В настоящее время все более прочно утверждается мысль о том, что именно «человек, а не природа без человека составляет основополагающую модель всеобщей действительности» [1, с. 186]. Этим обусловлено обращение к познанию особенностей понимания человеком себя и жизни, окружающей его. В первую очередь это свойственно философии, искусству и гуманитарным наукам. «В философии,– пишет В. М. Межуев,– мир раскрывается <…> в своем культурном, человеческом бытии, т. е. как человеческий мир, как мир самого человека. Философское преобразование мира и есть его теоретическое истолкование как мира культуры» [3, с. 304]. Отсюда – проблема культурных универсалий, их динамики, с одной стороны, и их вневременного, то есть присущего всем или почти всем обществам, характера, с другой. «В зависимости от того, – продолжает Межуев, – как люди включены в общественное целое, раскрывается перед ними и смысловая картина мира. Наблюдаемое нами в истории многообразие

духовно-культурных смыслов, которыми человек наделяет мир, есть лишь следствие его изменяющегося положения в обществе, а значит, и его изменяющегося отношения к миру» [3, с. 306]. В последние десятилетия, в ситуации приближения радикальных изменений, которые ожидают человечество в силу техногенных, социальных, природных процессов, стало очевидным, что, как пишет, обосновывая необходимость синергийной антропологии, С. Хоружий, только при условии, что мы сумеем «осмыслить заново свою «человечность», точно определив, чему в ней надлежит быть строго хранимым, а чему – меняться и обновляться,– эти изменения еще могут стать не крахом Человека, а его обновлением» [7, с. 30].

В литературе и в науке о ней этот поворот к антропологизму также выразился в актуализации экзистенциальной и аксиологической проблематики. «Принциповою аксіологічною точкою відліку для всього, що належить до культури, є людина. Літературний твір – це своєрідне послання людини до людини. Слідом творця, але й звертанням до читача. Отже, є тим більше цінним, чим більше «людським». <…> Одним словом: твір має бути віднесений до особових вимірів людини. <…> Адже здається, що персоналістична (в широкому розумінні) думка про людину особливо придатна для аксіологічної інтерпретації літератури й мистецтва взагалі»,– пишет по этому поводу ученый из Польши Стефан Савицкий [6, с. 244].

Одно из направлений литературоведческого анализа в плане аксиологии – изучение ценностных ориентаций персонажей, позволяющее, в свою очередь, судить и об авторских ценностных приоритетах, и о тех универсалиях культуры, которые он выделяет в качестве ведущих для себя. Обосновывая перспективность подобного подхода, Е. В. Попова пишет, что он «дает возможность высветить доминанту личности литературного героя и его судьбу, которая зависит не столько от обстоятельств, сколько от ценностей, указывающих героям вектор движения» [4, с. 37]. Следующим шагом, который может предпринять литературовед, сосредоточившийся на аксиологических параметрах выраженной в произведении модели мира, является выявление тех сюжетных мотивов и системы конфликтов, которые вызваны ценностными ориентациями персонажей, обусловлены необходимостью или же внутреннего выбора, перед которым стоит герой, или же внешними факторами – противостоянием ценностей личности и государства, поколений или мировоззрений. «Человек,– замечает В. П. Барышков,– выбирает то, что ему ближе. Основной вопрос – в чем состоит способность выбора того, что человеку ближе, на чем эта способность основана» [1, с. 69].

В центре романа испанского писателя Карлоса Руиса Зафона «Тень ветра» – такая универсалия культуры, как книга. Под влиянием сочинения неведомого автора, которое попадает в руки героя романа в детстве, происходят формирование системы ценностей, процесс самопознания, выработка жизненной позиции. Развитие сюжета, с одной стороны, характеризуется замкнутостью. Роман начинается и завершается одним и тем же событием: отец ведет сына на Кладбище Забытых Книг, точнее, в библиотеку-хранилище, куда попадают книги из исчезнувших библиотек, книжных магазинов, от их прежних владельцев. Здесь мальчик должен выбрать ту книгу, которая станет его спутником в дальнейшем. Так подтверждается выраженная в романе мысль о том, что между обстановкой жизни читателя (материальной действительностью) и жизнью героев произведения искусства (виртуальной действительностью) отсутствуют границы. Художник не только создает силой воображения действующих лиц и события, в которых они участвуют, но и проживает одну из своих жизней. А потому уничтожение книги равносильно убийству автора. Объясняя Даниелю, почему кто-то решил сжечь все книги Каракса, Нурия вспоминает, как тот ответил на ее вопрос об источнике вдохновения. «Хулиан,– говорит она,– жил в своих романах. <…> Однажды я спросила Каракса, что вдохновляет его на создание всех этих образов. Он мне ответил, что все его персонажи – это он сам». А, следовательно, если бы кому-либо пришло в голову убить Хулиана, «он должен был бы уничтожить эти истории и их персонажей…» [2, с. 148]. Как, собственно, и произошло позже. Читатель также в свою очередь проживает жизнь, погружаясь в систему событий, образующую сюжет произведения. В процессе чтения он отдает книге частицу собственной души, забывая «себя на страницах очередного романа…» [2, с. 154]. Более того, выбор книги превращается одновременно в выбор своего будущего. Так, Беатрис Агилар, вынесшая с Кладбища Забытых Книг роман Томаса Гарди, повторяет во многом судьбу Тэсс из рода д'Эрбервилей, а сам герой – автора «Тени ветра» Хулиана Каракса. Сначала он становится читателем романа, затем процесс поисков его автора тоже превращается для Даниеля в создание романа: ведь история встречи с писателем – содержание его собственного жизнеописания, в котором и он, Даниель Семпере, и Хулиан Каракс – герои. Отсутствие границы между жизнью, с одной стороны, и чтением или написанием романа, с другой, подтверждается тем, что «Тень ветра» – это одновременно и история попытки героя Каракса вернуть любовь, и история ее читателя и обладателя последнего из оставшихся ее экземпляров Даниеля Семпере, который взял на себя ответственность и за книгу и за ее автора.

С другой стороны, в финале проявляется и разомкнутость. После всех перипетий, драм и потерь, о которых сообщил герой романа, теперь уже он сам выступает в роли отца, который открывает двери святилища своему сыну. И если его отец в «первые дни лета 1945 года», сыграл лишь роль проводника, открывшего ему лабиринт, расположение книжных полок которого «напоминало расположение сот в улье с проходами, ступенями, плитами и мостиками», а он выступил тогда в роли посвящаемого, то теперь уже он сам приводит сына в пространство, где начнется обретение тем особых знаний (кстати, приход сюда – это тайна, которую необходимо хранить даже от самых близких), то есть уже выполняет роль проводника. А что еще более важно, это происходит после того, как он не только прочитал избранную им книгу, выяснил, что произошло с ее автором, но и спас ее душу и душу ее творца. Заставив Хулиана Каракса поверить в необходимость продолжать жить, Даниель отдает ему и «вожделенную «Монблан Майнстерштюк» Виктора Гюго» [2, с. 66], ручку, которой когда-то он владел – то есть возвращает его к творчеству. Жизнь – это создание чьего-то романа, а роман – действующая сила жизни.

О том, что у книг есть души, а также, что души всех, причастных к книге, взаимосвязаны, он узнает от своего отца и Исаака, хранителей Кладбища Забытых Книг. «Каждый раз, когда книга попадает в новые руки, каждый раз, когда кто-то пробегает взглядом по ее страницам, ее дух прирастает и становится сильнее…»,– сообщают мальчику, впервые оказавшемуся в пространстве этажей и переходов библиотеки [2, с. 9]. Чем старше текст, высказывает близкую мысль В. П. Руднев в своих «исследованиях по философии текста», «тем он информативнее, так как он хранит в себе информацию о своих прежних потенциальных восприятиях. <…> Текст лишь тогда умирает, когда его перестают читать, то есть когда он перестает давать культуре новую информацию» [5, с. 19–20]. Тот текст, который попадает в руки маленького Даниеля, называется «Тень ветра» и представляет собой «фантасмагорическую одиссею, в ходе которой герой пытался восполнить все то, чего был лишен в детстве» [2, с. 11]. Написал ее неведомый даже его отцу, «завзятому библиофилу и знатоку всевозможных литературных раритетов» [2, с. 15], Хулиан Каракс. Пытаясь отыскать другие книги этого писателя, а также узнать как можно больше о его жизни, Даниель вовлекается в цепь чрезвычайно опасных приключений.

Противоречия, которые приходится ему разрешать, обусловлены тем, что авторитарная власть (события происходят в Испании времен диктатуры Франко), которую представляют почти инфернальный злодей

инспектор Фумеро и его помощники, соображения безопасности Даниеля и его близких, таинственный незнакомец, избравший для себя имя дьявола Лаина Кубера из «Тени ветра» Каракса, требуют от него отказа от книги, а он, в свою очередь, все более утверждается в собственном праве на выбор. Другими словами, речь идет о ценностном конфликте. «Оценка,– считает В. П. Барышков,– это вопрос о принятии или неприятии личностью значимости, т. е. ценности. Личная оценка – не только установление значимости некоторого объекта, но и отношение к уже установленной значимости, ценности» [1, с. 69]. Первый раз Даниель оказывается перед имеющим аксиологический характер выбором во время встречи с давним коллегой отца «негласным главой цеха букинистов» [2, с. 16] Густаво Барсело. Тот предлагает десятилетнему обладателю редкой книги «по тем временам целое состояние» – сорок дуро – и решает, что отказ продать ее вызван желанием выручить большую сумму. «Видишь ли, алчность – один из смертных грехов, порождаемых бедностью <…>,– говорит он, обращаясь к Даниелю.– Так и быть, шестьдесят дуро, и ты сможешь завести себе сберкнижку, в твоем возрасте пора подумать о будущем». «Я,– вспоминает этот эпизод герой романа,– молча покачал головой» [2, с. 19]. Единственное, в чем он нуждался,– это другие книги Каракса и сведения об их авторе. Таким образом, он делает выбор в пользу той самой «души», которой, по словам отца героя, обладает каждая книга, и которую она обретает всякий раз заново, найдя своего читателя.

Правда, вскоре Даниель все же отдает свой единственный избежавший огня экземпляр книги Каракса. Это происходит после того, как в его жизни появляется еще одна ценность: любовь. Даниель влюбляется в племянницу Барсело Клару. Когда-то ей удалось прочитать другой роман этого писателя, «Красный дом». История главного героя, «весьма неординарного человека», отверженного, вора, обитающего в «одиноком пристанище» и влюбляющегося в дочь магната, «нагревшего руки на грязных махинациях», в чем-то повторяет судьбу самого автора. Кроме того, обладателю этого романа, мсье Рокфору, тоже увлекшемуся поисками сведений о загадочном писателе, удается кое-что о нем узнать. Все это в какой-то степени дополняет представление Даниеля о Караксе и его судьбе. А разговоры об авторе и загадочной судьбе его книг сближают мальчика и незрячую девушку.

История отношений Даниеля с Кларой заканчивается драматически. Его ждет разочарование в возлюбленной. И, кроме того, он впервые встречается с демоническим злодеем, который исполнен жажды уничтожить все связанное с Караксом – Лаином Куберой. Беспокоясь, в первую очередь, о безопасности Клары, в доме которой хранится «Тень

ветра», Даниель решает вернуть книгу в единственное недоступное для угрожающего ему злодея место – на Кладбище Забытых Книг. Однако это не означает отказа от дальнейших поисков Хулиана Каракса. Таким образом, речь не идет о пересмотре ценностей. Это относится как к книге, так и к любви. Завершился первый виток истории взросления героя. Он выходит из ситуации влюбленности в «ложную» невесту, где был окружен атмосферой фальши и игры, и переходит на новый виток своей жизни. Встретив сестру друга, которую раньше побаивался, он сам удивляется простоте и естественности общения с ней. Именно Беатрис Агилар он ведет в то таинственное место, куда отнес роман Каракса, и где она сама может избрать для себя спутника-книгу. И именно с ней он начнет шаг за шагом проникать в реальную историю жизни автора и героя «Тени ветра». Это проникновение становится для него не только испытанием верности избранным однажды ценностям, но и открытием самого себя. По воле какой-то загадочной силы, управляющей происходящим с ним с того момента, как он взял в руки книгу Каракса, его собственная жизнь повторяет главные моменты жизни автора «Тени ветра». Так вводится мотив двойничества, являющийся структурообразующим в романе К. Р. Зафона.

Начнем с того, что оба, и Даниель, и Хулиан, являются писателями. Ведь каждый из них пишет свою «Тень ветра», в которой от первого лица рассказывает собственную «одиссею». Не случайно в руки каждого из них попадает знак творчества – та заветная ручка, которой, возможно, владел сам Виктор Гюго. Даниелю ее дарит в день рождения отец, а Хулиану – Нурия Монфорт. Каждому из дарителей при этом приходится отказаться от всех своих сбережений, но каждый решается на этот шаг из беззаветной любви. Обоим, и Хулиану, и Даниелю, угрожает призыв в армию, и каждый пытается скрыться из Барселоны. Оба влюбляются в сестру друга. Хулиан – в Пенелопу, сестру Хорхе Алдайя, Даниель – в Беатрис Агилар, сестру Томаса. И оба при этом теряют своих друзей. Обоим приходится таить свою связь. Причем, тайные встречи возлюбленных происходят в одном и том же пространстве дома Алдайя. Однажды их тайна становится известной какому-то третьему лицу, внезапно входящему в комнату, где они отдаются любви. После того как родители Пенелопы узнают о беременности дочери, они превращают ее в затворницу, отрезая для нее все связи с миром, возможно, рассчитывая впоследствии каким-то образом скрыть грех. То же происходит и с Беатрис. Однако завершается история любви героев по-разному.

И здесь мы вновь возвращаемся к аксиологической проблематике «Тени ветра». Что же выступает в ней в качестве высшей ценности?

Любовь? Безусловно, да. Это и любовь, которая связывает Даниеля с отцом и памятью об умершей матери. Та любовь, которой не пережил Хулиан, так и не узнавший, что отец Пенелопы, Риккардо Алдайя, является и его собственным отцом. Поэтому жестокость поступка отца Пенелопы по отношению к ним обоим остается загадкой для Хулиана, не сумевшего проникнуть в стихию тех противоположных чувств, которые овладели Риккардо, когда он узнал об интимной связи своих детей. Лишь после того, как вернувшийся в Барселону в поисках Пенелопы и не знающий, куда ему деться, Хулиан пришел в дом, где он вырос, он встретил здесь любовь и заботу. Фортунь, считавшийся официально его отцом, «решил вступить в гонку со временем, чтобы заново прожить жизнь, которая ему не удалась». Решив, что, помогая Хулиану вернуть любовь всей его жизни, он и сам найдет «потерянное», заполнит «гнетущую пустоту, яростно, словно проклятие, въедавшуюся ему в кожу и кости» [2, с. 335], он отдался заботе о ком-то другом. Это и любовь к женщине, которую пережил каждый из героев романа и которая стала смыслом всей их жизни, и, в конечном счете, помогла им встретить друг друга.

Безусловной ценностью является в романе свобода. Не случайно в начале романа в связи с рассказом Клары о том, как события гражданской войны и гибель отца в камере замка Монтжуик изменили ее жизнь, на его страницах появляется зловещая фигура Хавьера Фумеро, сначала наемного террориста-убийцы, а затем – инспектора полиции. Затем этот человек, несущий всем унижение, боль и гибель, вторгнется в жизнь самого героя, угрожая его знакомым, родным и ему самому. И лишь смерть Фумеро освобождает их от опасности насилия. Но это не только политическая свобода. Это также свобода выражения своих чувств, самореализации.

С правом на самореализацию непосредственно связана ценность творчества, духовной деятельности. Утратив веру в жизнь, узнав о смерти Пенелопы и своего ребенка, Хулиан решает превратиться в убийцу своих книг. Избирая для себя имя дьявола из собственного романа, он планомерно отыскивает собственные сочинения и предает их огню. В поисках последнего экземпляра «Тени ветра» он и узнает о Даниеле Семпере, чья преданность сначала книге, а потом и любви, история которой почти полностью повторила его собственную, и чья духовность, в конечном итоге, избавила его от жажды разрушения и вернула к написанию книг, а значит – и к жизни. Он отрекается от маски дьявола Лаина Куберы и возвращается к естественной для него роли художника-демиурга.

И все же высшей ценностью, как нам представляется, в этом романе выступает способность проявить активность в борьбе со злом, взять на себя ответственность за другого. Беатрис и Даниель сумели защитить свою любовь, своего ребенка, свое будущее потому, что боролись. Беатрис бежит из дома. Даниель не оставляет Барселону, хотя и рискует своей свободой, а ищет возлюбленную. А Хулиан пытается исправить собственные ошибки, но теперь уже не уничтожением книг огнем, а заботой о Беатрис. Кульминационным моментом в проявлении активности жизненной позиции обоих героев становится их схватка с инспектором Фумеро. Даниель преодолевает тот сковывающий его ужас перед полицейским, который не позволил ему в свое время придти на помощь избиваемому фашистами Фермино. Защищая Хулиана и Беатрис, он бросается на инспектора. «Внезапно,– вспоминает он,– я почувствовал, как мышцы моего тела напряглись, охваченные необъяснимым бешенством. Я увидел искаженное гримасой смерти лицо Фумеро, он улыбался такой знакомой мне улыбкой, полной безумия и ненависти, проводя языком по верхней губе. Эта улыбка подействовала на меня как пощечина…» [2, с. 383]. Пуля, которая была приготовлена для Хулиана Каракса, сражает юношу. Вторая пуля попадает в руку Хулиана, но тот, кажется, даже не замечает рану, обрушиваясь, «как карающий демон», на тело Фумеро. Так, защищая один другого, Беатрис, любовь, свободу, они и побеждают интриги, зло, насилие. А в конечном итоге – право на жизнь и творчество.

Карлос Руис Зафон не случайно в качестве временной точки отсчета событий своего романа избрал переходные для Испании годы. Действие «Тени ветра» начинается в 1945 году. Ситуация кризиса, перехода всегда актуализирует проблему путей самоидентификации человека. Переживание неопределенности, нестабильности жизни на особое место ставит вопрос о ценностях, приоритетах. По существу, герои романа современного испанского писателя избирают для себя то, что имеет вневременную, всечеловеческую ценность – любовь, свободу, право на жизненную активность. В той ситуации подавления личности, которую они переживают, их выбор является свидетельством цельности их натуры, приоритета духовного над материальным. Что, собственно, важно всегда, и в наше время тоже. Возможно, поэтому, как указывается в аннотации к роману К. Р. Зафона, опубликованному в Испании в 2001 году, он переведен на более чем двадцать языков и выдержал около тридцати изданий на родине. Главной универсалией культуры в этом произведении является книга. Благодаря вовлеченности в созданный ее автором

виртуальный мир, герой романа К. Р. Зафона обретает возможность преодоления зла, дисгармонии и в мире реальном.

1. Барышков В. П. Аксиология личностного бытия / под ред. В. Б. Устьянцева.– М.: Логос, 2005.– 192 с.
2. Зафон К. Р. Тень ветра / пер. с испанского М. Смирновой и В. Темнова под ред. Е. Хованович.– М.: ЗОА «РОСМЭН-ПРЕСС», 2008.– 416 с.
3. Межуев В. М.Культура как проблема философии // Культура, человек и картина мира / отв. ред. А. И.Арнольдов и В. А. Кругликов.– М.: Наука, 1987.– С. 300–331.
4. Попова Е. В. Критерий «ценность» в литературоведческих исследованиях / / Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: [материалы Третьей международной научной конференции: Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 4–5 декабря 2008 г. / ред.-сост. С. И. Кормилов].– М.: МАКС Пресс, 2008.– С. 37–40.
5. Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста.– М.: АГРАФ, 2000.– 432 с.
6. Савіцький Ст. Аксіологічна проблематика в літературознавстві // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / упоряд. Богуслава Бакули; за заг. ред. Володимира Моренця; пер. з польської Сергія Яковенка.– К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008.– С. 236–250.
7. Хоружий С. С. Проблема человека, или трансформативная антропология глазами синергийной антропологии // Философские науки.– М., 2008.– № 2.– С. 10–31.

Александр Михайлюк

СИМПРАКТИЧНОСТЬ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Культура розглядається в єдності ідеального і практичного. Показана обумовленість традиційної культури практичною діяльністю, розглядається співвідношення прагматичного і інформаційного аспектів діяльності.

Ключові слова: *культура, симпрактичність, діяльність.*

Культура рассматривается в единстве идеального и практического. Показана обусловленность традиционной культуры практической деятельностью, рассматривается соотношение прагматического и информационного аспектов деятельности.

Ключевые слова: *культура, симпрактичность, деятельность.*

A culture is investigated as unity of ideal and practical parts. The conditionality of traditional culture by practical activity is shown, the correlation of pragmatic and informative aspects of activity is examined.

Key words: *culture, simpracticality, activity.*

Исследование «традиционного общества» как проблемы началась с того момента, как модерная Европейская цивилизация начала осознавать свое качественное отличие от цивилизаций предыдущих времен. Первые попытки научного изучения этого феномена начались во второй половине XIX в. Ряд фундаментальных для понимания традиционной цивилизации идей сформулировал К. Маркс, анализируя «формы, предшествующие капиталистическому производству». С конца XIX в. «традиционное общество» стало объектом научных исследований философов, социологов, этнологов, экономистов – М. Вебера, Е. Дюркгейма, В. Зомбарта, Э. Кассирера, Э. Тайлора, Ф. Тённиса и др. В XX в. важный вклад в изучение архаичного и «традиционного общества» сделали М. М. Бахтин, П. Бурдье, Э. Геллнер, Р. Генон, К. Гирц, Л. Леви-Брюль, К. Леви-Строс, Ю. М. Лотман, Б. Малиновський, Р. Редфилд, Дж. Скотт, В. Тернер, Б. А. Успенский, М. Элиаде и др. Особую актуальность исследования традиционной культуры приобрели в связи с процессами модернизации, которые усилились в XX в., и со сложностями, порожденными ими. Встречу и конфронтацию двух типов цивилизации, двух типов мышления, которые можно условно назвать традиционным и современным, М. Элиаде причислял к наиболее важным событиям XX в. [12, с. 7].

Для характеристики традиционной культуры важно подчеркнуть ее симпрактичность. Понятие «симпрактичность» было введено в научный оборот В. Н. Романовым. В нем отражено соотношение прагматического и информационного аспектов различных видов деятельности, присущих

тому или иному обществу [10, с. 3]. Под симпрактичностью понимается, прежде всего, обусловленность культуры в целом практической деятельностью. Следует отметить, что тема симпрактичности культуры достаточно редко поднимается исследователями.

Культуру можно рассматривать как способ духовно-практического освоения мира, где духовная и практическая стороны неразрывно связаны между собой. В деятельностном подходе в культурологии деятельность рассматривается как главный системообразующий фактор, относительно которого и культура, и мышление являются вторичными, «ведомыми» элементами системы. Символические формы, обычаи, ритуалы и т. п. порождены практической деятельностью и связаны с ней.

Для хозяйства и общественной жизни докапиталистических обществ, отмечал К. Маркс, характерно единство человеческого труда с его вещественными предпосылками. В европейской цивилизации господствуют созданные человеком материально-предметные ценности, тогда как в азиатских естественные производительные силы доминируют над искусственно созданными, живой труд преобладает над материализованным. Соответственно, если в одних обществах преобладает материальное начало, ценностные ориентации человека направлены на действие, то в других – духовный, а человека больше интересует свой внутренний мир, чем внешний. Это отличие определяет разные типы развития цивилизаций. По Марксу эти типы зависят от того, протекает ли подлинная *признанная* жизнь данного народа преимущественно в сфере сознания или же в сфере внешнего мира, является ли она больше идеальной или же реальной жизнью [8, с. 589]. Предпосылки труда в доиндустриальном обществе создает природа, от которой человек еще не отделился в своем социальном бытии. Благодаря этому человек «традиционного общества» оказывается в сложной сети архаичных связей, оставаясь привязанным в своей общественной сущности к земле как естественной предпосылке своей деятельности, к природе в целом, и именно этим объясняется его несамостоятельность, его инкорпорированость в более широкие социальные общности – семью, род, общину, корпорацию [9, с. 17, с. 18].

«У земледельца нет шага, нет поступка, нет мысли, которые не принадлежали бы земле <...> Она забрала его в руки без остатка, всего целиком, но зато он и не отвечает ни за что, ни за один свой шаг. Раз он делает так, как велит его хозяйка-земля, он ни за что не отвечает <...> Словом, если только он слушает того, что велит ему земля, он ни в чем не виновен; а главное, какое счастье не выдумывать себе жизни, не разыскивать интересов и ощущений, когда они сами подходят к тебе

каждый день, едва только открыл глаза! Дождь на дворе – должен сидеть дома, вёдро – должен идти косить и т. д. Ни за что не отвечая, ничего сам не придумывая, человек живет только слушаясь, и это ежеминутное, ежесекундное послушание, превращенное в ежеминутный труд, и образует жизнь, не имеющую, по-видимому, никакого результата <...>, но имеющую результат именно в самой себе [12, с. 119–120]. «Власть земли» задает ритм жизни. Ритм формирует представление о времени, преодолевает границу между прошлым и будущим в пользу прошлого. Ритм проявляется во всем, формируя цикличность жизни. Представление о свободе воли и активности индивида несовместимо с ритмом. В ритмизированном бытии нет ответственности за цель. Любое нарушение ритма способно вызывать разрушение жизненного уклада, порядка,– как в мировоззренческом, так и в практически-производственном плане. Опора на «древность», доверие «древности», слепое следование «древности» создавали феномен психологической устойчивости, а сам приоритет «древности» как образца для наследования вытекал из рутинного уклада жизни с его сезонной цикличностью, «круговоротом» дней и лет. Загнанный в рамки природного течения хозяйственного цикла, ограниченный единичными формами практики, человек стремился к неподвижности, повторяемости. Индивид полностью погружён в деятельность, связан психологическими полями ситуационной действительности, не способен к категориальному мышлению.

В архаичном обществе процесс практической, предметно-чувственной деятельности и ее мифологическое осмысление неразрывны между собой. Как свидетельствует Б. Малиновский, «несомненно, туземцы считают, что магия абсолютно необходима для плодородия их огородов. Что бы произошло без нее, никто не может точно сказать, ибо ни один огород никогда не закладывался без ритуала, несмотря на почти тридцатилетнее европейское правление, миссионерскую деятельность и более чем столетний контакт с белыми торговцами. Не освященный, заложенный без магии огород, вне всякого сомнения, будет подвержен разного рода напастям, нашествиям паразитов, проливным не по сезону дождям, набегам диких кабанов, налетам саранчи и т. п. Однако означает ли это, что все свои успехи туземцы приписывают исключительно магии? Конечно же нет. Если бы вы предложили туземцу ухаживать за огородом при помощи одной только магии, оставив работу, то он просто улыбнулся бы в ответ на вашу наивность» [7, с. 30]. Со времен Э. Тайлора и Дж. Фрезера утвердилось разделение явлений традиционной культуры на рациональные, удовлетворяющие материальные потребности, и иррациональные символические ценности. Первые из них находятся на культурной

периферии, вторые – в ее сакральном центре. Именно символические ценности наиболее важны в такого рода культурах. Более того, по словам Р. Генона, «профанная» деятельность, то есть деятельность, оторванная от этих принципов или их игнорирующая, была просто невозможна даже в той области человеческого существования, которую сегодня называют «обыденной» жизнью, или, точнее сказать, в той области, которая тогда соответствовала этому чисто современному понятию [3, с. 61–62]. Пространство жизни в «традиционном обществе» организовано, с точки зрения современного человека, чрезвычайно жестко, и в нем фактически не остается места для ни одного из экзистенциалов, которые заполняют и даже насыщают его повседневную жизнь [2, с. 304].

Символизм мышления был не средством поэтического виденья мира, не эстетическим явлением, а выполнял утилитарную функцию. Символические формы, традиции, ритуалы, правила, исторически сложившиеся образцы поведения так или иначе детерминируют человеческую деятельность. Правила являются одновременно и результатом, и условием действия. Но правила выполняются тогда, когда это отвечает практическим потребностям, и создаются лишь как выражение этих потребностей. Как показал П. Бурдье, своей *практической связностью* – то есть своим единством и правильностью, но также и зыбкостью и неправильностью, даже несвязностью, которые равно *закономерны,* ибо включены в логику гене-зиса и функционирования системы – символические системы обязаны тому факту, что они являются продуктами практик и способны выполнять свои практические функции лишь постольку, поскольку используют в практичес-ком виде принципы не просто сообразные (то есть способные к порождению внутренне сообразных и совместимых с объективными условиями практик), но и «практичные», то есть удобные, легкие для освоения и пользования, т. к. они подчинены несложной, экономной логике. Технические или ритуальные практики определяются материальными условиями жизни, которые воспринимаются соци-альными агентами с помощью перцептивных схем, каковые и сами – по крайней мере негативно – детерминированы этими условиями (превращенными в ту или иную форму производственных отношений) [1, с. 168, 193].

Утилитаризм допускает рациональные цели субъектов. А здесь мы сталкиваемся с целесообразностью без цели. Труд ориентирован не столько на результат (который для большинства, при всех стараниях, неопределен), сколько на сам процесс. «… Смотрят прежде всего не вперед, не на цель, спрашивают не исключительно о целесообразности этого мероприятия, но оборачиваются назад и смотрят на примеры

прошлого, на образцы, на опыт» [4, с. 13]. Имеет место своего рода нерациональная, нерефлексивная, неспециальная игра, где цель просматривается позже, а в процессе этой игры она не определена. Тот, кто участвует в игре, эту цель не определяет. В силу вступает «логика практики». За практикой следует признать особую, нелогическую логику, дабы не требовать от нее больше логики, чем она способна дать, неизбежно принуждая ее говорить несвязности либо навязывая ей искусственную связность [1, с. 168].

Таким образом, можно говорить о двух видах прагматики – утилитарной и знаковой, материальной и символической. Будучи связанной с мифом и ритуалом, сам труд приобретает символично-ритуальные черты. В этом проявляется амбивалентность труда как явления, с одной стороны, необходимого и вызванного сугубо утилитарными потребностями, а с другой стороны, как явления культурного, своего рода игры по определенным правилам, ритуала, символического действия. Если современная культура рассматривает символическую деятельность лишь как приложение к основной – хозяйственно-экономической, то в традиционных культурах ритуалы играют очень важную роль. Именно ритуал порождал технологию, а не технология сопровождалась ритуальными действиями [11, с. 191–197]. Как пишет П. Бурдье, понять ритуальную практику, не только осмыслить, но и оправдать ее, не превращая ее в логическую кон-струкцию или же в духовный опыт,– это значит воссоздать не просто ее внутреннюю логику, но также и ее практическую необходимость, соотнеся ее с реальными условиями ее генезиса, то есть с теми условиями, в которых оказываются определены как выполняемые ею функции, так и используемые для этого средства. В сложном отношении между способом производства и относительно автономным способом восприятия именно через посредство функции, которую выполняет практика (техническая и ритуальная в одно и то же время), а также операторных схем, используемых для ее выполнения, как раз и реализуется практичес-ки, в каждой отдельной практике, а не в какой-то межсистемной «согласованности», соотношение между экономи-ческими условиями и символическими практиками [1, с. 190, 192].

Все это указывает на общий практицизм сознания и поведения. Те сферы деятельности, которые традиционно относят к культуре, и сугубо практическая производственная деятельность здесь тесно переплетаются. Сознание не разделяет идеальное и практическое, следовательно, не существует противостояние между моральными установками и практическими, утилитарными ценностями. Каждому из основных видов

традиционной деятельности присущи свои особые субъективные регуляторы поведения (представление для ритуала, сюжет для фольклора, предметные схемы действий для технической активности), но всех их роднит одно общее свойство – все они органично вплетены в саму деятельность и вовсе не противостоят ей как явления «чистого», отвлеченного вербального мышления [10, с. 49].

В докапиталистических обществах характер массового сознания определяется сращиванием субъективных и объективных, материальных и духовных, индивидуальных и коллективных принципов и сторон жизнедеятельности. Такая слитность ведет к огромной значимости символа (чаще всего неосознанного, скрытого) – слова и жеста,– неразрывно связанного с мировосприятием в целом, внутренними установками и поведением людей. Символы, сверх своего информационного значения, сакрализованы, они воплощают социальные связи людей и служат средством магического влияния на окружающий мир (символика культур религиозно детерминирована). Символ, в первую очередь слово, соединяя рациональные и эмоциональные начала, воплощает не только миропонимание коллектива, но и его единство, целостность, его основы. Поэтому все, что может быть или даже казаться посягательством на неприкосновенность символа, расценивается в «традиционном обществе» как посягательство на основы, традиции, установленный порядок – на само мироздание. Поэтому одной из главных задач общественной жизни в «традиционном обществе» становится защита символа рядом запретов и комплексом регламентирующих обычаев, подкрепленных системами жесткого духовного контроля и даже морального террора.

Традиционная культура, по выражению Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского,– это «культура текстов», а не «культура грамматик». «Культура текстов» означает, что нормативные системы и их ценностные обоснования существуют как бы в виде совокупности прецедентов. Жизнь человека традиционной культуры – это прежде всего выполнение извечного ритуала. Мифо-ритуальная система – это единство сакрального «слова» и сакрального «действия». Ритуал выступает самым древним способом сохранения информации в бесписьменном обществе. Ритуал выполняет коммуникативную функцию, он не только фиксирует, но и транслирует передаваемые традицией жесткие культурные структуры, обеспечивая тем самым непрерывность культуры (см.: [6]). Информация, которая фиксировалась и хранилась в системе ритуалов, заключала в себе, во-первых, определенную картину мира, а, во-вторых, определенную модель, стереотип, образец поведения людей в особенно значимых ситуациях. Смысл ритуала – именно в повторении, в воссоздании сложившейся картины мира и

представлений об адекватном поведении. «Традиционному обществу» присуща ритуализация всех сторон жизни, диктат ритуала. Ритуал здесь – одна из основных форм социального контроля.

Для догородской, бесписьменной культуры характерна симпрактичность информационных процессов, поскольку основные виды деятельности не требовали каких-либо самостоятельных каналов и обучение ритуалу, хозяйственным и другим навыкам строилось на непосредственном подключении обучаемых к практике. В «традиционном обществе» основной формой учебы является личное участие детей в производительном труде взрослых. Прагматичный и информационный аспекты деятельности слиты воедино, в результате чего транслирование соответствующих поведенческих норм в значительной степени достигается непосредственно в процессе самой конкретной деятельности, минуя стадию их языковой артикуляции [10, с. 11]. Необходимая для жизни информация усваивалась как стереотипы поведения, которые становились образцами, моделями, следование которым было обязательным условием социальной жизни коллектива. Такие программы поведения имели нерасчлененный (синкретический) характер, и потому были также образом мира, без которого невозможно функционирование культуры. Такой культурный конгломерат усваивается носителем культуры как целое и, очевидно, никогда не рефлексируется. Передача знаний, осуществляемая через ученичество во всех сферах деятельности, идет рядом с привлечением к определенным стереотипам и моральным ценностям, верованиям и обычаям. Сама природа знаний, основанная на накоплении опыта предыдущих поколений, и механизмы его передачи перегружены традициями и составляют основу консерватизма в традиционном образе жизни. Устная передача опыта нацеливала на преемственное воссоздание определенных навыков, умений, ориентаций и в лучшем случае обеспечивала очень медленную эволюцию устоявшихся знаний и представлений. С этим связана такая черта культуры как консерватизм, традиционализм всей системы общественных отношений.

Культуре традиционного общества присуще единство идеального и практического, природного, хозяйственного и социального – подчинение хозяйственно-трудовой деятельности естественным ритмам, тесное переплетение ведения хозяйства с отношениями в семье и с соседями, отсутствие противостояния между моральными установками и практическими, утилитарными ценностями, отсутствие выраженной индивидуальности, преобладания социальных связей межличностного типа и т. п. Она формирует основные черты личности, социальности и коллективного сознания, задает способ жизнедеятельности, способ

мировосприятия, формирует социальные регулятивные системы. Говоря современным языком, жизнь человека была запрограммирована, или задана всем хозяйственным укладом и традициями.

Симпрактическое мышление так никогда и не исчезает из культуры. Оно в большей или в меньшей степени присуще каждому человеку, в том числе и современному, у которого оно лишь основательно потеснено теоретическим. В некотором роде можно сказать, что область симпрактического тождественна экзистенции [13].

1. Бурдье П. Практический смысл / пер. с фр.; общая ред. перевода и послесловие Н. А.Шматко.– СПб.: Алетейя; М.: Институт экспериментальной социологии, 2001.– 562 с.
2. Быстров В. Комментарии // Генон Р. Очерки о традиции и метафизике / пер. с фр. В. Ю. Быстрова.– СПб.: Азбука, 2000.– С. 296–316.
3. Генон Р. Очерки о традиции и метафизике / пер. с фр. В. Ю. Быстрова.– СПб.: Азбука, 2000.– 320 с.
4. Зомбарт В. Буржуа. Этюды по истории духовного развития современного экономического человека.– М.: Государственное издательство, б. г.– 336 с.
5. Лоренц К. Оборотная сторона зеркала. Опыт естественной истории человеческого познания / пер. с нем.; под ред. А. В. Гладкого; сост. А. В. Гладкого, А. И. Федорова; послесловие А. И. Федорова.– М.: Республика, 1998.– 493 с. [Електронний ресурс].– Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/loren4/04.php
6. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры //Учен. зап. Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам.– Тарту, 1971.– Т. 5.– Вып. 284.– С.144–166.
7. Малиновский Б. Магия, наука и религия / пер. с англ.– М.: Рефл-бук, 1998.– 304 с.
8. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года // Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений.– М.: Политиздат, 1956.– С. 517–642.
9. Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 гг. // Маркс К., Энгельс Ф. Соч.– 2-е изд.– Т. 46.– Ч. I.– 559 с.
10. Романов В. Н. Историческое развитие культуры. Проблемы типологии.– М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.– 192 с.
11. Садохин А. П. Этнология.– М.: Гардарики, 2002.– 256 с.
12. Успенский Г. И. Власть земли // Успенский Г. И. Собр. соч.: в 9 т.– М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956.– Т. 5.– С. 92–202.
13. Чухлеб С. Н. До различения добра и зла (культура и экзистенция) // Вестник Московского университета.– Серия 7. Философия.– М., 1997.– № 3.– С. 44–64 [Електронний ресурс].– Режим доступа: http://www.philos.msu.ru/vestnik/philos/art/1997/tchukhleb_razlich.htm
14. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / пер. с англ.– М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996.– 228 с.

Ірина Сумченко

ОСОБЛИВОСТІ СПРИЙНЯТТЯ ПРОСТОРУ І ЧАСУ В ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ

Проаналізовано антропо-аксіологічний зміст часу і простору, який міститься в культурі традиційних суспільств. Підкреслено, що вироблене в традиційній культурі сприйняття простору і часу становить основу різноманіття культурних світів.

Ключові слова: *час, простір, традиційна культура.*

Проанализировано антропо-аксиологическое содержание времени и пространства, содержащееся в культуре традиционных обществ. Подчеркнуто, что выработанное в традиционной культуре восприятие пространства и времени составляет основу разнообразия культурных миров.

Ключевые слова: *время, пространство, традиционная культура.*

The antropous-axiological content of time and space contained in traditional societies culture is analyzed. The principal idea is that the traditional culture's perception of space and time makes basis of variety of cultures.

Keywords: *time, space, traditional culture.*

Поняття «простір» та «час» та аналіз пов'язаних з ними проблем має досить тривалу історію теоретичної зацікавленості, протягом якої зміст цих категорій збагачувався та конкретизувався. В сучасній літературі можна зустріти різні підходи до інтерпретації цих феноменів.

З одного боку, у понятійному апараті сучасної науки простір та час займають одне з центральних місць. Серед характерних рис простору та часу як фундаментальних форм матеріального буття виокремлюються, передусім, об'єктивність і реальність, тобто незалежність від людської свідомості та діяльності. Такий підхід до простору і часу отримав назву природничо-наукового (див.: [14, с. 7]).

З іншого боку, простір і час виступають найважливішими універсаліями культури, адже вони «не тільки існують об'єктивно, але і суб'єктивно переживаються і усвідомлюються людьми, причому в різних цивілізаціях і суспільствах, на різних стадіях суспільного розвитку, в різних прошарках того самого суспільства і навіть окремими індивідами ці категорії сприймаються і використовуються неоднаково» [10, с. 25-26]. Розуміння ж простору і часу залежить від низки різноманітних умов природного і соціокультурного характеру.

Можна погодитися з думкою В. С. Стьопіна про те, що аналіз категорій культури дозволяє зрозуміти причини та перебіг переходу емоційно-розсудкового сприйняття дійсності до раціонально-категоріального

філософського осмислення, так водночас і зворотній процес, а саме спонукання філософії через аналіз культурних засад до саморефлексії культури (див.: [23]). Універсалії культури, підкреслює Стьопін, пронизуючи всі сфери людського буття, виконують три функції.

Перш за все, культурні універсалії є своєрідним «категоріальним упакуванням», завдяки чому відбувається трансляція людського досвіду. По-друге, вони виступають «базисною структурою людської свідомості, їх смисли визначають категоріальний склад свідомості в кожну конкретну історичну епоху». По-третє, система категорій утворює узагальнену картину світу і вводить певну ціннісну шкалу, прийнятну для кожного типа культури. Простір та час як універсалії культури віднесені В. С. Стьопіним до предметних категорій, в яких фіксуються «найбільш загальні характеристики об'єктів, перетворюваних в діяльності» [24, с. 18].

Звернення до традиційної культури є напрочуд важливим та евристично актуальним, тому що тривалий час ставлення до усього традиційного було дещо зневажливим і поверховим, зокрема до традиційної культури як до примітивного явища, яке поступово, але неминуче зникне. Але у XX ст. ситуація у гуманітарному знанні починає кардинально змінюватися: традиційну культуру оцінюють вже як глибинну основу будь-якого культурного утворення, деякі ж сучасні автори наголошують на її «реанімації», «ренесансі» в постмодерністську епоху (Р. Барт [4], Ж. Бодріяр [6], М. Мафесолі [19]).

Разом з цим варто зазначити, що поняття «традиційна культура» є невизначеним, часто змістовно «перевантаженим». «Звідси існування на рівних таких термінів як «традиційна», «архаїчна», «доіндустріальна», «аграрна», «селянська», «дописемна», «побутова», «повсякденна», «неспеціалізована» (культура), нарешті, «фольклор», яке демонструє сучасні дослідження, що присвячені аналогічній проблематиці» [15]. На нашу думку, ці поняття не можуть виступати синонімами, хоча певні аспекти цих явищ змістовно перехрещуються.

До традиційної культури коректно відносити культуру таких суспільств, в яких традиція розглядається як єдиний ефективний «механізм відтворення соціальних інститутів і норм, при якому підтримка останніх обґрунтовується, узаконюється самим фактом їхнього існування у минулому» [18, с. 140]. За цих обставин традицію відрізняють такі особливості як стійкість, повторюваність, багатозначність, вибірковість стосовно культурної спадщини, спрямованість на мотиваційну поведінку людини тощо (див.: [12, с. 115]). Не дивлячись на довготривалість свого існування (від епохи первісної культури), традиційна культура існує і зараз у традиційних суспільствах Африки, Азії тощо, а її елементи присутні

практично у всіх культурах. Тому дослідження традиційної культури через універсалії «простір» і «час» дозволяє поглибити розуміння підвалин культур різного типу.

Філософське осмислення просторово-часової проблематики має настільки давнє і фундаментальне підґрунтя, що у межах даної статті немає сенсу робити навіть його побіжний огляд.

Розробка універсалій культури, зокрема, простору і часу знайшла своє відображення у низці праць С. Б Кримського, зокрема в його статті «Склад культури: хронотопи і символи» [17], у роботі М. М. Бахтіна «Форми часу й хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики» [5], у книзі А. Я. Гуревича «Категорії середньовічної культури» [10].

Проблема особливостей сприйняття простору і часу у різноманітних культурах розглядається такими мислителями як Г. Гачєв, М. Еліаде, Г. Кнабе, Дж. Фрезер, О. Шпенглер, П. Штомпка, А. Шюц та ін.

Водночас проблема сприйняття простору і часу в традиційній культурі, незважаючи на її актуальність, у культурфілософському ракурсі вивчена недостатньо, зокрема мало уваги приділено усвідомленню просторово-часових підвалин культури традиційного суспільства як ядра єдності і відмінності культур подальших періодів людської історії. Ця обставина і визначила ціль даної статті.

Процес виникнення і розвитку традиційної культури пов'язаний із епохою становлення людини як соціальної істоти, з освоєнням навколишнього середовища и створенням безпечного («свого») світу. Традиційна свідомість, особливо у первісну епоху, просякнута міфами, через які вона намагається відтворити «інший» часо-простір, який, в свою чергу, символізує водночас потенціальну можливість й існування земного світу, а з іншого боку, який розглядається як світ, що існує паралельно земному світові. Виникнення міфологічного часо-простіру розглядається у традиційній культурі як певне витиснення або знищення хаосу, безодні. Так, згідно з переказом одного з міфів давньогрецьким мислителем Гесіодом, із союзу хаосу (який розташувався серед першопотенцій) з найтемнішою безоднею – тартаром виникає мати-земля Гея, далі Ереб (морок) та Ніч, ця ж пара, у свою чергу породжує Ефір та Геліру (день) (див.: [9, с. 5–23]). Міф з подібним сюжетом зустрічається у багатьох традиційних культурах. Наприклад, в китайській міфології із Хуньдуня (хаосу), що символізує первісну єдність та потенційно містить в собі все, що може існувати, внаслідок поділу виникають два божества, які виступили творцями світу (див.: [31, с. 156–158]).

Таким чином, міфопоетичний світ виникає як певне заповнення порожнечі речами, істотами, стихіями тощо та упорядкування всього

сущого через створення хронотопу. У процесі створення такого світу беруть участь міфологічні герої: першопредки, деміурги та ті, що через передавання предметів і явищ переносять частину його властивостей у світ людей. «Першопредок-деміург – культурний герой не просто один з можливих персонажів міфу, але міфологічний персонаж par excellence, особливо в архаїчних міфологіях, який типологічно суворо відповідає уявленню про міфічний час першотворения та який моделює колектив – носій міфологічних традицій у цілому» [20].

Однак міфічний світ знаходиться в особливому хронотопі, а тому просторо-часові характеристики його інші: екстемпоральність (позачасовість) та змістовне конституювання (неможливість його існування поза наповненням). Буденний світ розглядався людиною прадавньої епохи як проекція, «тінь» світу міфопоетичного.

Поступово уявлення та сприйняття простору і часу поглиблюються і стають більш варіативними. Разом із міфологічним часо-простором виникає уявлення про структурування часу і простору, з'являється оцінка просторо-часових характеристик життя: наприклад, «погані часи» – «добрі часи», формується розуміння бінарної опозиції: сакральне (поглиблення уявлень про міфічний світ) – профанне (розширення знань про навколишній, буденний світ). Виникає членування світу на «своє», «спільне» – «чуже» («інше»). Саме виділення спільного часо-простору стало підґрунтям побудови цілісної картини світу, з одного боку, та основою культурної ідентифікації та диференціації, з іншого.

На думку Є. М. Мелетінського, «в архаїчних і стародавніх суспільствах космічна модель <…> є основою певної універсальної глобальної символічної моделі, котра реалізується в ритуалах – цих сакралізованих і стереотипізованих формах соціальної поведінки, в упорядкуванні <…> храму і міста, у сімейно-шлюбних відносинах, в одязі, в приготуванні їжі, у виробничій діяльності, в найрізноманітніших планах в сфері колективних уявлень та поведінки. На всіх цих рівнях відтворюються ті ж символи та структурні конфігурації» [20].

Традиційна культура Китаю демонструє одну з найбільш розгорнутих і детально продуманих часово-просторових моделей, яку можна розглядати як яскравий приклад важливості розуміння часу і простору для культурогенези. У китайській культурі структурування простору і часу та вироблення п'ятичленної космологічної концепції стало тією домінантою, що визначає особливості світосприйняття китайців.

У світовому просторі, згідно з китайською моделлю Всесвіту, було виокремлено особливий сакральний часо-простір – чжун (центр), інші ж чотири зони розміщуються згідно зі сторонами світу і порами року (тобто

схід-весна, південь-літо, захід-осінь та північ-зима). «Такому погляду на світ притаманна низка певних властивостей. Через парадигму річного циклу світ бачиться людині як гранично упорядковане діяння, що складається із суворо послідовних, обов'язкових та явлених процесів і природних феноменів – зміна пір року, яка супроводжується тими самими кліматичними прикметами і природними явищами» [16, с. 116].

У сакральному часо-просторі (чжуні) китайці розміщували політичний центр світу, який ототожнювався з правителем Китаю, та, відповідно, з його палацом у китайській столиці. Цьому уявленню про «центровість» китайського імператора, а отже і країни, відповідає одна із самоназв Китаю – чжун го (центральна або серединна держава) [13, с. 76].

«Просторово-часовий синкретизм виявляється в ізоморфізмі структури космічного простору та подій міфічного часу» [20]. Сакральний часо-простір сприймається людиною традиційної культури якісно неоднорідним: час – через свою оберненість («одвічне повернення»), простір – через виділення сакрального центру (де панує гармонія, порядок і де здійснюється ритуал) та іншого, буденного простору (де панує хаос). «Центр простору, таким чином, зливається з місцем споконвічних одкровень, що лежать в основі суспільства. Оскільки ці сакральні місця є центром зустрічі космічних сил, вертикальною віссю світу, осередком, місцем маніфестації божественного, легко зрозуміти, що для різних народів і тим більше для різних культур, ці місця (і зв'язані з ними міфічні часи) різні» [7, с. 31]. Виникає також уявлення про циклічність природних і соціокультурних процесів.

Буденний простір, на відміну від сакрального,– це місце хаосу, небезпеки, місце чужого, іншого, це часо-простір, опанування якого розглядається як «приєднування його до космізованого та організованого культурного простору» [26, с. 341].

Символом культурного всесвіту стають творіння архітектури. Приватне житло – це місце прихистку і відносно безпечного часо-простору. Дім (постійний – солом'яна ночівля або ж мурована будівля; переносний – юрта, віґвам або ж яранґа) – це «завжди семантизований простір, що зазнав деякого ціннісного акцентування, зміст, який приписується опанованому простору та найбільш адекватно описується за допомогою таких категорій, як своє, близьке, яке належить людині і пов'язаний с поняттям долі <…>; головний (сакральний), пов'язаний з огнем вогнища і т. д.» [3, с. 19]. Тому для людини традиційної культури важливим є розташування її помешкання щодо сторін світу, географічних орієнтирів – шляху, річки тощо.

«Усвідомлення і сприйняття людиною сакральності простору формується культурною спадщиною предків. Тому для мусульманина – це мечеть, для християнина – храм, для іудея – синагога тощо» [7, с. 31].

Сакральна споруда уособлювала особливості сприйняття міфопоетичного всесвіту. Так, «в архітектурі пагоди утілився принцип циклічності, коловороту за спіраллю, який виступає універсальним для японців. Його можна виявити і в храмовій архітектурі, і в класичних повістях, і в структурі окремого віршу, тому що такий принцип бачення світу. Стиль мислення не міг не відобразитися на сприйнятті часу, і тому ми говоримо: "Дні йдуть своїм звичаєм", а японці говорять: "Один день находить на інший (хі о касанеру)"» [11, с. 193].

Традиційне суспільство вважало життєво необхідним зв'язок із сакральним незмінним світом, який допомагає протистояти хаосу та який містить зразки «гарного» минулого, тобто в такий спосіб відбувається моральне оцінювання модусів часо-простору. Звідси концепт «золотого віку» як втраченої досконалості виникає практично у всіх традиційних культурах світу. Крайній варіант такого образу – розвиток від досконалого першопочатку до настільки спотвореного часо-простору, що він зникає, його поглинає хаос, наступає «кінець світу».

Для недопущення есхатологічного розвитку подій та для демонстрації визнання першопочатку традиційна культура намагається через ритуал реконструювати сакральний часо-простір. Ритуал переживається як безпосередня даність, він актуалізує глибинні прошарки людського існування. Завдяки ритуальній практиці відбувається оновлення світу для забезпечення його існування. На думку М. Ткача, «обрядові дії завжди перебувають на перетині просторово-часових координат. Проведення обрядової дії не може бути довільним. Воно повинно відповідати певним часовим змінам: в природі, суспільстві, житті роду та окремої людини» [24, с. 51]. Аналізуючи обряди і ритуали традиційної української культури, він вважає, що роль ритуалу – поєднати світ минулого (пращурів), сьогодення (сучасників) і майбутнього (нащадків) [24, с. 52].

У зв'язку з цим, одним із головних ритуалів-відтворень був, за висловом М. Еліаде, «ритуал оновлення світу» [30, с. 59] як обов'язковий для його існування. Він, у свою чергу, відтворював природні цикли, зокрема, річний цикл сезонів року. В китайській традиційній культурі цей ритуал був гранично формалізований і отримав назву «всесвітнього церемоніалу» (лі), за правилами якого регламентувалися всі сфери як сакрального, так і профанного часо-простору [25, с. 142].

Одним із варіантів ритуалу-відтворення був ритуал жертвопринесення, спочатку в жертву приносили людей, згодом жертовних тварин. Ритуал жертвопринесення уособлював нове упорядкування, створення нового світу із розчленованих частин тіла жертви. Так, стрижнем традиційної культури індійців виступає ідея нерозривного зв'язку природних процесів та циклом

жертовних дій. У ведичній культурі було виділено спільний принцип побудови всесвіту, який би міг пояснити окремі явища, які у ньому відбувалися. Він отримав назву «ріта», найпоширеніше визначення якого – «шлях сонця», тому що рух небесних тіл є, на думку авторів Вед, найважливішим регулюючим принципом всесвіту. Ріта зображується у вигляді колісниці, що нею керують боги (див.: [28, с. 218]).

Закон ріти поширюється і на богів, виконання норм для них є обов'язковим. Варуна та його постійний супутник Мітра захищають будь-яку форму живого за допомогою закону (дхарми), який асоціюється з рітою. Ритуальна практика брахманів (жерців, творців та виконавців гімнів «Ріґведи») сприймалась не тільки як побажання отримати різні земні блага, але також як допомога для панування ріти (як сакрального упорядковуючого часо-простору) над загрозливим безладом, хаосом [1, с.116]. Концепція ріти у трансформованому вигляді увійшла у подальші космологічні релігійні моделі буддизму та індуїзму як закон карми, який пояснює, які людські вчинки дозволять усвідомити свою унікальність та причетність до сакральної реальності. Це усвідомлення дозволить звільнитися від ілюзорної реальності (майя) і подолати земний часо-простір, досягнувши повної свободи («мокші»). Разом з цим головною причиною змін, згідно з давньоіндійськими уявленнями, є час, який породжує виникнення (народження) і зникнення (смерть).

Під час проведення ритуалу людина відчуває себе нерозривно пов'язаною з сакральним, із Космосом через піснопіння і танець, через ритм. «Але всеосяжний ритм належить не тільки часу (музиці, танцю), він розміщується і в просторі (той же танець, розставлення учасників, мізансцена)» [27, с. 28]. П. К. Анохін підкреслив переважання ритму серед проаналізованих ним різних форм часово-просторових відносин [2, с. 13].

Ритм, пластика танцю виражають не тільки емоції, але описують історичні події, передають знання від покоління до покоління, тобто у такому випадку танцювальний малюнок виступає своєрідним посланням, а танець, принаймні, для африканських етносів, – ритмічною мовою тіла. Ритмічність є характерною особливістю і для інших видів традиційного мистецтва – музичного, декоративно-прикладного (орнаментальне оздоблювання), що дозволяє створити адекватний художній образ, корелятивний з сакральним часо-простором.

Ще одним видом ритуалів, пов'язаних з розумінням простору і часу, є обряди, які підкреслюють та уособлюють різні періоди людського життя. «Існує глибока аналогія,– підкреслює Є. М. Мелетінський,– між космогонічними міфами і міфологією перехідних (завжди ритуалізованих) моментів особи, оскільки будь-який перехід є оновлення, а оновлення

завжди мислиться і ритуально уявляється як смерть і нове народження, тобто в особистому значенні міфологічного (в принципі космогонічного) початку» [20].

Одним з таких ритуалів виступає ініціація, як перехід у сакральний світ (водночас місце перебування предків) та повернення у земний світ. Одним з вирішальних поділів профанного буття був вік, структурування людського життя. Тому досягнення повноліття було важливою подією традиційної культури. Після проходження ініціації – сакрально-ритуальних мандрів і часто досить жорстоких випробувань – період дитинства закінчується, дитина зникає, ритуально помирає, натомість з'являється доросла людина. З обрядом ініціації, на думку В. Я. Проппа, пов'язане також усвідомлення скінченності людського часо-простору: «увесь обряд ініціації переживається як поперебування у країні смерті, і навпаки, померлий переживав те, що переживав посвячений» [21, с. 173].

Смерть також вважалася поверненням до стану первісного хаосу. На думку О. Шпенглера, усвідомлення людиною смерті нерозривно пов'язано з осягненням часу і простору. «Піднесений стиль Індії починається з надмогильних храмів, античний – з могильних ваз, єгипетський – з пірамід» [29, с. 293]. З'явилось уявлення про існуючий на межі сакрального і профанного часо-просторів світ померлих.

Через намагання традиціної культури зкоординувати профанний та сакральний часо-простір та пристосувати соціальні ритми до природних і з'являються багаточисленні календарі та календарні свята. Наприклад, у календарі ацтеків «знайшли відображення уявлення про богів і сфери їх діяльності, а також обовязкові ритуали. <…> Ця концепція поділу часу і простору – надзвичайно важливий компонент культурного світогляду ацтеків, що впливає як на життя окремої людини, так і на долю всього суспільства. Новонародженому давали наймення того дня, коли він з'явився у світ, а цей день підпорядковувався певному божеству, бо входив в один з чотирьох 65-денних ансамблів, який, у свою чергу, був пов'язаний з певною стороною світу і правлячим ним божеством. Всі ці обставини визначали майбутнє нової людини, "програмуючи" саме такий, а не інший перебіг життя» [8, с.12].

У Китаї одним з найбільш ефективних засобів подолання кризової ситуації економічного або соціально-політичного характеру або ж зміцнення державної влади після приходу нового імператора вважалися такі ритуальні дії, як зміна літочислення, перенесення або перейменування столиці держави, оновлення пісенного і танцювального репертуару тощо. Таким чином відбувався, на думку мешканців Китаю, перехід від хаосу до нового соціокосмічного порядку.

Отже, у традиційній культурі простір і час сприймалися не як окремі субстанції, а як форми існування, котрі поєднують два світи – сакральний і профанний. Переконаність в єдності цих світів, а також у космологічно-відтворюючому призначенні людини, яка через ритуальну практику підтримує цей зв'язок, приводить до сакралізації людського буття, проте з умовою його кореляції з космологічно-природними циклами і ритмами. Таке ритуалістичне світосприйняття через архетипізацію основних знаків і смислів, підґрунтям для яких виступили уявлення про простір та час, орієнтує культуру на відтворення досить складного збалансованого комплексу, який би прагнув гармонізувати вселенський порядок, коли орієнтація на одвічні, неминущі цінності, на Вічність виступає основою людської духовності.

1. Альбедиль М. Ф. Индия: беспредельная мудрость.– М.: Алетейа, 2003.– 416 с.
2. Анохин П. К. Философские аспекты теории функциональной системы: избр. труды.– М.: Наука, 1978.– 400 с.
3. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян.– Л.: Наука, 1983.– 188 с.
4. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.– М.: Прогресс, Универс, 1994.– С. 72–130.
5. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.– М.: Худож. лит-ра, 1975.– С. 234–407.
6. Бодрияр Ж. Соблазн / пер. с фр. А. Гараджи.– М.: Ad Marginem, 2000.– 320 с.
7. Гаврилюк Т. В. Сакральний простір і час як посередник природного та надприродного світів // Міфологічний простір і час у сучасній культурі. Матеріали міжнар. наук. конференції.– К.: Новий Акрополь, 2003.– С. 31–33.
8. Гайденко П. П. Понятие времени в античной и раннесредневековой философии // Историко-философский ежегодник'98.– М.: Наука, 2000. – С. 5–39.
9. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи.– М.: Прогресс, 1992.– 624 с.
10. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция.– М.: Наука, 1979.– 368 с.
11. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры.– М.: Искусство, 1984.– 350 с.
12. Захаров А. В. Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования. – М., 2004.– № 7.– С. 105–115.
13. Исаева М. В. Представления о мире и государстве в Китае в III–VI веках н. э. (по данным «нормативных историописаний»).– М.: Институт востоковедения РАН, 2000.– 264 с.

14. Ковалев С. Н., Гижа А. В. Феномен времени и его интерпретация.– Харьков: Коллегиум, 2004.– 428 с.
15. Костина А. В. Традиционная культура: к проблеме определения понятия [електронний ресурс] // Знание. Понимание. Умение.– 2009.– № 4.– Режим доступу до журн.: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/kostina.
16. Кравцова М. Е. История культуры Китая.– СПб: Лань, 2003.– 416 с.
17. Крымский С. Б. Строй культуры: хронотопы и символы // Colleqium.– 1993.– № 1.– С. 23–36.
18. Левада Ю. А. Традиция // Философская энциклопедия: В 5-ти тт. / Под ред. В. Ф. Константинова.– Т. 5.– М. Советская энциклопедия, 1970.– С. 140.
19. Мафессоли М. Околдованность мира, или Божественное социальное // Социо-Логос.– М.: Прогресс, 1991.– С.133–137.
20. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа [електронний ресурс].– М.: Восточная литература, 2006.– 408 с.– Режим доступу до книги: http://library-institute.ru/books/meletinskiy-poetika_mifa.doc.
21. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки // (Собрание трудов В. Я. Проппа.) / Ком. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой. Сост., научн. ред., текстолог. ком. И. В. Пешкова.– М.: Лабиринт, 1998.– 512 с.
22. Степин В. С. Мировоззренческие универсалии как основание культуры // Универсалии восточных культур.– М.: Восточная литература, 2001.– С. 14–41.
23. Степин В. С. Эпоха перемен и сценарии будущего [електронний ресурс].– Режим доступу до статті: http://spkurdyumov.narod.ru/StepinVS.htm#_ftn1.
24. Ткач М. Дерево Роду.– К.:МПП «АНФАС», 1995.– 111 с.
25. Ткаченко Г. А. Космос, музыка, ритуал: миф и эстетика в «Люйши чуньцю».– М.: Наука, 1990.– 286 с.
26. Топоров В. В. Пространство // Мифы народов мира: в 2-х тт.– Т. 2.– М.: Советская энциклопедия, 1992.– С. 340–342.
27. Холопова В. Вначале был ритм // Советский балет.– М., 1988.– № 1.– С. 27–29.
28. Чаттопадхьяя Д. От Санкхьи до Веданты: Индийская философия: Даршаны, категории, история / пер. с англ. Шишкина В. А., Липеровского В. П.– М.: Сфера, 2003.– 320 с.
29. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / пер. с нем., вступ. и примеч. К. А. Свасьяна.– М.: Мысль, 1993.– 663 с.
30. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского.– М.: Изд-во МГУ, 1994.– 144 с.
31. Юань К. Мифы древнего Китая / пер. с кит. Е. И. Лубо-Лесниченко и др.; отв. ред. и авт. послесл. Б. Л. Рифтин.– М.: Наука, 1987.– 526 с.

Григорий Палатников

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ФОРМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКА ПАЛЕОЛИТА И НЕОЛИТА

Розглядається мистецтво палеоліту та неоліту з точки зору створення універсальних форм образотворчої мови. Виявляється відповідність між сучасним та первісним мистецтвом.

Ключові слова: *образотворча мова, універсальність форм, візуальна абетка.*

Рассматривается искусство палеолита и неолита с точки зрения создания универсальных форм изобразительного языка. Выявляется соответствие между современным и первобытным искусством.

Ключевые слова: *изобразительный язык, универсальность форм, визуальный алфавит.*

Paleolitical and neolitical art is considered through the context of the universal forms creating of the visual language. The correspondence between modern and primitive art is researched.

Keywords: *visual language, forms universality, visual alphabet.*

В человеческой памяти ничего окончательно не пропадает, кажется совершенно забытый опыт совсем угас и безвозвратно потерян, но вдруг он вспыхивает с новой силой и становится актуальным для последующих поколений. Добытые с таким трудом познания становятся актуальными через века и тысячелетия, что особенно характерно для чувственного познания мира, имеющего надвременную общечеловеческую ценность.

Целью данной статьи является рассмотрение факторов, обусловливающих возникновение изобразительного языка и формирование изобразительного алфавита, постепенно расширяющего его изобразительные возможности, что привело к созданию универсальных категорий изобразительного искусства, которыми оно пользуется на протяжении тысячелетий.

Если исходить из того, что изобразительное искусство – это язык, оперирующий конкретно-чувственными образами, то возникает желание разобраться в работе и функционировании сознания, направленного на создание сообщений и восприятия сообщений, высказанных на этом языке. Искусство является инструментом познания мира в его конкретно-чувственной форме, и самой ранней такой формой был миф. Миф был не только самой первой формой, но, пожалуй, универсальной формой сознания, возможной для создания произведения искусства. Только в первобытном, или архаическом искусстве миф был коллективным,

возникая как бессознательная проекция образов коллективного воображения на мир.

В историческое время миф становится индивидуальным. Начиная с эпохи Возрождения, каждый художник является создателем и носителем своего мифа и пребывает в своём мифологическом пространстве и времени. С таким представлением о природе художественного творчества связан императив А. С. Пушкина: «Каждого *художника* должно *судить* <...> по законам, *им самим* себе поставленным».

Поэтому будем судить об искусстве древнего человека по правилам, самим им назначенным. Возникающий как модель мира и модель жизни архаический миф нуждался в форме, и постепенно складывался язык (в нашем случае, когда идёт речь об изобразительном искусстве,– изобразительный язык), который, с одной стороны, был инструментарием познания, с другой стороны, передатчиком информации. Этот язык, найденный 30–25 тысячелетий назад, обладает такими универсальными свойствами, что до наших дней остался практически неизменным. Если в мифологическом дискурсе современный человек пребывает, творя и воспринимая произведения искусства, то первобытный человек пребывал в нём постоянно и неизменно, этим и объясняется магически завораживающая сила воздействия первобытного и архаического искусства.

Линия берёт своё начало в «макаронах» (переплетение линий на стенах, полах и потолках пещер, выполненных кистью руки, оставляющей четыре или пять параллельных линий), пятно берёт начало от так называемой «руки» (позитивного или негативного оттиска человеческой ладони на поверхности пещер). И в том, и в другом случае имел место растянутый во времени волевой жест. Жест мог, как в случае позитивного отпечатка ладоней и прочерчивания макарон, носить коллективный характер. Линии и отпечатки ладоней – это первое искусство жеста, нанесённое на плоскость. Артефакты, сопровождающие ритуал, выходят из времени обычного, профанного и становятся сакральными и мифологическими, они принадлежат сакральному времени и образуют сакральное пространство, навечно запечатлённое и живущее по своим законам вечного.

Временной по протяжённости жест трансформируется в изобразительную структуру, живущую по законам пластического искусства, со своей семантикой и формой алфавита.

При постижении онтологической сущности изображаемого гносеологическими средствами изобразительного языка, когда

онтологический и гносеологический моменты слиты воедино, в одном синкретическом акте был создан феномен – изобразительное искусство.

Закрепляя на изобразительной поверхности душу, дух зверя, средствами изобразительного языка, его алфавитом, его изобразительными знаками, архаический художник проводит операцию познания этой сущности и на этой основе достигает синкретизма этих операций, где предмет изображения – сущность изображения – переходит в пространство и время сущностей, в мифическое время, где действуют законы пластики, навеки привязывающие изображение к поверхности артефакта или стене пещеры, закрепляющие конкретно-чувственную операцию познания субъектно-объектных отношений.

С этих позиций, самые первые символические языковые формы изобразительного искусства предлагают весь набор пространственно-временных отношений линий и пятен, которые несут эстетический смысл и являются полноценной художественной формой, вызывающей момент сопереживания феномена, лежащего в основе любого искусства.

Семантика «макарон» и «руки», как отмечают все исследователи первобытного искусства, возникли одновременно. Если единичная рука выполняла функцию отмеченности, знака присутствия, то комплекс позитивных или негативных отпечатков создавал композиционную структуру, так же как первомеандры на пещерах (потолках и полах). Они демонстрируют присутствующую в сознании оппозицию верха и низа, правого и левого, возможно задолго до создания мифологической модели «мирового дерева». При этом нет ни одного случая изображения «руки» пальцами вниз, бесконечные сетки макарон имеют в их развитом варианте противопоставления вертикальных зигзагов к горизонтальным, а паузы и цезуры между ними зачастую носят осознанный ритмический характер. Но топографическая сетка, дающая на основе визуальных впечатлений целостную картину мира, несёт в себе представления о членённости пространства и одновременно утверждается как композиционный приём, дающий представление об изображении как «вещи в себе».

Поэтому изобразительные сетки пройдут в самых разнообразных трансформациях через всё мировое искусство как основы формы и станут излюбленным мотивом авангардного искусства XX века.

На гальке из пещеры Коломбьер (Эн, Франция) принадлежавшей верхнему палеолиту, изображён шерстистый носорог, перекрытый сеткой горизонтальных и вертикальных линий. Предмет, несомненно, представляет произведения высокого искусства по изысканности линейного рисунка и связи его с формой гальки – это неразрывное художественное целое. В книге А. Д. Столяра «Происхождение

изобразительного искусства» (см.: [2, с. 195]) рядом с фотографией гальки представлена таблица, где для прояснения рисунка убрана сетка линий. В результате рисунок, при всем его совершенстве, теряет всю свою силу воздействия – он перестает быть многозначным.

Рассмотрим сетку из взаимопересекающихся вертикальных и горизонтальных линий и рисунок зверя отдельно друг от друга. Рисунок зверя, соотнесённый с формой гальки, сам по себе даёт совершенно другую картину, линии разной толщины образуют замкнутый контур, вычленяющий изображения зверя и дающий возможность соотнесённости его с построенным изобразительным пространством. Изобразительная плоскость до линии, ограничивающей контур, и изобразительная плоскость внутри контура уже принадлежит предмету изображения зверя, это уже телесный объём. Сама по себе игра с пространством и предметом изображения, вычлененным из него, порой даёт совершенно другой феномен, всё внимание сконцентрировано на рисунке и соотнесении его с изобразительной плоскостью в форме гальки. Рисунок становится доминирующим объектом, формирующими художественный образ. Всё внимание переносится на сущность зверя. Если рассмотреть отдельно сетку, награвированную поверх рисунка, то она ассоциативно порождает чувство пространства, в котором происходит бытование зверя, горизонтали могут быть представлены в виде холмов или рек, несущихся облаков или уходящих к горизонту линий рельефа местности, а вертикали – в виде деревьев или вертикальных складок рельефа обрывов или гор. В любом случае, это сеть – пространственная сеть, в которой бытует образ зверя, в которой он был пойман сознанием и закреплён, как неизменная сущность, и только тогда пространство и запутавшийся в нём звёрь даёт цельную картину. Смысл любого пластического творчества – это соотнесения изображаемой структуры, предметной или беспредметной, к изобразительному пространству, которое оно должно освоить и втянуть в свое силовое поле воздействия.

Мифологичность сознания древнего рисовальщика только облегчила работу художника. Если первочеловек нарисовал, почему же не сделать то же современному автору? Если первообраз был зафиксирован, назван, вследствие этого открывается бесконечная возможность языковых комбинаций. Если предельно структурированная шахматная доска из черно-белых квадратов даёт бесконечное множество вариантов разыгрываемых на ней партий шестью типами шахматных фигур, то на видимой или подразумеваемой гибкой пространственной сетке вариабельность еще больше.

И еще о линейном языке в изобразительном искусстве: знаменитый «макаронный фриз из Альтамиры» демонстрирует совершенно другой подход к формообразованию, к использованию изобразительного языка для достижения декоративного эффекта, где значительно снижена пространственная игра линий, зато выступает плоскостно декоративный знаковый характер изображения. Здесь весь фриз полностью подчинён плоскости, и от него перебрасывается мостик к бесконечным плетёнкам, завершающимся стилизованной головой зверя,– от рунических камней до декорирования книжных страниц, от искусства великой степи до искусства древней Индии и Китая. Как мы говорили, из памяти человечества ничего безвозвратно не исчезает.

При внимательном исследовании бесчисленных произведений как палеолитического, так и неолитического искусства, особенно периодов поздней «Мадлен» и шательперонского периода, вплотную подходящих к кроманьонским памятникам, можно обнаружить, что в нём, как в капле воды, содержится идея океанов. Так, в первобытном искусстве в потенции содержится развитие всего искусства последующих эпох, от предельно символических форм, максимально приближенных к знаку, до осязательно пластического переживания формы. На одной стене пещеры вполне могли соседствовать изображения, носившие знаковый и осязательно чувственный характер.

По мнению Алпатова М. В., в основе простейшей изобразительной операции лежит тень, отбрасываемая вещью, а зафиксированная тень представляет силуэт, полученный методом изобразительного пятна, которое уже содержит линейные характеристики. Если же обвести тень линией и убрать тональное пятно, получится линейный рисунок на уровне отпечатка ладони. Затем следует обводка ладони линией, а впоследствии трафаретное изображение руки с последующим осознанным рисованием ладони, как стилизованного графического знака.

Но «макароны» появляются одновременно с «рукой» и не связаны с изобразительным пятном, значит, тут реализуется другая модель работы сознания. Тем более что «макароны» в архаических изображениях перетекают в изображение зверя, а когда изображение становится автономным, оно сохраняет присущий «макаронам» многосложный линейный контур, усиливающий смысл.

Линия предопределяет гораздо большую степень абстрактного мышления, чем пятно. Пятно провоцирует чувственное переживание изображения и содержит в потенции осязательное начало, свойственное развитому «первобытному натурализму». Хотя ни о каком натурализме

может и не быть речи, произведён волевой отбор наиболее существенных черт, на основе которых создан полнокровный художественный образ.

Если попробовать проанализировать палеолитическую графику и живопись, исходя из особенностей изобразительного языка и созданных на его основе изобразительных форм и образование с помощью этих форм знаково-символической и образной системы, можно сделать вывод, что при извечной оппозиции линейного и живописного основная масса изображений тяготеет к линейной трактовке форм. Из этого следует, что первобытное искусство было искусством сущностей, если воспользоваться терминологией Г. Вёльфлина: «Линейный стиль есть стиль пластически почувствованной определённости. Живописный стиль, напротив, в большей или меньше степени отрешён от вещи, как она существует в действительности» [1, с. 38]. «Одно искусство есть искусство сущего, другое – искусство видимости» [1, с. 39].

Но удивительное дело, самые совершенные из первобытных росписей комплекса плафонов Альтамиры, выполненных «Микеланджело» верхнего палеолита и его последователями, и, можно предположить, учениками, демонстрируют вполне зрелый реализм и, если можно так выразиться, импрессионизм в трактовке цвето-объёмной формы, что совершенно отсутствует до этого и позднее, до конца неолита. Традиционно использовались цвета в их локальном декоративном виде, как соотношения плоско закрашенных плоскостей, соотнесённых друг с другом как декоративный узор. Как отмечает Г. Вельфлин: «<…> и самое строгое исполнение требования вещественности не препятствует тому, чтобы фигура и пространство, предметы и беспредметность, сливаясь, давали впечатление самостоятельного движения тона» [1, с. 39].

Декоративная цветовая конструкция появляется в живописи народов, находящихся на потестарном уровне развития, на самой границе перехода к историческому обществу, что демонстрируют памятники Древнего Египта. Визуальное восприятие от верхнего палеолита до позднего неолита в Европе развивалось иначе, чем у архаических народов, и было значительно конкретно-чувственным в передаче зрительных впечатлений, поскольку прецедент развитого цветопластического видения в пиренейско–киммерийском регионе был единичен. Причем в неолите и валёры исчезают, уступив место силуэтному прочтению форм. А декоративное использование локального цвета в мобильном искусстве, в частности в керамике, встречается там повсеместно.

Мастерство стало другим, оно направлено на рассказ, на иллюстрацию, хотя сохраняет ярко выраженные архетипические черты и образы, но сущностный онтологический момент ослаблен, всё внимание

переносится на систему визуальных соотношений предмета или предметов изображения с пространством. Пространство начинает активно осваиваться, и его членения дают явственную временную шкалу, время становится активным компонентом, а это свидетельство того, что человек стоит на пороге исторического времени.

Изысканность уплощённых силуэтов росписей Тесили-Анджер в северной Африке, читающихся как знаки, не уступают палеолитическим изображениям зверя, по мастерству передачи силуэта, но в них появилось стремление передать движение, и не просто движение, а его стремительность. Если рассмотреть, например, рисунок женщины, собирающей дикий мёд, из цикла росписей Тесили-Анджер, то в нем есть уже ясное представление о вертикали, верхе и низе.

Таким образом, при трактовке изображения, исходящего из более поздних мифологических представлений, можно сказать, что в них отражено наступление эпохи мирового дерева, фиксирующей отчетливость пространственных оппозиций.

Путь, пройденный от символа к пластическому освоению визуальными средствами мира, сменяется интенцией сознания, направленного на рассказ, на передачу информации, что присуще искусству неолита.

Период онтологического называния окончился. Начался нарративный период, связанный с передачей информации в виде повествования. Эта передача космологической информации, выраженной в развитой системе изобразительных знаков на предметах мобильного искусства и стенах пещер, до передачи эмоционального сообщения о событиях текущей жизни – стала содержанием неолитического искусства.

По-видимому, временная амплитуда от знака до пластически насыщенного образа и от пластического образа к знаку имеет место во всей истории искусств. Тот же процесс происходит в архаических культурах на гораздо более поздней исторической стадии, при переходе от одной формы сознания к другой, что показал, в частности, Зингер в своей работе «Путь русской скульптуры от знака к реальности». И этот же феномен можно наблюдать в живописи, когда на смену уплощенным силуэтным решениям приходит полнокровная живопись, оперирующая цветовой триадой, позволяющей при любой трактовке изобразительного языка получить чисто живописную систему цветового виденья.

Греческая чернофигурная живопись от знаковой информации на диплонских вазах к первым фигурным изображениям гомеровского времени также проходила стадию от знака к развитому повествованию, к рассказу средствами уплощенно-силуэтной системы изображения, и

только в исторических обществах мы встречаем в изобразительном искусстве цветовую триаду локальных разграниченных между собой цветовых пятен, строящих колорит изображения и цветовые конструкции с ясным соподчинением цветовых масс друг другу.

При всех спорах о происхождении искусства и функционировании сознания первобытного человека очевидно, что умение создать изобразительную формулу зверя – акт ясно работающего сознания. Каждый преподаватель рисунка знает, какие трудности представляет изображение животного в состоянии покоя, не говоря о движении, как начинает неопытный рисовальщик искать опоры в анатомическом построении рисунка, хотя дело совсем в другом. В первобытном искусстве проявляется невероятная интуитивная способность *целостного схватывания*, восприятия всего объекта целиком. Поэтому, если исходить из прагматических оснований возникновения палеолитического искусства, следовало бы считать, что оно фиксировало сугубо анатомическую сторону изображения – то, что человек той эпохи знал досконально. Но если, изображая бизона, он думал только о 300 килограммах мяса и жира, это привело бы к совершенно другой трактовке визуализации.

Тут скорее можно говорить об изображении «духа» бизона, или его основной сущности. Так, например, интуитивно схватывая сущность зверя, рисовал Рембрандт, не зная анатомии львов и слонов, достигая чисто чувственного проникновения в сущность объекта. В том же ряду стоят рисунки Пабло Пикассо, а из художников отечественной изобразительной традиции Владимира Лебедева. Поэтому термин «первобытный натурализм», подразумевающий натуралистически точное воспроизведение анатомического строения тела животного, представляется крайне неудачным. Если бы древние художники хотели изображать зверя как объект существования рода, семьи, то идеальным вариантом была бы схема разделки говяжьей туши, которая есть в любом кулинарном учебнике или висит в каждом гастрономе. На самом деле речь идет о способности воображения усматривать целостный образ животного и воплощать его в изображении до его «разделывания» на части.

Теперь о композиционном освоении плоскости. Действительно, изображение на стенах пещер не ограничено геометрически правильными рамами и не содержит внятного соотношения с картинной плоскостью. Но никто не исследовал композиционные соотношения изображений на стенах и сводах пещер с пространством пещер, с производимым ими пластическим эффектом. Бесконечные палимпсесты создают

напряженное сакральное пространство, воздействующее на зрителя пластическими сгустками и паузами.

Это наложение одного образа бытия на другой образ бытия изображения, образа зверя на другой образ зверя, зафиксированный ранее, создаёт сакральное пространство. Оно даёт течение времени, сопряжённое с сакральным временем творения, и поэтому здесь ощущается ясная жажда погрузиться, пережить в сакральном творческом времени ритуала неизменно повторяющееся во времени. Первотворение создаёт культурный феномен, который так притягивает нас, современных людей, к произведениям верхнего палеолита, значит, в такой ситуации срабатывает универсальный коммуникативный код, вызывающий эмоциональное сопереживание.

Скользящие лучи света на разнообразных цветах глин и известняков, пятна света и отбрасываемые тени давали толчок творческому воображению и пробуждали ассоциативное мышление. Если Леонардо да Винчи рекомендовал живописцам изучать пятна сырости на штукатурке, то и палеолитический человек сосредоточенно всматривался в готовые пластические метафоры, предоставляемые природой. «Природа приговаривает нас к языку. Бытие реализует себя как язык» [4, с. 142]. В нашем случае мы будем говорить о визуальном алфавите, продиктованном природой.

Чтобы визуальный алфавит, который состоит из разнообразных линий и пятен, сложился во внятный язык, способный передать пространство и время, присущее только этому изобразительному пространству, требуется перейти к выявлениям сущности, и тут требуется работа сознания, направленного на композиционное освоение пространства.

Как отмечал П. Флоренский, «цель художества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного, общеценного и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника – преобразить действительность. Но действительность – это лишь особая организация пространства, а, следовательно, задача искусства – переорганизовать пространство, т. е. организовать по-новому, устроить по-своему. Художественная суть предмета искусства есть строение пространства, или формы его пространства: а при классификации произведений искусства надлежит прежде всего иметь в виду эту форму» [3, с. 70].

Верхнее палеолитическое искусство не знало, не могло даже догадываться о понятии картинная плоскость, но организация изображения уже содержала в себе развитое чувство пространственных соотношений, как, например, в Мадленской гравировке на роге северного

оленя «Женщина с оленем», пещера Лонжери Ба, Сен Жермен ан Ле [2, с. 272].

Освоение пространства между оленем и женщиной и соотношений этих пространственных прорывов с самими телами предметов является универсальной категорией композиционного мышления. Так что ясно сформулированный Сезанном принцип «говорящего пространства между предметами», хотя он выводил его из живописи Возрождения и XVII века, уже прослеживается в палеолитическом, а затем и в неолитическом искусстве. Недаром Леви-Строс говорил, что человек во все времена мыслил логично, просто имела место разная направленность мышления на разные стороны действительности и объекты.

Ещё об одной особенности палеолитического и неолитического искусства. Оно может существовать без регулярного изобразительного поля, не нуждаясь в геометрически правильном ограниченном формате. Это обусловливается его знаковой сущностью. Знак остаётся знаком, независимо от того, больше или меньше он размером по отношению к изобразительной плоскости, какое количество свободного пространства он в состоянии эстетически освоить. Гравюры В. Фаворского к библейским книгам «Фомарь» и «Руфь» могут быть уменьшены в своём размере по отношению к странице или увеличены, от этого их смысловое пластическое звучание не изменится, изменится только соотношение с осваиваемым пространством. Этот пример идеально подходит для сравнения как в том, так и в другом случае. Мы имеем идеально найденное соотношение изобразительных масс между собой и говорящего пластически построенного пространства между этими изобразительными массами. Мы осознанно избегаем термина «пространственные пустоты между изображениями»: пространственной пустоты нет, она значима, она несёт в себе систему отношений. Именно пространственные цезуры между вещами-предметами делают пространство освоенным и порождают время, входящее в пластическое искусство, как его самый главный компонент.

Поэтому, возвращаясь к вышесказанному, ни о каком присоединительном принципе не может быть и речи. Мы имеем дело с различными организациями пространства, и если это пространство, не ограниченное регулярным изобразительным форматом и не уподобляющееся окну в мир картины, от этого оно не становится ни более примитивным, ни хуже структурированным во времени – это просто другое пространство и в нём действует другое время. Сакральное пространство и сакральное время – время создания и сопереживания этих произведений. И в этой замкнутости, в плотной сбитости смыслов есть

свойство «вещи в себе», делающей её столь онтологически содержательной, и в этом непреходящая ценность первобытного искусства и искусства архаических традиционных культур. В этом назывании вещи, сделанном впервые, кроется вся прелесть и непроходящая ценность этих произведений и вечный урок последующим поколениям.

Очень показателен пример отца и сына Чарушиных. Если у отца в звере сосредоточен весь мир, ему достаточно минимальных бычинок и трав с листьями, обозначающих среду, то у сына те же животные вписаны в среду, ограниченную картинной плоскостью. В том и другом случае мы имеем картину мира, но для этого привлекаются различные композиционные приёмы.

Необычную трактовку темы животных находит Эшер в своих имеющих бесконечное продолжение структурах лягушек в пространстве между ними, образующем птиц. Это пространство будто говорит о бесконечно повторяющихся формах бытия и метаморфозах предметов и пространства между ними, что имеет прямую аналогию с гравировкой на роге северного оленя «Плывущие северные олени и лососи» (Верхние Пиренеи, Франция, Сен-Жермен ан Ле) [2, с. 27], где создание уплотнённого смысла пространства достигается включением лососей в пространство между ног оленей, переплывающих реку. Поэтому произведения Эшера имеют ту же природу и родовую связь с искусством палеолитического времени, что говорит об устойчивости архетипических представлений, неизменных во времени. И если пространственно-пластические отношения в линейно-силуэтном языке графики столь устойчивы, при этом не лишне вспомнить рисунки трансформации Пикассо, где бык превращается в птицу, а затем в глаз. Эта способность творить пластические метаморфозы является неотъемлемым свойством изобразительного языка, продиктованного природой. Рисунки Пикассо выполнены тонкой паутинообразной линией.

Основной декоративный принцип формирования изображения с помощью паутины, линий, передающих основную неизменную сущность изображаемого, тянется к самым далёким варварским архаическим представлениям, желанию навсегда закрепить и назвать сущность каждого представления или идеи.

Попробуем сравнить быков в картинах голландца Потера и быков плафона Альтамира. У Потера бык показан на фоне неба, с минимумом деталей, изображающих землю, но насколько он более телесно осязаем. В этом изображении тоже проявлена сущность быка, но в ней гораздо больше человеческой сущности, а изображения быков плафона

Альтамиры – это скорее проявление первосущности и её первоназывания. Экзистенциальность сознания первобытного художника направлена на восприятие первообраза. У Потера бык в среде, в мире. Он может двигаться в пространстве, на него могут влиять изменения освещения или состояние атмосферы. На альтамирском плафоне быки значительно более приближены к своей первоначальной идее, при этом сохраняют осязательность, но осязательность эта другая, потому что изображение принадлежит к другому пространству, пространству сущего, и время течёт в одном мгновении, сведённое в единый творческий акт. Этим и объясняется сила воздействия первобытного искусства.

Экзистенциональное сознание творца и воспринимающего должно совпасть, передача эмоциональной информации может быть сколь угодно субъективной, в любом случае фундаментом является бытие порождающего в сознании определённые образы и представления. Чтобы проявить их, сделать зримыми, сознание должно вычленить из всего многообразия мира определённые пластические категории. И тогда они осознаются как система передачи визуальных впечатлений. Этих базовых категорий, продиктованных окружающим миром, оказалось всего две: линия и пятно. Это фундаментальные основы изобразительного языка, которыми человек из века в век посылает эмоциональные послания, которые воспринимаются и сопереживаются людьми разных эпох и культур.

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств.– СПб.: МИФРИЛ, 1994.– 428 с.
2. Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства.– М.: Искусство, 1985.– 298 с.
3. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.– М.: Прогресс, 1993. – 321 с.
4. Элиаде М. Аспекты Мифа.– М.: ИНВЕСТ-ПППП, 1995.– 238 с.
5. Элиаде М. Космос и история.– М.: Прогресс, 1987.– 312 с.

Анастасія Стрелкова

ПОГЛЯД КРІЗЬ ПОРОЖНЕЧУ (ФІЛОСОФІЯ «ПОРОЖНЕЧІ» ЯК ОСНОВА БУДДИЗМУ)

У статті розглянуто три основні етапи розвитку традиційного буддизму з точки зору філософії «порожнечі». Показано, що вона є стрижнем, навколо якого розвивається вся філософська думка буддизму. Такий підхід дає змогу поглянути на буддизм не просто як на набір ідей і доктрин, а як на певну цілісну систему мислення.

Ключові слова: *буддизм, порожнеча, шуньята, акаша, анатман.*

В статье рассмотрены три основные этапа развития традиционного буддизма с точки зрения философии «пустоты». Показано, что она является стержнем, вокруг которого развивается вся философская мысль буддизма. Такой подход дает возможность взглянуть на буддизм не просто как на набор идей и доктрин, а как на определенную целостную систему мышления.

Ключевые слова: *буддизм, пустота, шуньята, акаша, анатман.*

This article examines the three main stages of development of the traditional Buddhism from the point of view of the philosophy of «emptiness». It is shown that it represents a core around which all the philosophical thought of Buddhism is developing. This treatment allows us to look at Buddhism not simply as at a set of conceptions and doctrines but as a certain whole system of thought.

Keywords: *Buddhism, emptiness, sunyata, akasa, anatman.*

Завдяки тому, що є порожнеча,
усі речі можуть існувати.
Якби не було порожнечі, не
було б нічого.

Нагарджуна
«Трактат про
серединність»[1]

Існує точка зору, що буддизм як такий не існує взагалі: є лише окремі напрямки та школи буддизму, занадто відмінні одне від одного, щоб бути об'єднаними під однією назвою [12, с. 19]. Втім, незважаючи на це, ані сама традиція, ані вчені не відмовляються від уживання загальної назви «буддизм». Що ж є спільного та універсального, що об'єднує буддистів всіх напрямків?

Зазвичай відповідь на це запитання дають у доктринальному ключі: всі буддисти, певна річ, вважають себе послідовниками Будди і визнають виголошені ним Чотири шляхетні істини, вчення про причиново-зумовлене походження та карму, вчення про не-«я» (*анатма-вада*), Є.

О. Торчінов додає до них також вчення про миттєвість (*кшаніка-вада*) та буддійську космологію [12, с. 19]. Ми, таким чином, отримуємо перелік окремих базових ідей буддизму, але, справді, не отримуємо «буддизму» як певної цілісної системи мислення. У цьому дослідженні ми спробуємо знайти головний стрижень, навколо якого будується вчення будь-якої школи чи традиції, яка визнає себе буддійською, а саме: поглянути на буддизм в цілому як на філософію «порожнечі».

За словом «порожнеча» стоять два буддійських терміни – *шуньята* (кит. *кун*, яп. *ку*) і *акаша* (кит. *сюйкун*, яп. *коку*). З одного боку, їх не можна плутати, з іншого ж їх неможливо розглядати окремо. У Китаї вони, врешті-решт, взагалі злилися в одне поняття. Відтак дуже зручно користуватися в обох випадках перекладом «порожнеча», але задля того, аби злиття не спрощувало, а, навпаки, збагачувало, робило більш глибоким та об'ємним смисл цього поняття, ми завжди розрізнятимемо ці дві «порожнечі» там, де це необхідно.

Жодна книга, де йдеться про буддизм не може оминути поняття порожнечі. Водночас, жодного спеціального монографічного дослідження цього поняття у вітчизняній та російській буддології до сьогодні немає. Існує низка статей та праць тематично пов'язаних з цим поняттям, але це у переважній своїй більшості дослідження *шунья-вади* – вчення про порожнечу першої магаянської школи мадг'ямаки, яке міститься насамперед у праджняпарамітських сутрах та працях засновника цієї школи Нагарджуни (II–поч. III ст.). Це роботи Є. Є. Обермиллера [13–15], Б. Д. Дандарона [4], Л. Е. Мялля [8, 9], І. М. Кутасової [5], С. Ю. Лепехова [6, 7], В. П. Андросова [1–3][1]. Це саме стосується і праць таких відомих західних дослідників, як: Т. Р. В. Мурті, Ф. Стренг, В. Раманан, Д. С. Руегг, К. Ліндтнер, Л. Гомес, Р. Робінсон та інших[2]. Тож дослідники буддійського вчення про порожнечу схильні розуміти його вузько – як вчення лише однієї школи буддизму – мадг'ямаки.

Цей підхід є цілком адекватним, але все ж таки він залишається однобічним: яскравим прикладом наслідків такого підходу є невдала пропозиція Ф. І. Щербатського перекладати *шуньята* словом «відносність», яка була одностайно відкинута іншими буддологами.

Терміни *шунья* («порожній») та *шуньята* («порожнеча») народилися разом із самим вченням Будди і були важливими поняттями вже у вченні раннього буддизму. Чим же відрізняється уявлення про порожнечу в ранньому буддизмі від «вчення про порожнечу» школи мадг'ямака? У першоджерелах шкіл більш пізнього періоду (йогачара, чань-дзен) та присвяченій їм літературі, ми також натрапляємо на розуміння

«порожнечі» без сумніву відмінне від мадг'яміківського. Як пов'язані ці три уявлення про порожнечу: ранньобуддійське, мадг'яміківське та постмадг'яміківське. Чи йдеться про три різні доктрини «порожнечі», чи, можливо це три стадії розвитку одного вчення про «порожнечу»?

На нашу думку, насправді, має місце третій варіант. Дослідження ідей «порожнечі» протягом усіх головних етапів розвитку буддійської думки свідчить про те, що всі три розуміння «порожнечі» од самого початку і дотепер є присутніми в буддизмі як такому. Змінювався лише акцент, який поступово зміщувався від одного значення «порожнечі» до іншого. Ці три значення «порожнечі» неможливі одне без одного, адже їх поєднує одна логіка реальності. Погляньмо ж більш детально, як це відбувається.

Згідно з буддійською традиційною історіографією, колесо Дгарми оберталося тричі. Коли Будда Шак'ямуні після тривалої медитації під деревом бодгі досяг просвітлення і вперше виголосив своє вчення, колесо Дгарми (Вчення) обернулося вперше. Цю першу проповідь Будди змальовує «Сутра обертання колеса Дгарми» (палі *Дгамма-чакка-ппаваттана-сутта*, яп. *Буссецу-темборін-кьо*)[3]. Він проповідував про Серединний шлях, який веде до нірвани, проводячи адепта між крайнощами мирської розпусти та надмірного аскетизму, про вісім сходинок цього шляху, і про Чотири шляхетні істини, осягнення яких дає змогу просуватися цим шляхом.

Будда шукав причину людського страждання і способи його подолання, і тому Чотири шляхетні істини це: істина страждання (санскр. *дуккха-сатья*, яп. *кутай*), істина причини [страждання] (санскр. *самудая-сатья*, яп. *дзіттай*), істина припинення [страждання] (санскр. *ніродга-сатья*, яп. *меттай*) та істина шляху [припинення страждання] (санскр. *марга-сатья*, яп. *дотай*). Саме страждання робить буття людини нестерпним. Але чому ми повинні страждати? Тоді ж, в Оленячому гаю, Будда прочитав ще одну проповідь, зафіксовану у палійському каноні як «Сутра про ознаки відсутності "я"» (палі *Анатта-лаккхана-сутта*)[4]. У цій проповіді було виголошено вчення про скандги та про *анатман* – відсутність вічної, незмінної самості, яку ми приймаємо за власне «я». Насправді існують лише п'ять скандг (*паньча-скандга*), тобто п'ять груп психофізичних елементів (тілесні відчуття, реакції, розрізнення, вольові рушії та свідомість), які утворюють струмінь нашої свідомості (*сантана*). Як ніколи не зупиняється вода у швидкій річці, так без упину змінюють один одне стани свідомості, жодна частика не залишається на своєму місці – де ж взятися якійсь постійній сутності, яку можна було б назвати нашим постійним, вічним «я» (*атман*)? Отже, такого «я» просто не існує, як

сказано у сутрі: «Це не моє, це не Я і це не моя вічна душа»[5]. Якщо ж немає «я», то немає й нічого «мого», нічого такого, чого б можна було «мене» позбавити, і що могло б завдати «мені» болю – так зникають будь-які підстави для існування страждання як такого і відкривається шлях до звільнення – нірвани.

У цих двох сутрах слово *шуньята* ще не подибуємо, але ідеї, закладені в істині про страждання і викладені у вченні про *анатман*, згодом отримають назву «не-“я” людини» (санскр. *пудгала-найратм'я*, яп. *нін-муга*) та «не-“я” речей» (санскр. *дгарма-найратм'я*, яп. [*сьо*]*хо муга*), або ж, інакше, «порожнечі людського “я”» (яп. *гаку* або *нінку*) та «порожнечі речей» (яп. *хоку*). Це так звані «два не-“я”» (яп. *ні-муга*) або «дві порожнечі» (яп. *ніку*). На разі, як бачимо, терміни *анатман, муга* (не-«я») та *шуньята, ку* (порожнеча) є синонімами. Тож вчення про *анатман*, відсутність вічної і непорушної самості, постійного індивідуального «я» є першою сходинкою буддійської філософії «порожнечі».

Втім, якщо придивитися уважніше, неважко помітити, що у тій же «Анатта-лаккхана-сутта» присутнє й друге поняття порожнечі – *акаша*. Адже коли сутра вчить, що наше «я» є ілюзією, й натомість реально існують лише п'ять скандг, тобто груп або «куп», «скупчень» психофізичних елементів (дгарм), вона відсилає нас до буддійського вчення про дгарми. Це вчення містить класифікацію дгарм, згідно з якою, усього існує 75 різновидів дгарм, які найбільш узагальнено поділяються на «зумовлені» (*самскріта*) та «незумовлені» (*асамскріта*). Переважна більшість дгарм є «зумовленими» і характеризує перебування індивіда у світі сансари. І лише три дгарми належать до класу «незумовлених» дгарм, а саме: *пратісамкх'я-ніродга* (кит. *цземє*, яп. *тякумецу*) – «знищення [причиново-зумовленої залежності] за допомогою знання», *апратісамкх'я-ніродга* (кит. *фейцземє*, яп. *хітякумецу*) – «знищення [причиново-зумовленої залежності] не за допомогою знання» та *акаша* (кит. *сюйкун*, яп. *коку*) – «простір», «порожнеча». Саме ці дгарми уможливлюють зупинення несамовитої круговерті сансари і досягнення спокою нірвани.

Отже, вже в одній з найперших буддійських сутр вже присутні обидві ідеї «порожнечі», і *шуньята*, і *акаша*. Щоправда, поки що вони не лише не є синонімами, а, навпаки, характеризують прямо притилежні боки реальності, *шуньята* – ілюзорне, примарне буття, сансару, *акаша* – істинне буття, нірвану.

Друге обертання колеса Дгарми, пов'язане з появою сутр праджняпараміти та праць засновника мадг'ямаки Нагарджуни, надало поняттю порожнечі-шуньяти нового смислового відтінку. Це нове

розуміння було, з одного боку, радикальним і революційним, адже дгарми так само, як колись людина та речі, тепер теж втратили в очах буддійських мислителів свою власну незалежну самість і припинили існувати *реально*, іншими словами, дгарми цілковито втратили свій онтологічний статус, яким їх наділяли раніше. З іншого ж боку, цей онтологічний поворот цілком логічно випливав з першопринципів, виголошених самим Буддою у його перших проповідях. Майже всі дгарми є «зумовленими» (*самскріта*)[1], не можуть існувати самостійно та незалежно, тож вони самі є нереальними, ілюзорними і мають сенс лише як слова, назви. Назви ж є конвенційними, умовними або, інакше кажучи, *порожніми*.

Тож насправді мадг'ямака лише поширила закладений Буддою принцип порожнечі з «я» та речей далі, на дгарми. Але відтепер наголос дещо зміщується: тепер *порожнеча* – це не лише наслідок взаємозалежності речей, через що у світі не існує жодної абсолютної, незалежної речі (і нашого «я», і речей, і дгарм). Тепер йдеться про *порожнечу* дискурсивних структур нашого мислення, про принципову неможливість з їхньою допомогою адекватно виразити природу істинної, «беззнакової» реальності. Можна сказати, що друге обертання колеса Дгарми стало свого роду «лінгвістичним поворотом» у буддизмі: перед істиною зупиняються всі слова, мовчання стає знаком істинного розуміння.

У мадг'ямаці збережено ідею порожнечу речей і розвинуто вчення про порожнечу понять. Істинна ж реальність винесена за дужки: розуміння принципу порожнечі як раз і відкриває доступ до неї. *Шуньята* стає гносеологічною передумовою істинного пізнання. Дослідники сперечаються, чи можна вважати у такому разі «порожнечу» абсолютом, адже мислення, так би мовити, в режимі «порожнечі» є єдино правильним мисленням, яке відповідає просвітленню Будди. Сучасна буддологія схиляється до думки, що вчення мадг'ямаки все ж таки не є абсолютизмом: оскільки для мадг'яміка сама порожнеча теж є порожньою. Однак мадг'ямака справді балансує на грані говоріння та мовчання, буття та ніщо, грані яка сама по собі є чимось реальним, а, отже, в цьому сенсі, й абсолютним.

Третє обертання колеса Дгарми пов'язане з появою йогачари, другої після мадг'ямаки школи буддизму магаяни, її «вченням про лише свідомість» (*віджняна-вада*), уявленням про ще один, вищий різновид свідомості алая-віджняну («свідомість-скарбниця»), про три природи тощо. До цього ж періоду належать споріднені за спрямуванням думки вчення про татхагата-гарбгу («лоно Татхагати» або «зародок Татхагати») та природу будди. «Сутра про велику парінірвану»

(санскр. *Магапарінірвана-сутра*, кит. Да баньнєпань цзін, яп. Дайхацунехангьо) та інші тексти нового періоду буддійської філософії однозначно говорять про «порожнечу» як про абсолют.

Мислителі третього обертання колеса Дгарми, зберігаючи два попередні підходи до «порожнечі» (порожнечі речей та слів), лише вголос *заговорили* про те, про що мадг'яміки *мовчали* – про те, що мислення з позицій порожнечі, це власне і є справжня природа людського мислення. У такому мисленні немає жодних постійних дискурсивних структур: вони існують, як слід птаха у небі. Таким «небом» і є наше мислення. Цікаво, що, будучи вжиті не як філософські терміни, а як звичайні слова, китайські ієрогліфи *кун* (*шуньята*) та *сюйкун* (*акаша*), означають просто «небо», «повітря», і у цьому значенні повсюдно вживаються у текстах сутр. Мислити вільно означає, подібно до птаха, що летить, не натрапляти на своєму шляху на перешкоди і не залишати за собою сліду. Небо (*акаша*) є вільним, тому що воно є порожнім (*шунья*). Тож невдивовижу, що у китайській мові і *акаша*, і *шуньята* злилися в одне поняття «порожнечі».

Таким чином, можна говорити про три складові буддійської філософії «порожнечі»: порожнечу речей (яп. *муга* – «не-я [людини та речей]», «відсутність я [в людині та речах]»), порожнечу понять (яп. *мусо* – «беззнаковість», «відсутність дискурсивних форм») та порожнечу свідомості (яп. *мусін* – «не-свідомість», «не-розум»), які відповідають першому, другому та третьому обертанню колеса Дгарми.

Але, водночас, як ми показали, вже в ранньому буддизмі присутня не лише ідея взаємозалежності речей, а й ідея того, що «я» (поняття речі) реально не існує, а також і уявлення про істинну порожнечу свідомості, представлену поняттям *акаша*.

Від самого початку буддизм шукав у цьому стражденному світі щось надійне і непорушне, за що б можна було триматися, аби не зірватися у прірву небуття, щось стале і незмінне, на що можна було б спертися, аби не загрузнути у смертельній трясовині сансари, щось реальне і справжнє, аби вирватися з нескінченного кола безнадійних перероджень у світі ілюзій. І буддійські мислителі знайшли таку річ.

Її називають різними іменами: «істинною реальністю», «татхагата-гарбгою», «тілом будди», «тілом Дгарми», «таковістю», істинним «я», або ж її називають просто «порожнечею»[2]. Якою б не була істинна реальність, вона повинна існувати як «порожнеча», тому що лише «порожнеча» має всі необхідні ознаки абсолюта (яким його бачить сама буддійська традиція): постійність, блаженство, «я» («самість») та чистоту (яп. *дзьо-раку-га-дзьо*, санскр. *нітья*, *сукха*, *атман*, *шубга*). Лише порожнеча може мати свою власну самість, своє власне буття, адже вона ні від чого не

залежить: ніщо не обмежує її ані у просторі, ані у часі. Власне простір і час не мають для неї значення, адже вони існують лише для речей, які змінюються, а порожнеча не знає змін. Жодна річ не може ушкодити її, адже буття і ніщо не мають спільної точки перетину – земні і небесні владики, царі драконів не мають над нею влади, руйнівні стихії землі, води, вітру та вогню не спроможні ані трохи порушити її спокій – речі і закони феноменального світу не стосуються її. Тому «порожнеча» – це і є місце, де немає і не може бути страждання, абсолютне буття нашої свідомості, буддійська нірвана.

Отже, ми розглянули всі три періоди і можемо стверджувати, що філософія «порожнечі» є головним об'єднуючим принципом, на якому стоїть велична будівля буддійської думки. Різні тлумачення та інтерпретації цього поняття насправді логічно пов'язані, випливають одне з одного, і, таким чином, стає зрозумілим, чому принципи, приміром, дзен-буддизму не суперечать положенням первинного буддизму перших проповідей Будди Шак'ямуні. Тому, не зважаючи на доктринальні розходження щодо конкретних філософсько-релігійних теорій, які завжди існували між численними школами та напрямками, існування вчення Будди (буддизму) як такого, жодною з них не ставиться під сумнів.

Такий підхід дає можливість поглянути на буддизм не просто як на набір різноманітних ідей і доктрин, а як на певну цілісну систему мислення. З іншого ж боку, розуміння філософії «порожнечі» відкриває нам шлях до розуміння інших складових буддійської філософії та культури: герменевтики, гносеології, етики, естетики і взагалі способу мислення представника буддійської цивілізації.

Примітки

[1] Санскритська назва твору – *Муламадг'ямака-каріка* («Корінні строфи про серединність»), в китайському перекладі вона звучить як «Трактат про серединність» (кит. *Чжун лунь*, яп. *Тюрон*). Цит. в перекладі авторки з тексту оригіналу за [10].

Ці слова належать «златовустому» Нагарджуні, засновнику першої магаянської школи мадг'ямаки, тож тут ідеться про «порожнечу» як про взаємну залежність речей, завдяки якій є можливим наш світ, де ніщо не залишається на місці – одні речі породжують інші, самі зазнають змін і, зрештою, зникають. Але ці слова сміливо можна витлумачити й у більш широкому контексті (тому і переклад зроблено не з санскриту, а з китайської версії тексту): буддійські мислителі різних часів вкладали у поняття «порожнечі» відмінний смисл, але сама «порожнеча» завжди залишалася базовим принципом буддійської філософії.

[2] Тут ми наводимо лише окремі праці зазначених дослідників, не маючи

на меті подати повний огляд їхніх досліджень.

[3] Ґрунтовний огляд праць цих науковців, а також інших дослідників філософії мадг'ямаки див. [2, с. 149–188].

[4] Переклад сутри російською мовою див. [3, с. 34–60].

[5] Переклад сутри російською мовою див. [3, с. 61–65].

[6] Переклад подаємо за російським перекладом ВП. Андросова [3, с. 62].

[7] Питання про «незумовлені» дгарми вимагає окремого розгляду, тому тут ми його оминаємо.

[8] Див., приміром, у «Трактаті про дорогоцінну скарбницю» (кит. *Баоцзан-лунь*), приписуваному Сен-чжао: «Хоча назв багато, зрештою, всі вони означають одне й те саме, незалежно від того, назвемо ми це «природою Дгарми» (*дгармата*), «тілом Дгарми» (*дгарма-кая*), «істинною таковістю» (*бгута-татхата*), «істинною реальністю», «порожнечею» (*акаша*), «природою будди», «нірваною», «цариною Дгарми» (*дгарма-дгату*) або ж «первинною реальністю», «татхагата-гарбгою»)» (цит. у перекладі авторки за [11]).

1. Андросов В. П. Буддизм Нагарджуны: Религиозно-философские трактаты.– М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.– 799 с.
2. Андросов В. П. Учение Нагарджуны о Срединности: исслед. и пер. с санскр. «Коренных строф о Срединности» («Мула-мадхьямака-карика»); пер. с тиб. «Толкования Коренных строф о Срединности, [называемого] Бесстрашным [опровержением догматических воззрений]» («Мула-Мадхьямака-вритти Акутобхайя»).– М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2006.– 846 с.
3. Буддийская классика Древней Индии, Слово Будды и трактаты Нагарджуны / пер. с пали, санскрита и тибетского языков с комментариями В.П. Андросова. – М.: Открытый Мир, 2008. – 512 с.
4. Дандарон Б. Д. Теория шуньи у мадхьямиков // Гаруда.– 1996.– № 1 (IX).– С. 3–9.
5. Кутасова И. М. Комментарий к первой главе трактата Нагарджуны «Муламадхьямака-карика» // Краткие сообщения Института народов Азии, LVII. Сборник памяти Ю. Н. Рериха.– М.: Издательство восточной литературы, 1961.– С. 60–70.
6. Лепехов С. Ю. Идеи шуньявады в коротких сутрах Праджня-парамиты // Психологические аспекты буддизма.– Новосибирск: Наука. Сиб. отд., 1991.– С. 90–104.
7. Лепехов С. Ю. Философия мадхьямиков и генезис буддийской цивилизации.– Улан-Удэ: Издательство БНЦ СО РАН, 1999.– 238 с.
8. Мялль Л. Э. Основные термины праджняпарамитской психологии // Ученые записки Тартуского университета. «Труды по востоковедению».– Т. 21.– Вып. 309.– Тарту, 1973.– С. 202–214.
9. Мялль Л. Э. Четыре термина праджняпарамитской психологии. Статья 2 //

Ученые записки Тартуского университета. «Труды по востоковедению».– Вып. 392.– Т. 3.– Тарту, 1976.– С. 93–124.

10. Нагарджуна. Муламадг'ямака-каріка // Тайсьо сінсю Дайдзокьо.– Т. 30.– № 1564.– С. 1–39 (http://www.1.u-tokyo.ac.jp/~sat/).
11. Сен-чжао. Баоцзан-лунь // Тайсьо сінсю Дайдзокьо.– Т. 45.– № 1857.– С. 143–150 (http://www.1.u-tokyo.ac.jp/~sat/).
12. Торчинов Е. А. Введение в буддологию. Курс лекций.– СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.– 304 с.
13. Obermiller E. E. A Study of the Twenty Aspects of Sunyata based on Haribhadra's Abhisamayalamkara-aloka and the Panca-vimsatisahasrika-prajnaparamita-sutra // Indian Historical Quarterly.– Vol. IX.– 1933.– P. 170–187.
14. Obermiller E. E. The Doctrine of Prajnaparamita as exposed in Abhisamayalamkara of Maitreya // Acta Orientalia.– Vol. XI.– 1932.– P. 1–132; Vol. XII.– 1933.– P. 334–354.
15. Obermiller E. E. The term Sunyata and its Different Interpretations, Based Chiefly on Tibetan Sources // Journal of the Gteater India Society.– Vol. 1.– № 2.– Calcutta, 1934.– P. 105–117.

Сергей Секундант, Денис Очкин

БУДДАПАЛИТА И БХАВАВИВЕКА: СПОР ОБ АБСОЛЮТНОЙ И ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ИСТИНЕ В РАННЕЙ МАДХЬЯМИКЕ

Розглядається полеміка Бхававівеки з Будапалітою про природу абсолютної та відносної істини. Особливу увагу приділено тим спірним аспектам проблеми, що привели зрештою до формування двох шкіл мадх'яміки – сватантрики і прасангики.

Ключові слова: *Будапаліта, Бхававівека, мадх'яміка, природа істини.*

Рассматривается полемика Бхававивеки с Будапалитой о природе абсолютной и относительной истины. Особое внимание уделяется тем спорным аспектам проблемы, которые привели в конечном счете к формированию двух школ мадхьямики – сватантрики и прасангики.

Ключевые слова: *Будапалита, Бхававивека, мадхьямика, природа истины.*

The article is devoted to the polemic between Bhavaviveka and Buddhapalita about the nature of absolute and relative truth. The special attention is given to those disputable aspects of this problem which have finally formated two schools of Madhyamika: Svatantrika and Prasangika.

Keywords: *Buddhapalita, Bhavaviveka, Madhyamika, nature of truth.*

Проблема истины в индийской философии является одной из центральных. Ее нельзя рассматривать как чисто гносеологическую проблему. Для восточного сознания вообще и для индийского в частности разграничение «гносеологического», «онтологического» и «этического» есть нечто искусственное. Вся проблематика индийской философии так или иначе вращается вокруг центральной проблемы – проблемы освобождения от страдания. И поскольку эта проблема является религиозной и как таковая требует практического решения, то противопоставление этих аспектов воспринимается как признак ограниченности ума и трактуется как серьезное препятствие на пути к освобождению. Абсолютная истина (paramārthasatya) в буддизме махаяны понимается и как истинная реальность, и как высшая точка зрения на реальность, и как состояние пробужденного сознания. Это не могло не наложить свой отпечаток как на характер самой проблематики, так и на способы ее рассмотрения. В данной статье мы рассмотрим проблему соотношения абсолютной и относительной истины в двух крупнейших школах мадхьямики – сватантрика и прасангика.

Основателем мадхьямики считается Нагарджуна (II в. н. э.). Сам термин «мадхьямика» буквально означает «срединный». Основная идея

Нагарждуны состоит в том, чтобы придерживаться срединного пути и избегать крайностей. В этом он видел суть учения Будды и его высший принцип. Вайбхашиков, основных своих оппонентов среди буддистов, он обвиняет в том, что те фактически отошли от этой главной идеи буддизма и стали на путь крайностей, который осуждал Будда. По мнению Нагарджуны, вайбхашики воспроизводили слова Будды без учета того, что они высказывались в мирских условиях и потому выражали не абсолютную истину (tattvatas), а лишь относительную [2, с. 342]. К относительным истинам Нагарджуна причислял и такие фундаментальные принципы раннего буддизма, как принцип непостоянства (anitya), учение о взаимозависимом происхождении дхарм (pratītya-samutpāda), закон кармы и др. Вайбхашики утверждали, что взаимозависимое существование дхармы имеют лишь в феноменальном мире сансары и только такие обусловленные в своем существовании дхармы лишены собственной природы. Напротив, в нирване все дхармы существуют сами по себе (svabhāva-dharma) и самостоятельны (svadharma), т. е. пребывают вне зависимости и причинности. И хотя они отрицали субстанциальный характер дхарм (adravya) в состоянии нирваны, поскольку в этом случае они не были бы абсолютно спокойными и независимыми, состояние самосущности дхарм ими рассматривалось как исходное при оценке всех остальных дхарм. Нагарджуна в этом усматривает противоречие с принципом взаимообусловленности существования всех дхарм. Он при этом исходит из общепризнанного всеми буддистами положения, что все дхармы возникают в зависимости от причин и следствий. Из того, что дхармы появляются тогда, когда возникают соответствующие условия, и исчезают, когда отсутствуют эти условия, Нагарджуна делает вывод, что они, подобно сновидениям и миражам, лишены своей собственной природы. Для него, как и для большинства буддистов, дхармы не имеют собственной природы в том смысле, что они не содержат в себе достаточных условий своего существования и нет никакого субстанциального объекта, который лежал бы в их основании. Если бы вещи существовали благодаря своей собственной природе, то они, по мнению Нагарджуны, были бы неизменными, а это противоречит обыденному опыту. Свою аргументацию Нагарджуна строил на том, что любой тезис допускает антитезис и ни одна из противоположностей не может существовать без другой. Отсюда он делает революционный для традиционного буддизма вывод: «Нет ни вечности, ни невечности, нет ни самости, ни несамости, нет ни страдания, ни наслаждения, нет ни чистоты, ни нечистоты, ибо неправильны <эти четыре вида> лжевоззрений» [2, с. 349]. В автокомментарии он разъясняет: «Ибо невечное есть отсутствие

вечного. Если нет вечного, тогда невозможно существование его противоположности – невечного» [2, с. 349]. Таким же образом, говорит Нагарджуна, следует рассуждать и относительно других противоположностей. Это касается и противопоставления ложных и истинных мнений. «Если они неправильны,–рассуждает далее Нагарджуна,– тогда нет и незнания, которое порождается этой четверкой лжевоззрений» [2, с. 349]. Отсутствие незнания, по его мнению, делает невозможной кармическую зависимость, порождающую незнание. «Поскольку неправильны эти лжевоззрения,– говорит он,– нет и незнания. Из-за отсутствия незнания не действует и созидающая <незнание> сила (санскара, карма)» [2, с. 349]. Согласно Нагарджуне, признание существования самосущих дхарм не только не может породить взаимообусловленное существование, но и делает его невозможным и ведет к признанию их независимости от самосущего. «Если существования установлены с точки зрения самосущего,– утверждает Нагарджуна,– тогда нет никакой зависимости, значит, они независимы и от самосущего» [2, с. 351].

Это стремление Нагарджуны сводить к абсурду любое положение своих противников становится методологическим принципом у Буддапалиты (Buddhapālita) (ок. 470–540 н. э.), основателя школы Мадхьямика-прасангика. Свое название эта школа получила от способа аргументации, которым пользовался главным образом Нагарджуна. По мнению Буддапалиты, Нагарджуна всегда стремился показать, что тезисы оппонента ведут к следствиям (prasaDga), неприемлемым для самого оппонента. От метода сведения к абсурду его метод отличался тем, что он не предполагал при этом истинности противоположного мнения. Согласно Буддапалите, принцип срединности не позволяет мадхьямику выдвигать свой тезис, рассматривая его как истинный. По мнению мадхьямиков, ложные мнения не ведут к освобождению в силу своей ложности. Но и те мнения, которые мы считаем истинными, также не ведут к освобождению, поскольку порождают, с одной стороны, привязанность к ним, а с другой – неприязнь к иным мнениям, а это, в свою очередь, ведет к зависимости и страданию.

В своем комментарии на «Муламадхьямака-карику» Нагарджуны Буддапалита указывает, что Нагарджуна объяснял учение Будды в соответствии с мирскими условиями. Поэтому тот, кто хочет постичь реальность (tattva), не должен все слова Будды понимать буквально и опираться на то, что тот говорил в соответствии с мирскими условиями. Так, приводит он пример, Будда говорил о трех временах (прошедшем, настоящем и будущем), но в действительности три времени невозможны.

Согласно Буддапалите, зависимое происхождение подразумевает отсутствие собственной природы у вещей (дхарм). Действительно, мы говорим, что действие возникает из загрязнения, а загрязнение – от заблуждения (moha). Заблуждение же возникает в результате ложной концептуализации (abhūtavikalpa – букв.: конструкт, <выражающий> несуществующее), а не существует в силу собственной природы. Поэтому и загрязнение является результатом лишенной основания концептуализации [6, p. 289–290]. На вопрос, каково реальное основание сущностей, Буддапалита рекомендует отвечать: «Они лишены собственной природы». Это касается и всякого действия. Так как у действия нет собственной природы, то оно не может ни возникнуть (возникновения подразумевает собственную природу), ни исчезнуть (т. к. его собственная природа пуста). И так как возникновение сущностей невозможно никаким путем, то выражение «возникновение» является чисто условным выражением (vyavahāra) (24, fol. 1–1) [6, p. 292]. Собственная природа всех сущностей пуста, и сансара, согласно Буддапалите, не означает ничего другого, кроме пустотности собственной природы всех сущностей. Но признание пустотности собственной природы не означает отрицания их существования. Видеть существующее и не существующее – значит не видеть реальности. Видеть реальность – значит «видеть отсутствие собственной природы у сущностей». В этом Буддапалита видит срединный путь, ведущий к постижению высшей реальности. Для него реальность – это сознание пустотности всего сущего (30, fol. 18–5) [6, p. 294]. Но и оно не есть высшая реальность, поскольку высшая реальность невыразима. Согласно Буддапалите, выражения «пустота», «пустотность» Будда употреблял для предупреждения ложной концептуализации несуществующего (abhūtasankalpa) и напоминания об условности всех обозначений (31, fol. 22–11) [6, p. 294]. Пустотность – это только выражения для прекращения взгляда о чем-то существующем. Согласно Буддапалите, даже пустотность пуста (33, fol. 13–8) [6, p. 294]. Не отрицая условной истины, он, однако, стремится показать, что она полностью конвенциональна. Все выражения невозможны только в соответствии с высшей истинной, но они возможны в соответствии с условной истиной. Для мадхьямика, говорит Буддапалита, пустотность означает отказ не от конвенциональной истины, а от того, чтобы опираться на нее. По его мнению, мадхьямик может быть вовлечен в конвенциональную деятельность. Тем не менее для него освобождение будет возможно, если он не полагается на условную истину (40, fol. 15–7) [6, p. 295].

Согласно прасангике, любое познание, которое происходит в ситуации «двойственной явленности», когда субъект противопоставляется объекту, является иллюзорным. Эта ситуация является иллюзорной, так как существование объекта и субъекта взаимно обусловлено и поэтому ни тот, ни другой не существуют истинно. Если под истиной понимать то, что является так, как существует, то и всякий объект, поскольку он является не так, как существует, в такой ситуации будет всегда иллюзорным. Истина может быть постигнута только в том случае, если исчезают эти два вида явленности, поскольку только в этом случае объект познания является так, как он существует сам по себе. Но явленное (dharma) и существующее само по себе (sat) совпадают только в абсолюте. Этот абсолют не может быть чем-то самосущим (svabhāva), поскольку самосущее предполагает то, что таковым не является. Все существующее существует лишь благодаря другому и потому всегда есть нечто относительное. Отсюда прасангика делает вывод, что абсолют может быть только тем, что лишено существования, т. е. пустотой. Однако для нее пустота не есть «ничто», поскольку ничто предполагает «нечто» и представляет собой крайность. Поэтому прасангики предпочитают говорить не о пустоте, а о пустотности всего сущего. Только пустотность, понимаемая как лишенность истинного существования. Эта пустотность всего сущего не можем быть постигнута дискурсивным путем с помощью понятий, т. к. все эти понятия есть только ментальные конструкты, которые основываются на противопоставлениях, и потому являются чем-то ограниченным и относительным. Абсолютная пустотность не может быть даже описана или выражена с помощью понятий. Ее нельзя рассматривать как характеристику нирваны, т. к. понятие нирваны предполагает противопоставление сансары и нирваны. С точки зрения абсолютной истины (paramārtha-satya), сансара и нирвана – одно и то же. Согласно мадхьямике, наш ум уже сейчас пребывает в нирване и все живые существа изначально будды. Но состояние нирваны, как и буддовость, присуще нам потенциально. Чтобы сделать его актуальным, мы должны осознать относительность всех противопоставлений и разграничений. Это касается разграничения сансары и нирваны, а также всех других противопоставлений, характерных для традиционного буддизма хинаяны. Для мадхьямики все основные доктрины хинаяны условны и относительны. Эта относительность всех истин традиционного буддизма предельно лаконично была выражена в «Сутре сердца праджня-парамиты», в которой, как это следует из названия, выражена суть, сердцевина Запредельной Мудрости: «В этом мире, Шарипутра, сущностный признак всех дхарм – пустотность. Они не являются ни возникшими, ни

исчезнувшими, ни загрязненными, ни чистыми, ни целыми, ни ущербными. Поэтому, Шарипутра, пустотность не <является ни одной из скандх:> ни чувственно воспринимаемого, ни эмоционального, ни концептуального, ни бессознательных волевых импульсов, ни сознания. Нет ни зрения, ни слуха, ни обоняния, ни вкуса, ни осязания, ни тела, ни <направленного на них> ума. Нет дхарм, <относящихся к скандхе чувственно воспринимаемого>, нет ни зримого, ни слышимого, ни обоняемого, ни ощущаемого вкусом, ни осязаемого. Нет, наконец, ни класса зрения, ни класса ума и знания. Нет неведения и нет прекращения неведения, нет, наконец, ни старости, ни смерти, ни уничтожения старости и смерти. Нет возникновения страдания и нет пути, ведущего к прекращению страданий. Нет мудрости, нет ни приобретения <мудрости>, ни <ее>утраты» (перев. С. Секунданта – *авт.*). Согласно прасангике, ум способен постичь абсолютную пустотность только непосредственно, слившись с ней нераздельно в йогическом созерцании (samāhita). Поэтому, с точки зрения прасангиков, и данную сутру не следует понимать как выражение некоторой доктрины. «Как и всякая праджня-парамитская сутра,– поясняет Е. А. Торчинов,– данный текст не просто излагает определенную доктрину, но как бы стремится породить в изучающем ее человеке особое, высшее состояние сознания, состояние непосредственного переживания, видения реальности как она есть. А это состояние как раз и есть Праджня-парамита, Запредельная Премудрость» [3, с. 231].

Следует заметить, что мадхьямика не возникла на пустом месте. Ее приход во многом подготовили саутрантики, которые пытались доказать, что наши представления о действительности детерминированы конвенциональными терминами и являются продуктом ложного воображения (parikalpanā). Особенно преуспели в этом йогачары. Для них дхармы, как и все вещи, суть только обозначения, условные термины или выражения [7, p. 105]. Основное отличие мадхьямики от йогачары состоит в том, что аргументация йогачары была направлена только на отрицание объективного существования вещей, для мадхьямиков же пустотность – это существенный признак как объективного, так и субъективного.

Позицию прасангики многие небуддисты восприняли как нигилистическую. И хотя Буддапалита пытался доказать обратное, выдвигаемые им в свою защиту доводы его оппоненты не считали убедительными. Не казались они таковыми и для многих буддистов, в том числе и тех, кто считал себя последователем Нагарджуны. Первым из мадхьямиков, кто выступил против Буддапалиты, был Бхававивека

(Bhāvaviveka – букв. «Аналитик бытия»), или Бхавья (500–578 н. э.). Бхававивека, по-видимому, одним из первых стал пользоваться формальным силлогизмом (prayogavākya) и резко критиковал Буддапалиту за неправильное пользования им [4, p. 42]. Он считал, что, придерживаясь подобных нигилистических воззрений, нельзя опровергнуть ни одного ложного мнения, поскольку такого рода аргументация предполагает наличие четких критериев истинности. Позицию Будапалиты он воспринял как выражение одной из крайностей, а именно крайности нигилизма. Суть срединного пути Бхававивека видел в более дифференцированном подходе к проблемам и, в частности, к проблеме истины. Если абсолютная истина невыразима в словах и о ней мы ничего не можем сказать, то мы, считал он, лишаемся критерия, который только и позволяет нам говорить о ложности или иллюзорности мирских взглядов. В этом случае, по его мнению, нельзя будет установить существование ни одного феномена.

По его мнению, чтобы доказать отсутствие самостоятельного существования у дхарм, мы должны использовать силлогизм и признать, что все слова Будды, изложенные в сутрах, являются достоверными источниками знания и функционирование нашего разума (yukti) является корректным для понимания писания (āgama) [8, p. 285].

В «Madhyamakārthasaṅgraha» Бхававивека утверждает, что учение Будды базировалось на двух истинах. Он признает, что абсолютная истина не имеет внешнего эмпирического проявления, но отрицает ее абсолютную невыразимость. Бхававивека требует различать два вида абсолютной истины, или абсолюта: абсолют, который может быть выражен с помощью слов (saparyāyaparamārtha), и абсолют, который не может быть выражен в словах (aparyāyaparamārtha). В свою очередь невыразимый в словах абсолют он делил на два вида: абсолют, который может быть выражен в терминах логики, и абсолют, выражающий лишь отрицание возникновения [5, p. 442]. К абсолютным истинам Бхававивека относит, в частности, утверждение, что все лишено двух крайностей, т. е. крайности бытия и крайности небытия. К абсолютной истине, невыразимой в словах, он относит все то, что лишено всякого эмпирического проявления.

Стремясь подчеркнуть важную роль дискурсивного познания в постижении абсолютной истины, Бхававивека не мог также согласиться с Буддапалитой в том, что относительная истина выполняет лишь негативные функции, а также с его утверждением, что все феномены существуют только номинально. Для опровержения этих взглядов Бхававивека требует различать две основные формы относительной

истины, т. е. истины как она проявляется (yathābhāva), — ложную (mithyā) и корректную (tathya). В качестве критерия корректной относительной истины, которая подтверждает существование у феноменов собственных характеристик, он берет традиционный для раннего буддизма критерий реальности – способность порождать специфические для них следствия (arthakriyāsamartha). Напротив, ложная относительная истина касается того, что не имеет своих собственных характеристик и не способно породить специфическое следствие.

Буддапалите, который утверждал, что феномены лишены собственных характеристик, Бхававивека возражает в духе саутрантиков: «Если таково конечное воззрение нашего гуру Нагарджуны, то что бы вы ответили на следующий аргумент? Возьмем змею и веревку. Если вы назовете эту веревку змеей, ужалит ли она вас? Нет. Почему? Потому что у веревки нет собственных характеристик змеи. Но змея обладает собственными характеристиками змеи. Поэтому если вы назовете змею змеей, она будет выполнять функции змеи. Если же, как вы утверждаете, все существует только номинально, следовательно, можно называть что угодно как угодно. Тогда вы назовете сансару нирваной, и сансара превратится в нирвану» (Цит. по: [1, с. 84–85]). Бхававивека требует также разграничивать два вида ложной относительной истины: одна является следствием ложного дискурсивного мышления (savikalpa), когда мы, например, принимаем веревку за змею, и другая, не связанная с дискурсивным мышлением (nirvikalpa), когда, например, мы воспринимаем «двойную Луну» [5, p. 443].

Бхававивека соглашается, что все феномены лишены истинного, абсолютного и конечного существования. По его мнению, пустотность следует понимать лишь как пустотность от истинного, абсолютного и конечного существования. Но она, считает он, должна допускать самобытие феноменов, существование в силу собственных свойств и существование со стороны объекта. Если феномены не обладают последними тремя видами существования, то невозможно установить, что такое феномен. Феномены и пустотность феноменов должны составлять единое целое. Бхававивека указывает также на необходимость признать три других вида существования: существование в силу собственных характеристик феноменов, самобытие и существование со стороны объектов. Допуская объективное существование, Бхававивека понимал «существование со стороны объекта» все же как зависимое от субъекта и данного ему наименования. Независимое от этих двух факторов существование он также отрицал. Он полагал, что мы должны признать наличие собственных характеристик феноменов, так как в противном

случае мы не могли бы ничего отличить на условном или относительном уровне. Мы не могли бы, например, отличить стол от двери. Мы вынуждены, по его мнению, признать также самобытие вещей, ибо если вещи лишены самобытия, то невозможно доказать, что феномены существуют. Если феномены не имеют самобытия, если объекты не существуют «со своей стороны», если все они – лишь иллюзия, то не существует и четырех благородных истин и нет ни сансары, ни нирваны. А если нет четырех благородных истин и если нет ни сансары, ни нирваны, то, считает Бхававивека, нет и буддизма. Если нет критериев феноменов, то невозможен и научный диспут. По его мнению, научный диспут для буддистов возможен, только если они опираются на свои доводы (svatantra). Все это дает нам основание утверждать, что вводимые Бхававивекой разграничения видов истин и тесно связанное с ним разграничение видов существования направлено было прежде всего на то, чтобы признать относительную ценность основных положений буддизма, защитить его от обвинений в нигилизме и доказать необходимость логики в познании истины.

1. Геше Джампа Тинлей. Ум и пустота.– М.: Московский буддийский центр Ламы Цонкапы, 2002.
2. Нагарджуна. Семьдесят строф о пустотности // Андросов В. П. Буддизм Нагарджуны.– М.: Восточная литература, 2000.– С.339–384.
3. Торчинов Е. А. Введение в буддологию. Курс лекций.– СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.– 303 с.
4. Ames W. L. Bhāvaviveka's Own View of this Differences with Buddhapālita // The Svatantrika-prāsaDgika Distinction. Ed. By Georges B.J. Dreyfus.– Sommerville, 2003.– P. 41–67.
5. Bhavya. Madhyamakārthasaṅgraha. Madhyamakaratnapradīpa // Potter K, H. (ed.). The Encyclopedia of Indian philosophies, vol. IX. Buddhist philosophy from 350 to 600 A. D.– Delhi, 2003.– P.442–456.
6. Buddhapālita. Mūlamadhyamakavrtti / / Potter K. H. (ed.). The Encyclopedia of Indian philosophies, vol. IX. Buddhist philosophy from 350 to 600 A. D.– Delhi, 2003.– P.286–305.
7. Harris J. C. The continuity of Madhyamaka and Yogācāra in Indian Mahāyāna Buddhism.– Leiden, 1991.
8. Nakamura H. Indian Buddhism: a survey with bibliographical notes.– Delhi, 1987.

Юлия Томашевская

ДИАЛОГ ИСКУСТВЕННОГО И БЕЗЫСКУСНОГО В ТРАДИЦИИ ЧАНЬ-БУДДИЗМА

В противагу традиційно притаманні конфуціанству та даосизму антиномії «штучне–природнє», круг якої точилися суперечки двох вчень, чань-буддизм пропонує інше її бачення. В інтерпретації школи чань-буддизму, яка виникла внаслідок діалогу двох суто китайських філософій, названа антиномія вдається значно продуктивнішою для культурної практики протиставлення штучного та невибагливого.

Ключові слова: *міжкультурна комунікація, штучне, природне, невигадливе.*

Взамен традиционной для конфуцианства и даосизма антиномии «искусственное–естественное», ставшей основанием спора между двумя исконно китайскими учениями, чань-буддизм предлагает иное ее понимание. Школа чань-буддизма, рожденная в диалоге двух философий, предлагает свою интерпретацию указанной антиномии, более продуктивную для культурной практики противопоставления искусственного и безыскусного.

Ключевые слова: *межкультурная коммуникация, искусственное, естественное, безыскусное.*

Born by the dialogue of cultures the school of Chan Buddhism offers an opposition of the artificial and artless things, which is more productive than the traditional artificial and natural antinomy common to the controversy between the native Chinese doctrines, Confucianism and Taoism.

Keywords: *cross-cultural communication*, *artificial, natural, artless.*

Знакомство зрелой культуры Китая и сравнительно молодого, чуждого для китайского ума буддийского учения произошло в I в. н. э. Для традиционной китайской культуры, единственной реальностью является чувственный космос, в отличие от буддизма, в котором мир представляет собой продукт деятельности сознания живых существ, результатом заблуждения «авидья» в отношении природы реальности, которое приводит к привязанности и вовлеченности в круговорот сансарических перерождений. Если для представителя китайской культуры космос сакрализован, то для буддиста это место профанического существования, в которое вовлечено все существующее. Цель буддизма выход за пределы колеса сансары. В китайской традиции, будь то конфуцианство или даосизм, весь комплекс задач был очерчен пределами чувственно воспринимаемого, и в иерархии ценностей наивысшим достижением считалось обретение бессмертия. А для

Конфуция масштаб интересующей его области сужался до государства Центра или Поднебесной, которая являлась единственным местом приложения усилий «благородного мужа». Даосы постулировали возможность достижения идентичности сущности человека и «Дао», при условии, что никто и ничто не будет мешать внутреннему потоку самому нащупать свой путь. Те, кто шли за Конфуцием, с подозрением, и даже страхом, наблюдали за естественным поведением человека и считали, что только если каждый житель Поднебесной ежедневно будет возделывать свой «садик», под неусыпным внутренним и внешним контролем, у государства откроется возможность установить гармонические отношения между своими гражданами.

В исследовательской среде не прекращаются дискуссии о степени китаизации буддизма, в результате которой в V–VI вв. н.э. образовалась школа Чань. С некоторых пор, среди компаративистов преобладает мнение, что от буддизма, пересаженного на китайскую почву, осталось только имя. В рамках участия в этой дискуссии, мы остановимся на нескольких аспектах учения Будды Шакьямуни и рассмотрим их трансформацию в процессе межкультурной коммуникации.

Очерчивая наиболее общее поле идей, на основании которого мог бы осуществиться диалог, необходимо остановиться на следующем. Одним из условий этого общения было то, что ни одна из участвующих сторон не занималась отвлеченным умозрением, так как интерес всех участников лежал исключительно в плоскости практической философии. И буддизм, и даосизм, и конфуцианство не исследовали мир как таковой, не конструировали модели мира безотносительно к человеку. Они строили сугубо «теплые» картины мира, в отличие от западной философии, которая значительный интеллектуальный ресурс направляла в сторону объективных, научных так называемых «холодных» картин мира [4, с. 21].

Что же буддизм принес в Китай? Известно, что учение Будды из рода Шакьев началось с Четырех Благородных Истин «чатур арья сатьяни».

Первая Благородная Истина – истина о страдании «дукха».

Все есть страдание. Рождение – страдание, болезнь – страдание, смерть – страдание. Соединение с неприятным – страдание, разлучение с приятным – страдание. Страдают все существа независимо от формы, которой они обладают: божества «дэвы», воинственные титаны «асуры», люди, животные, голодные духи «преты» и, конечно, обитатели ада. Следует, отметить, что в буддизме отсутствует представление о вечных муках ада, время циклично и по истечении определенного для пребывания в этой форме существования периода, можно вновь обрести любую из выше перечисленных форм. Из легендарных жизнеописаний Сиддхаратхи

Гаутамы, известен эпизод, когда принц отправился на охоту и был поражен лицезрением страдания, разлитого в этом мире. В каждом уголке мира мы становимся свидетелями и соучастниками того, как существование одного живого существа приобретается за счет страдания и, в конечном итоге, смерти другого. Никто из живущих, не может избежать участия в этом постоянном обмене страданиями. Это является обязательным условием контракта, который подписывается в момент переживания импульсивного стремления к жизни.

Вторая Благородная Истина – истина о причине страдания. Причиной страдания является желание, в самом широком смысле этого слова. В этом пункте раскрывается одно из фундаментальных положений буддизма. Желание это то, что лишает человека фундаментальной ценности – свободы. Если человек испытывает некоторую привязанность к чему бы то ни было, это определяет образ его мысли и действий. И не важно, какая это привязанность, со знаком плюс или минус. Не менее сильно человек может быть скован отвращением, желанием избежать того, что расценивается как неприятное, и, конечно, влечением к тому, что понимается как приятное. И то и другое, есть результат неведения «авидья», а оно, в свою очередь, достается в наследство благодаря предыдущим существованиям, по безличному кармическому закону.

Третья Благородная Истина – истина о прекращении страдания. Да, колесо перерождений не имеет начала и конца, но, тем не менее, есть способ выйти за пределы этого круга. Обрести освобождение возможно путем достижения состояния нирваны. Иногда этот термин интерпретируется как прекращение жизни, поскольку этимологически связан с санскритским корнем «нир» «затухание», «угасание». Такое толкование дает повод для обвинения в пессимизме, но только при поверхностном рассмотрении. Если же подойти к этому с точки зрения буддизма, то, речь идет скорее о прекращении существования, обусловленного влечениями, заблуждениями и, следовательно, ответственностью за действия в предыдущих перерождениях. Но, когда страсти утихают, исчезает причина страдания и открывается путь к безусловному, невыразимому, переживанию полноты бытия.

Четвертая Благородная Истина – истина о пути «марга» прекращения страданий или о Благородном Восьмеричном Пути «арья аштанга марга», который состоит из трех этапов. Первый – этап мудрости «праджня». Второй – соблюдение обетов «шила». Третий – сосредоточение «самадха». Не вдаваясь в подробности Восьмеричного Пути, остановим наше внимание только на втором этапе, нравственности или соблюдения обетов. Первое, и возможно, самое важное, предписание представляет собой принцип «ахимсы». Он строго запрещает буддийскому монаху причинять

вред любым живым существам. Тот, кто приносит в этот мир страдание, подпитывает энергией неблагих поступков сансарическое существование и ускоряет вращение колеса перерождений.

В интересующий нас период, на идеологической арене шла битва между конфуцианством и даосизмом. Если конфуцианство отстаивало превосходство культурного начала над природным, то даосизм держался противоположной позиции. На декларативном уровне, Конфуций утверждал необходимость поиска середины: «Если в человеке естественность побеждает культуру, он становится дикарем; если культура побеждает естественность, он становится ученым-книжником. Только тогда, когда культура и естественность в человеке уравновешивают друг друга, он становится благородным мужем» [1 с. 34]. Таким образом, были определены границы благородства и дикости, но история развития конфуцианских идеологем показывает, что, в конечном счете, выбор был сделан не в пользу равновесия и не в пользу природы.

Для конфуцианцев существовало несколько категорий населения Поднебесной: «цзюньцзы» или «благородных мужей», «сяожень» или низких людей, т. е. маленьких людей, и «жень» (дословно «человек»). «Жень» – это масса людей, которая в нравственном и культурном отношении стоит между «цзюньцзы» и «сяожень», т. е. это обычные, средние люди. Разделение между «цзюньцзы» и «сяожень» особо подчеркивалось, чтобы показать радикальность различий между этими категориями. Так, «благородный муж» предъявляет требования к себе, а не к другим, посвящает жизнь служению людям, но не нуждается в коллективе. Он ищет истину и заботится о том, чтобы не нарушить путь. «Сяожень» или мелкие люди любят объединяться ради собственной выгоды. «Цзюньцзы» ни с кем не объединяется, но служит всеобщему благу. Он не коллективен, но всеобщ. Мелкий – коллективен, но не всеобщ. «Цзюньцзы» держит себя строго, не вступает в споры, живет со всеми в согласии, но не идет на сговор, не следует за другими. Цзюньцзы следует Срединности, а сяожень ее нарушает.

Воспитание «благородного мужа» осуществлялось по двум направлениям. Основным была внутренняя работа по самоусовершенствованию и оттачиванию таких качеств как «гуманность», «справедливость», «сыновняя почтительность». Продвигаясь в этом направлении, необходимо было культивировать в себе искренность, ответственность, преданность для того, чтобы жить в соответствии с правилами «ли». С другой стороны, внешнее воздействие на психику с помощью ритуалов и музыки закрепляло достигнутые результаты и воодушевляло «цзюньцзы» на грядущие победы над собой.

В целом, можно сказать, что целью такой деятельности является полная трансформация личности в соответствии с заранее заданными свойствами. Пропасть, разделяющую класс средних людей и класс «благородных мужей», невозможно перепрыгнуть одним прыжком, напротив, это длительный процесс, требующий большого усердия, воли и терпения. Но, прежде всего, необходимо знать, как применить это усердие, нужен точно артикулированный способ решения такого типа задач. И великий учитель Конфуций оставил не только список предписаний, но и точные указания, как и в каком порядке, необходимо исправлять свою природу, проявлять заложенную природой гуманность, которая является стержнем человеческой натуры и истинным «Дао» человека.

Для Конфуция и его последователей, совершенствование человека не являлось самоцелью, а исполняло вспомогательную роль по отношению к главной функции – *облагораживания* мира. В сущности человек добр, но, для актуализации собственной природы необходимо привлечь работу разума, анализа, языка. А так как человек существо социальное, его гуманность проявляется в совместном сосуществовании и служении другим людям. Таким образом, человек, *обнаруживая благо*, скрытое в его сердце, транслирует его в окружающий мир, привнося в него порядок, а это и есть цель всей внутренней деятельности «цзюньцзы».

Цели даосизма кардинально отличались от конфуцианства. Если для последователей Конфуция воспитание «благородного мужа» без понятий долга, служения, уважения к старшим теряло свой смысл, то для учеников Лао-цзы отношения с универсумом строились по вертикали – человек и Дао. Мир Конфуция это мир конвенций, мир Лао-цзы – поиск запредельной для феноменальной действительности универсальной основы всего сущего. Само понимание «культуры» и «природы» отличалось у этих вечных оппонентов. Для Конфуция природное отождествлялось с необузданностью, на которую следует надеть внешнюю «узду» в виде правил «ли», внутреннюю – в виде постоянного самоанализа собственных поступков, слов и мыслей: «Я ежедневно трижды подвергаю себя самоанализу, вопрошая самого себя: «Был ли я до конца преданным в служении людям? Был ли я до конца верным во взаимоотношениях с друзьями? Все ли исполнил из того, что было мне преподано (учителями)?» [1, с. 24]. Напротив, в даоском тексте «Дао цзин» читаем: «Великий Дао-Путь понес ущерб и появились милосердие и справедливость, а мудрость видна лишь тогда, когда есть великая ложь. Шесть родственников не в мире и появляется сыновняя почтительность и материнская любовь. Когда страна погружена в междоусобицы и смуты, то появляются и преданные поданные. Отсеките совершенномудрие!

Отбросьте мудрость! И тогда народ стократно выгоду обретет» [2, 238]. Требование Конфуция можно было бы сформулировать так: «Покажи свою гуманность! Прояви сыновний долг в определенных поступках и словах!», на что Лао-цзы смог бы ответить: «Необходимо быть гуманным, а не казаться!». Таким образом, для даоса проявленность милосердия является указанием на нарушение порядка в универсуме, так как если в Поднебесной царит мир и согласие, то не нужны мудрецы и советники, исправляющие недостатки правления, если в семье лад да любовь, то нет необходимости искать подтверждения этого в жестах и поступках. Это можно сравнить с тем, как в современной медицине диагностируется инфекционные заболевания по наличию антител в крови. В нашем случае, появление «воинов», борющихся с невежеством, несправедливостью, корыстью, как негатив по отношению к фотопленке, наглядно демонстрирует, какой «ущерб» понес Великий Дао-Путь. С этой точки зрения, модель мира и место в ней человека у конфуцианцев выглядит двухмерной системой координат, в отличие от даосов, которые построили гораздо более сложную систему отношений проявленного и сущностного, актуального и потенциального, катафатического и апофатического.

Для Лао-цзы, хаос это то, что привносится в мир некоторым нарочитым действием, предпринятым человеком, привязанным к собственному «Я». Такая привязанность, как и само «Я», является заблуждением. Деятельность внешне правильная, социально одобряемая, тем не менее оказывается разрушительной, прежде всего для микрокосма. Конечно, было совершенно недостаточно провозглашать отсутствие «Я», необходимо было разработать технику «отвязывания» от ложного представления о себе. Но эта задача была осмыслена как приоритетная и решалась со временем уже чаньскими патриархами. Для этого в традиции чань-буддизма были тщательно выписаны правила медитаций, дыхательных упражнений, решения парадоксальных задач, участие в диалогах. Все эти разнообразные практики ставили перед собой одну «простую» задачу – достижение акта переживания пустотности своего сознания. В конфуцианстве интроспекция осуществлялась для того, чтобы «поселить» в своем сознании «новых жильцов» и сохранить «добрых старых». Последователь Конфуция создавал себе опору, ценностный каркас и, как хороший хозяин, должен был каждый день обходить свои владения и проверять все ли социально приемлемые конструкты на месте и не затесалась ли по недосмотру какая-нибудь непрошенная идея. Даосы, а вслед за ними, чань-буддисты сказали бы, что любая, самая замечательная по своей глубине и проницательности высказанная мысль есть *заблуждение*. И чем сложнее и больше таких идей посещают

человека, тем больше вероятность заблудиться, ведь в пустой голове точно не потеряешься. Значит, единственный путь, которым необходимо следовать – это путь «выселения» всех «жильцов», праведных и неправедных, так как ошибкой является не тот или другой выбор, а само *желание выбирать*. Процесс различения низменного и возвышенного, чистого и грязного, прекрасного и безобразного всегда ведет к аффективной активности. Необходимы «У-вэй» и «у-синь», или отсутствие деятельности и отсутствие знания о своем знании о своей деятельности, причём общим для этих утверждений является отсутствие, пустота, выражаемая иероглифом «у».

Даоский принцип «у-вэй», недеяния, и конфуцианское требование «служения людям» оказывались в позиции взаимоисключения и, в конечном итоге, их спор был тупиковым. Однако диалог с буддийским представлением о сансаре и карме оказался достаточно продуктивным. Выше говорилось о том, что сансара, с точки зрения буддизма, это мир, порожденный аффектами. Третья Благородная Истина гласит, что страдание сансарического существования может быть прекращено. Следующая истина представляет собой знание о том, что это возможно при условии прекращения аффективной деятельности. Здесь следует обратить внимание на то, что речь идет сугубо о деятельности, продуцирующей аффекты, а не какой бы то ни было другой. И именно поэтому, когда чаньские монахи развернули активную устроительную деятельность в своих монастырях, они оказались под перекрестным огнем с двух сторон. С одной стороны их продолжали критиковать конфуцианцы за слабую интегрированность в социум. С другой, свои же собратья буддисты порицали чаньских монахов за то, что те нарушают принцип «ахимсы», который предписывал не вредить всем живым существам, а значит, они не должны были заниматься деятельностью, могущей повлечь такие последствия. Ясно, что никакая производственная деятельность не может осуществляться без причинения вреда окружающей природе, в большей или меньшей степени. «Свод правил Байчжана» устанавливал новое правило для монахов, согласно которому все свободное время монахи обязаны были проводить, занимаясь всевозможной работой, в том числе и сельскохозяйственной. Но какая уловка позволила избежать им упреков как с одной, так и с другой стороны? Тут необходимо вспомнить об одном из главных постулатов буддизма о существовании двух миров: сансары и нирваны. Да, монах трудится на сельскохозяйственных работах, в процессе которых массово гибнут живые существа, но ведь, все это осуществляется в мире сансары. Значит к монаху, сознание которого пребывает за пределами сансарического

переживания «утраты-преобретения», то есть не печется о своей выгоде, а просто выполняет свой долг перед другими, это не может иметь никакого отношения. Понятно, что формулировка «исполнять долг» должна была положительно оценена конфуцианцами. Далее, если следовать букве и духу учения Будды, действительность, в которой совершаются поступки, иллюзорна, следовательно, все действия монахов, как то – строительство монастырей, уборка, обработка земель, тоже иллюзорны, если только они не имеют своего коррелята в сознании монаха. Если монах удерживает свои мысли в чистоте и не допускает «воров и разбойников», то есть мысли о том, что «вот я, буддийский монах, совершаю действия, недопустимые с точки зрения учения, и эти действия приведут к тому, что я никогда не смогу покинуть колесо смертей-рождений». Такая мысль, конечно, является подтверждением того, что этот подвижник еще не достиг правильного мышления, так как он преследует свою выгоду – избежать перерождения в сансарическом измерении, вместо того, чтобы спокойно и сосредоточенно выполнять порученную ему работу. И действие кармы последует не из-за смерти живых существ, гибнущих во время обработки земли, а из-за страха монаха о том, чтобы *не утратить* возможность выхода за пределы сансарического существования в следующих перерождениях. Он действительно не сможет покинуть круг перерождений, пока не научится удерживать свое сознание от «приглашения» подобных «гостей». Эта ситуация является достаточно яркой иллюстрацией искусного обращения с буддийскими доктринами, пересаженными на китайскую почву. С одной стороны, необходимо было построить рассуждение о возможности и необходимости физического труда. С другой, эта теоретическая работа была проделана только ради того, чтобы санкционировать право на простой незатейливый крестьянский труд. Правда, с поправкой на то, что обычный крестьянин, как правило, просто трудится на земле, а монах, получивший разрешение на это, обязательно сопровождает физическую работу рефлексией, подвергая теоретическому переосмыслению собственные мотивы и соотнося их в каждый осознанный момент времени с фундаментальными буддийскими ценностями.

Но, возникает вопрос, о каком перерождении может идти речь, если буддизмом вообще отрицается наличие индивидуального «я», вечной и самотождественной души «джива». Личность «пудгала», с точки зрения буддизма, появляется в результате ментального конструирования и представляет собой имя, обозначающее свойство быть носителем упорядоченного единства пяти групп «скандх» психофизических элементов:

А) Группа чувственного «рупа», эмпирически воспринимаемого, материального;

Б) Группа чувствований «ведана» – приятного, неприятного, нейтрального;
В) Группа осознавания различий и формирования понятий (самджня), например, теплое и холодное, плоское и объемное и т.д.;
Г) Группа мотивирующих факторов и побудительных импульсов «самскара»;
Д) Сознание «виджняна».

В известном буддийском тексте «Вопросы Милинды», монах задает вопрос царю о том, что он называет колесницей – спицы, колесо, оглоблю или что-нибудь другое из составляющих элементов? Тем самым, он желает продемонстрировать иллюзорность представлений о личности, которая включает в себя пять групп элементов. Следуя за этой аналогией, можно задаться вопросом: «так что же собственно планируется спасти от бесконечного цикла перерождений, спицы или оглоблю?» Считать единым целым набор скандх нельзя еще и из-за того, как организовано их пребывание во времени. С точки зрения буддизма, то, что принято мыслить как «я», представляет собой серию мгновенных состояний, «дхарм», каждая, из которых является причиной для появления следующей, а эта, в свою очередь, обуславливает рождение новой, и, таким образом, процесс их возникновения безначален и бесконечен. В этом свете, проблема прекращения цикла перерождений приобретает несколько иную форму. Речь идет о том, что необходимо устранить саму возможность появления следующей. Это можно было бы сравнить с ролью единицы в натуральном ряду чисел, так как только при условии наличия единицы натуральный ряд чисел обретает смысл и значение. Если устранить понятие единицы, то невозможно будет продолжить ряд даже на один шаг, так как каждое следующее число может быть образовано только путем прибавления единицы. В данном случае, предполагается, что путь к освобождению лежит через постижение некоторого простого, далее неделимого фундаментального понятия, которое самоочевидно, как понятие единицы в арифметике. Академик Ф. И. Щербатской, посвятив отдельный труд исследованию понятия «дхарма», в заключении написал: «Что такое *dharma?* Она непостигаема! Она тонка! Никто никогда не в состоянии будет сказать, какова ее истинная природа (*dharma-svabhava*)! Она трансцендентальна!» [5, с. 170].

Проводя параллель с европейской философией, можно вспомнить известный афоризм Декарта «Мыслю, следовательно, существую», который был высказан им в процессе рассуждения и являлся результатом единичного интеллектуального опыта. В чаньской практике был разработан целый комплекс специальных упражнений, таких, например, как «гунн-ань», в результате которых практикующий самостоятельно

должен был прийти к аналогичному выводу. Чаньский монах обязан был по распоряжению своего наставника бесконечно повторять имя Будды или некоторое высказывание, доводя себя до полного физического и психического изнеможения. В определенный момент наставник резким жестом останавливал этот речевой поток и задавал вопрос «Кто есть тот, кто повторяет имя Будды?» После, чего, как предполагалось, должно было свершиться одно из главных событий в жизни практикующего – просветление. Если предпринять попытку артикулировать гипотетический ответ, то можно было бы услышать: «Тот, кто повторяет имя Будды, обладает пустотностью сознания и не вызывает сомнения то, что ничему, кроме мыслепорождающей деятельности здесь и сейчас не может быть приписан статус бытия». И, хотя, положительный результат по определению не вербализуем, тем не менее, сознательная пошаговая последовательность действий для достижения этого состояния сознания была проработана до мельчайших подробностей.

В свете проблемного поля заданного данной статьей напрашивается вопрос, можно ли хорошо разработанную практику достижения просветления назвать безыскусной. Необходимо напомнить, что даосы стремились к раскрепощению собственной сущности, так как культурное воздействие с их точки зрения помещало «непреходящее» в «преходящее». В споре с конфуцианцами речь шла о естественном в противоположность искусственному, как синониму культурного. Но безыскусное и естественное не находятся в отношениях синонимии. Конечно, это понятие предполагает наличие искусственного, как его противоположности. В традиции чань-буддизма можно говорить о сознательном выборе в пользу безыскусного. Точнее о выборе поиска «самого себя» до прохождения через культурную огранку. Даосы, постулируя возврат к естеству, демонстрировали поведение, которое конфуцианцы находили неподобающим. Чань-буддисты же разворачивали тонкую игру собственных рефлексий с целью достижения такого состояния сознания, в котором будут отражены все предыдущие. При этом, они пытались удержать то, что фиксировалось сознанием как «до», так и «после» прикосновения культуры. Они ясно отдавали себе отчет в том, что по собственному волению невозможно вычеркнуть из памяти индивидуальный культурный опыт, но можно упорядочить собственное знание так, что в результате содержание сознания выстраивается в определенную последовательность, при которой любое событие деятельности сознания становится равноценным, независимо от обстоятельств, которые его обусловили. Для буддиста попытка различать природное и культурное, низменное и возвышенное, прекрасное и безобразное есть проявлением «авидьи», фундаментального заблуждения

человеческого разума. В отличие от даосов они не ставили перед собой задачу вернуться к докультурному состоянию, тем более, что это, по определению, невозможно. Анализ коммуникации между «борцами» за культуру и «любителями» природы, на материале традиции чань-буддизма приводит к следующему выводу. Чань-буддисты провозглашали необходимость отказа от искусственного, так как любое целенаправленное действие – конечно, а «Дао» – бесконечно. Но не возврат к природе должен стать решением задачи, а безыскусное, как сознательный выбор и отказ от искусного, при полном и ясном понимании и удерживании в сознании, почему это единственно верный путь. Ведь, если вспомнить Аристотеля, мышление есть принуждение, а принуждение есть страдание, тогда зачем, спросит любой буддийский монах, его умножать?

Таким образом, с точки зрения чань-буддиста любая искусственность – это путь страдания. Пребывая в мире сансары, можно осуществлять деятельность с большим искусством и оставаться при этом не вовлеченным, если следовать принципу «деяния через недеяние». Полагаясь на интуитивную мудрость, нет необходимости в аналитической, критической и оценочной деятельности. В этом смысле, она безыскусна, невыразима и настолько привычна, что на более близком нам языке можно было бы сказать, что это само собой разумеющееся понятие. Ее нет необходимости устанавливать, обосновывать, подвергать эмпирической проверке или совершать какие-нибудь иные познавательные процедуры.

Отстаивая тезис о принципиальной невыразимости сущности учения, чаньским наставникам пришлось затратить колоссальный вербальный ресурс. Сколько притч было написано о необходимости непосредственной передачи знания от сердца к сердцу, избегая любых материальных носителей, в том числе и пальмовых листьев, на которых было впервые записано учение Будды. Сколько знаков палийского алфавита было затрачено для передачи внезнакового учения! И, конечно, не может не восхищать мастерство, с которым были построены доказательства превосходства безыскусного над искусственным.

1. Абаев Н. В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае.– Новосибирск: Наука, 1989.– 273 с.
2. Торчинов Е. А. Даосизм. «Дао-дэ дзин».– СПб.: Петербургское Востоковедение, 1999.– 288 с.
3. Торчинов Е. А. Введение в буддологию. Курс лекций.– СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.– 304 с.
4. Цофнас А. Ю. Комплементарность мировоззрения и миропонимания // Философская и социологическая мысль.– К., 1995.– №1–2.– С. 5–22.
5. Щербатской Ф. И. Избранные труды по буддизму.– М.: Наука, 1988.– 427 с.

Наталия Бевзюк

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ ПРОТЕСТАНТИЗМА

Стаття розглядає проблему трансформації символічного і міфологічного у процесі розвитку релігійних доктрин. Автор осмислює даний процес як розвиток закономірностей, характерних для всіх культур, релігій і мови, які інтегруються в єдиному посереднику – міфі ті поетиці. Символічний світ релігійного несе в собі такі істини, які необхідно виявляти і розуміти, чтоб розуміти саму суть людського існування.

Ключові слова: *міф, символ, протестантизм, знаки.*

Рассматривается проблема трансформации символического и мифологического в процессе развития религиозных доктрин. Автор осмысливает данный процесс как развитие закономерностей, характерных для всех культур, религий и языка, интегрируемых в едином посреднике – мифе и поэтике. Символический мир религиозного несет в себе такие истины, которые необходимо выявить и понять, чтобы понять саму суть человеческого существования.

Ключевые слова: *Миф, символ, протестантизм, знаки.*

The article considers the problem of the transformation of the symbolic and the mythological in the process of the religious doctrines development. The author understands this process as the development of the regularities usual for all cultures, religions and languages integrated in one mediator – myth and poetics. The author starts from the fact that Revealing and understanding of truths of the symbolic world of the religious help to understand essence of man's existence.

Keywords: *myth, symbol, protestantism, signs.*

Язык религии для обозначения тонких и порой неуловимых переходов религиозного сознания реальности обладает своеобразным средством, недоступным понятийному языку логики и чистого теоретического познания. Христианство в своем общем развитии ведет борьбу за подобающее и свойственное ему определение религиозной реальности. Будучи созданной на основе и при участии мифологического мира образов, религия стремится к созданию своей собственной реальности, но при этом не в состоянии освободиться полностью от своего мифологического фундамента, ставшего всеобщим феноменом универсальности культуры. На это историческое обстоятельство указывает Шеллинг, рассматривающий существование «естественной религии» (древних религиозных систем) как необходимой предпосылки всякой «религии откровения». «Ведь откровение не *творит* для себя тот материал, в

котором действует, оно находит его, материал независим от него,– пишет Шеллинг.– Формальное значение откровения состоит в том, чтобы преодолеть чисто естественную (*изначально мифологическую и символическую и поэтому сугубо культурную – Н. Б.*) религию, несвободную (*от мистики – Н. Б.*) религию, но именно поэтому откровение заключает в себе эту последнюю: так начало снимающее заключает в себе снимаемое. <…> родство <…> мифологии и откровения сказалось уже в общности их внешних судеб: как мифологию, так и откровение пытались – совершенно одинаково различая в них форму и содержание, сущность и оболочку, приспособленную ко времени, – подвергнуть рационализации, т. е. сводить к смыслу разумному или казавшемуся разумным большинству. Однако если исторгнуть языческое, то у христианства будет отнята вся его реальность» [9, с. 370–371]. Сказанное здесь Шеллингом получило свое подтверждение в последующих исследованиях по истории религии в таком объеме, в каком он сам себе не мог предполагать, что имело не только историко-религиозное значение, но и общекультурный смысл. Сегодня на основании этих исследований можно утверждать, что едва ли существует какая-либо черта христианского верования и представлений, не имеющая аналога или сопоставимого представления с какой-либо соответствующей мифологически-языческой параллелью. Вся история догматики, ее развитие от первых шагов христианства до Лютера и Цвингли демонстрируют постоянную борьбу между историческим изначальным смыслом «символов» и «мифологем», согласно которым они еще полностью предстают как «таинства» или «мистерии», и их производным, чисто духовным смыслом. В процессе трансформации «символического» и «мифологического», идеальное сущностное лишь постепенно высвобождается из сферы вещного, реально-действительного. В первую очередь это касается таинства крещения и евхаристии, понимаемых и оцениваемых в плоскости того реального смысла, согласно тому непосредственному воздействию, который ему свойственен. «Символическое,– пишет Гарнак относительно раннего христианства,– следует представлять себе применительно к тому времени не как противоположность объективному, реальному, а как таинственное, идущее от Бога мистерия, которому противостоит естественное, профанное, ясное. Евангелие живет в умозрениях и богослужебной мистике греков; оно было настолько живо и во вселенских стремлениях католической церкви, что произвело Реформацию» [2, с. 203]. В подобном понимании отражается различие, восходящее к самым ранним корням мифологического мышления. В нем проявляется универсальность опыта,

что становится основанием универсальности культуры в целом. Определенные элементы опыта оказываются необходимыми и основополагающими, выполняющими роль каркаса, несущего все сооружение в целом. Все остальное приобретает статус несамостоятельного и опосредованного бытия, они «суть» лишь постольку, поскольку оказываются реализованными особые условия их появления, и в силу этих условий они ограничены определенным участком, определенным сектором бытия. Так продвигается теоретическое мышление, постоянно полагая себя в непосредственной данности определенных различий логической значимости. В нем выражается изначальный вектор познания, характерная модальность самого познания: «принцип достаточного основания». И именно в этой ограниченности христианства заключается значительная часть его исторической силы. Христианство, возможно, потерпело бы поражение в соперничестве с восточными религиями за мировое господство, характерным для конца античности, если бы не эта мифологическая заземленность, мифологический синкретизм, сохранявшиеся, несмотря на все попытки преобразований.

От апостола Павла до Экхарта и Таулера, а от них до Гамана и Якоби и вплоть до немецкой классической философии ведет непрерывная цепь религиозной мысли. То и дело проблема религии смыкается в силу решающего опосредующего понятия знака – проблемой языка. «Говоря начистоту,– пишет Гаман,– все мое христианство – это вкус к знаку, а также к элементарным стихиям воды, хлеба и вина. Здесь изобилие для голода и жажды – изобилие, которое не просто как закон отбрасывает тень будущих благ, <…> поскольку они могут быть представлены зримо и наглядно, через отражение в загадке: ибо находятся в потустороннем мире» [1, с. 54]. Подобно тому, как для мистического понимания Экхарта все твари суть не что иное, как «слова, произнесенные Богом <…>. Когда все силы отрешены от своих дел и образов, изрекается то Слово. Потому и говорит он: “Среди молчания было сказано мне тайное Слово” и далее “Он изрекает в душе Своей Слово и Себя Самого, не образ, но Себя Самого”» [6, с. 16–17]. Здесь все сотворенное: как естественное, так и духовно-исторические события – становится постоянным участником диалога творца и сотворенного. Везде и при всех событиях существует только речь, являя себя как действительность. Язык и религия соотнесены и самым интимным образом сочленены друг с другом, потому что произрастают из одного и того же духовного корня. Весь разум человека как пассивное восприятие зависит от помощи чувственного. Так что между человеческим духом и сущностью вещей всегда с необходимостью

в качестве опосредующего звена включен мир образов и знаков. «Всегда есть что-нибудь между нами и истинной сущностью: чувство, образ и слово. Мы повсюду видим лишь скрытое, но как скрытое мы видим и ощущаем одно и то же. Увиденному, уловленному чувством мы придаем в качестве знака слово, живое слово. В этом достоинство слова. Само оно не есть откровение; однако оно несет откровение, оно закрепляет его и помогает распространению закрепленного <…>. Без этого дара непосредственного откровения и истолкования употребления речи никогда не нашло бы места среди людей. С этим весь род человеческий разом изобрел язык в самом начале <…>. Каждое племя создало себе собственный язык; ни одно племя не понимает другого, однако все говорят – все говорят, потому что все, пусть и не в равной мере, в сходной, вместе с разумом восприняли дар понимать, познавать внутреннее по внешнему, сокровенное по откровению, невидимое по видимому» [1, с. 57].

Для всей культуры философия религии и философия языка указывают на общую точку пересечения, где обе они пересекаются и где язык и религия объединяются в одном и едином посреднике – в духовном смысле: в мифе и поэтике. Символический мир религиозного несет в себе такие истины, которые необходимо выявить и понять, чтобы понять саму суть человеческого существования. Например, обряд католической церкви придает наибольший вес визуально взаимосвязанным символам. Верующий участвует в драме человека и его судьбы, разыгрывающихся в символическо-мифологическом действии значимых сакральных персонажей. Он слышит священные слова как часть этой визуальной системы действия. Коллективный обряд включает в себя всех верующих без исключения. Они косвенно, а иногда и непосредственно, всем своим «Я», разыгрывают то, что им символически и мифологически назначено думать и действовать. Все человеческое существо вовлечено в групповое, публичное богослужение, совершаемое сообща с другими членами сообщества. Таким образом, акт коммуникации верующего с Богом может быть тотальным: он может быть вовлечен в него всем своим существом. Протестантское богослужение свело к минимуму использование чувственных видимых символов и максимально расширило применение устно-слуховых символов. Центральными элементами протестантского ритуала для духовенства и прихожан является проповедь, молитва и гимн. Мускульные движения сведены к минимуму, используя главным образом, ненаблюдаемые движения языка, подкрепляемые телесными жестами, которые обычно являются знаками, эквивалентными знакам кинетической речи. Но конечным символом власти для протестантов служит письменное слово. Устное слово сводится к письменной форме. Метки

письменного слова часто являются символическими заменителями устных слов, те же, в свою очередь, служат мифо-символическими заменителями сакральной драмы, которая сама по себе также является мифо-символической формой. Активность глаза и поле его зрения удерживаются в границах слов на книжной странице. Форма, очертания, цвет, текстура, движение, ритм и все разновидности визуальной образности, оказывающие стимулирующее действие на всего человека в целом, трансформируются в зависящие от человеческой воли механическое расположение букв алфавита. Удовлетворение от символов, выражающих непосредственное визуальное восприятие, значительно урезается. Чувственный, зрительный мир, окружающий человека, исчез. Глаз впервые должен принять эмоциональную и умственную дисциплину письменных слов. Таким образом, протестантизм стал религией интровертной. То, что словами обозначается, может побуждать глубокие эмоции, однако основное внутреннее достоинство письменных словесных знаков, составленных из букв алфавита, состоит в том, что сами по себе они не содержат в себе ничего такого, что побуждало к эмоции и воображению. Письменно или устно сообщаемое слово может быть не рациональным символом, но чаще тяготеет к обозначению рациональных понятий, а не является символом драматического, визуального действия, демонстрируемого для общения с другими. Проповеди, молитвы и гимны базируются на письменном слове Библии. Во всех них преобладает устная, а не визуальная коммуникация. Чувственные удовлетворения от жизни в них строго ограниченны. Пробуждение эмоций прихожанина этими ритуальными формами зависит от семантики слов и их выражения, голосовых качеств тех, кто их произносит, и от эмоциональной значимости, придаваемой этим ритуальным действиям тех, кто их слушает. Стихи и музыка протестантского гимна предоставляют наибольшие возможности для возбуждения и выражения чувств. Эмоционально насыщенным гимном можно достичь полного вовлечения нерациональных систем чувствования человека. Некоторые священники умеют искусно разжигать страсти в прихожанах проповедями и молитвами.

Используемое «слово», устное и письменное, в ценностных учениях протестантизма является свидетельством не только возросшей рациональности религии и культа, но и уточнением способа, позволяющего уменьшить использование некоторых органов чувств с тем, чтобы взять под контроль те телесные потребности, обуздать те влечения, которые некогда прямо или косвенно удовлетворялись драматическим символом. Когда визуальные знаки преимущественно

удалены или замещены, а на их место поставлено ученое слово, то тогда весь человек, как видовое существо, подпадает под более строгий контроль. Когда в некоторых церквях выдвигается на передний план рациональная умственная жизнь, нерациональный мир вида в значительной степени элиминируется. Символы нерациональной коммуникации помогают привести в порядок пестрое многообразие чувственных переживаний. Такие символы в состоянии передавать сообщения о внешней реальности, сообщая о чувственных ощущениях всего тела и аккумулированных переживаниях всего человека. Они не расчленяют мир на дискретные единицы, не преобразовывают и не переносят в жесткую и абстрактную ментальную структуру рациональной жизни. Теперь религиозный дух может погружаться в действительность, в единичное и фактическое, не будучи захваченным ими, ибо то, что он видит в действительности, никогда не является этой реальностью в его непосредственности. Оно представляет собой трансцендентный смысл, находящий в нем свое опосредованное отображение. Теперь напряжение между миром, которому принадлежит знак, и тем, что этим знаком выражается, достигло нового размаха и интенсивности, а тем самым возросла и осознанность знака. Сакральный мир и его символы вбирают в себя всего человека в целом. Таинства жизни, в том числе любовь человека к Богу, всегда заключают в себе целостное значение человека. Они включают в себя человека и как биологическое, и как моральное и духовное существо. Такие символы, будучи в искусстве и в религии, выражают связь людей друг с другом, определяют положение человека в Космосе, становясь необходимым звеном в религиозном плане спасения, его целенаправленными элементами. Процесс спасения смещается обратно в глубины Я, в пучину души, где он осуществляется без какого-либо постороннего посредничества, в непосредственной корреляции Я с Богом и Бога с Я. В феномене религиозного опыта обнаруживается, насколько смысл всех основных религиозных понятий зависит от своеобразия и направления символики, живущей в них,– ибо новая ориентация символики и мифа, происходящая в мистике, придает теперь каждому отдельному понятию новое содержание, новое звучание и оттенок. Все в чувственном, на каком бы уровне человеческого восприятия оно не находилось бы, есть и будет знаком и притчей – однако в этом знаке уже нет ничего от «чуда», если рассматривать характерную особенность «чуда» в его единичном частном откровении сверхчувственного. В протестантизме Миф и Символ сосредоточили себя в Знаке, окончательно отбросив всякую случайность и частность. Он стал чистым выражением всеобщего порядка и закономерности. В системе

универсальной гармонии больше нет «чудес»: однако сама гармония вполне знаменует постоянное и универсальное чудо, вбирая в себя и абсорбируя тем самым все частные случаи чуда. «Всеобщее чудесное пресекает и поглощает, если можно так выразиться, частное чудесное, делая его разумно обоснованным» [4, с. 329]. Духовное уже не вторгается в чувственное, чтобы оставить в нем отдельное отображение или аналог, в котором оно являет себя. Теперь совокупность чувственного является подлинным полем откровения духовного, тем самым происходит соединение, своеобразный синтез «символического» и «рационального». «Явление» и «действие», а тем самым явленное и действительность не разделяются и не противопоставляются: вся власть, которую имеет над мифологическим сознанием то или иное содержание, связаны как раз с тем, что они коренятся в самом модусе явления этого содержания. Поэтому, как следствие, «с точки зрения мифа,– пишет Кассирер,– отношение между «образом» и «вещью» (если они вообще различаются) оказывается перевернутым. Образ обладает превосходством и первенством по отношению к вещи. Выразительное в предмете не снимается и не отрицается в образе, но даже им подчеркивается, усиливается. Образ освобождает бытие экспрессии от всего лишь случайного и помещает его в фокус. Эмпирическое видение мира определяет и признает «предмет», разлагая его на предшествующие причины и выводя из него следствия. Предмет является лишь одним из пунктов в системе таких следствий, членов причинного ряда» [3, с. 63].

Как символы, фундаментальные и менее важные персонажи христианского мира нагружены высшими ценностями и представлениями морального порядка и эмоциональными потребностями человека. Каждый год они разыгрывают историю, которая излагает и выражает в материальной форме символическую и мифологическую значимость человеческого существования и значения того социального и природного мира, который пронизывает и окружает видовую жизнь человека. Наделение их человеческим значением – не просто индивидуальная проекция, а использование группой произведенных ею общих символов, в которых находят удовлетворение психические потребности людей. Сакральные персонажи и их действия: Отец, Сын, Святой Дух и Мать Сына,– будучи знаками долгого опыта существования как социального вида, чьи физические акты никогда не бывают свободными от социальных и духовных влияний, а духовная жизнь наполнена его физической и видовой природой,– представляют собой коллективные экспрессии, детерминированные множеством факторов. В христианстве основу сакрального мифопоэтического универсализма составляет смерть Христа.

Публичная драма литургий, проводимая в Страстную неделю и на Пасху, месса и Тайная вечеря – вот некоторые из нынешних ритуальных действий, являющихся выражением чудовищного завершения земной жизни и вовлечения каждого христианина в это ужасное деяние. Кроме того, нам повествуется о триумфальном возвращении Христа в его духовный дом и то, что человеку обеспечена жизнь после смерти. В таком ритуале, как месса (в силу того, что хлеб и вино – не символы, а сам Воплощенный Христос) всякий раз заново разыгрывается жертвоприношение, Богочеловек возвращается к жизни на алтаре и вновь убивается. Таким образом, его заставляют страдать от человеческой жестокости и испытывать боль от человеческой греховности не один раз, а ежедневно на протяжении всей человеческой истории. Какова необходимость католикам и протестантам вспоминать этот ужас? Что именно в человеческих чувствах, находящих выражение в христианской вере, требует, чтобы этот кроткий Бог продолжал оставаться ритуальной жертвой их садистской жестокости? Частичным ответом на этот вопрос, разумеется, будет то, что он вознесся из глубины своих страданий победителем и тем самым еще раз внушил людям уверенность в том, что у них может быть вечная жизнь. Однако сколь бы ни было важным само по себе это уверение, оно может быть, в лучшем случае, всего лишь одним из важных элементов более широкого объяснения. Символы мифа об Отце и его Сыне представляют знаки, погребенные в глубинах моральной и видовой жизни человека, которые пробуждают человеческие чувства, выполняющие, если грамотно ими воспользоваться, эту задачу. Это уже вопрос мифологизации Любви и Ненависти. Любовь Бога к человеку и та действенная форма, которую она принимает, выражены в следующих строках Священного Писания: «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего единородного, дабы всякий верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3,16) Однако в жертвенных обрядах Церкви выражается еще один смысл. Американский социолог Уильям Уорнер, анализируя это драматическое явление, дает свое истолкование этому явлению: «В этой драме человек ставится в такое положение, в котором он убивает своего Бога, т. е. своего ритуального старшего брата, и преподносит этого убиенного родственника своему и его отцу. Бог, убитый на собственном алтаре своими человеческими братьями, земными сыновьями отца Христа, приносится в жертву самому Богу и им самим одобрительно принимается. Вся связь человечества с Христом, а также все его надежды и страхи и все его упования сфокусированы и заключены в этом взаимоотношении, в котором приемные человеческие братья, как члены христианской семьи, являются вместе с Христом сыновьями Бога»

[7, с. 471]. Таким образом, Бог не только принимает своего Сына как убиенного Агнца, но и становится свидетелем в отличающихся друг от друга ритуалах различных церквей, участников пиршественного стола, за которым все присутствующие угощаются кровью и плотью его убиенного Сына. На человеческих его участников, укрепленных и очищенных этой божественной трапезой, нисходит благодать, и благодаря действенности этих самых сакральных ритуалов они освобождаются от чувства вины и цепей греха. Каково значение этого мифа и прочих ритуалов, связанных со смертью Христа? Сколь бы ни были велики разногласия между протестантами относительно значения и церемониальной формы святых таинств, большинство церквей протестантского вероисповедания официально признают только два: Тайную вечерю и Крещение. Сохранение их протестантами в ходе Реформации и после пуританского разрушения литургических знаков демонстрирует их глубокую значимость для христиан. Таинство Тайной вечери и месса различаются по форме и символическому замыслу, они символически связаны с двумя важными формами человеческого опыта: разделением пищи близкими людьми за совместной трапезой, а также фактом человеческой смерти и страхом перед ней. Мифологическая система Голгофы и символическая система последней трапезы Иисуса со своими учениками в горнице трактуются в христианском ритуале как отдельные и вместе с тем единые. «Еда и питье» Тайной вечери, хлеб и вино, становятся едины с живым Христом, который умер и ожил вновь.

Мифологическая картина является очень мощным коммуникатором, не только своеобразно отображающим объективный мир, но создающим его заново, создавая универсальность человеческого мышления. Анализируя символическую коммуникацию, заключенную в ритуалах и обрядах, нам необходимо четко понимать для себя самих, как и каким образом различные элементы коммуникации – знаки, мифологемы, символы – приводятся в движение? Как они функционируют? Как, будучи составной частью всех культов, они становятся универсальным явлением всей человеческой культуры? Флоренский в своем труде «Философия культа» определил три закона существования символов и мифа. 1. Закон концентрации символов (научно-философский, религиозный); 2. Закон концентрации мифологических сюжетов; 3. Закон концентрации научных терминов и закон их дифференциации. И сам же поясняет «Закон концентрации символов, сюжетов, терминов и научных теорий заключается в том, что раздельные символы имеют тенденцию сливаться, сочетаться в сложные многообразные группы, причем противоречивость или, во всяком случае, несходность символов уравнивается,

«темперируется». Исходя из разных исходных пунктов, люди строят отдельные символы, сюжеты, теории; но затем построенное стараются объединить, совокупить, устанавливают общую, несколько неопределенную точку зрения, и эта последняя, в силу своей неопределенности, лишает каждый из символов его первичной отчетливости и строгости» [8, с. 424–425]. Говоря в целом, сверхъестественная коммуникация заключает в себе два действия и результата: 1. Знаки и те, кто ими пользуются, сливаются воедино с объектом и таким образом принимаются символическим получателем, Богом, сверхъестественными сущностями и пр. 2. Знаки и сообщения транспортируют и поднимают их значения с естественного и профанного уровня на высший сверхъестественный уровень, где они обладают качествами, которые сродни качествам Троицы и Божественности. Эти продукты сверхъестественной коммуникации – превращение знака в объект, коммуникатора в сообщение и всего этого в единого Бога – являются сверхъестественным аспектом технических фактов коммуникации. Все вовлечено в доступный глазу человеческий процесс коммуникации, в том числе священник, причастники и знаки хлеба и вина. Они движутся из сферы профанного, и транспортируются благодаря сакральной действенности ритуала в сверхъестественную сферу. Сакрализация знака, мифа, символа обременена поэтикой Слова, как сверхъестественного, и поэтикой слова, как вербального коммуникатора. В протестантизме интровертно-формальному символизму удалось по-иному подойти к такой схеме сакрализации профанного, в котором менее всего было бы религиозного, но активно выступало бы таковым. По мнению Лосева, «религия привносит в миф только некое специфическое содержание, которое и делает его религиозным мифом, но сама структура мифа совершенно не зависит от того, будет ли она наполнена религиозным или иным содержанием. В мифе личность вовсе не живет обязательно религиозным самоутверждением в вечности. В ней отсутствует самый нерв религиозной жизни – жажда спасения и искупления» [5, с. 98–99].

С точки зрения развитого теоретического сознания, с его разделением на внешнее и внутреннее, субъективное и объективное, структура мифологического всегда будет содержать в себе феномен экспрессии. Там, где мир берется как чисто экспрессивный смысл, то и каждое явление наделяется определенным «характером», не выводимым из чего-либо иного, но данным нам непосредственно из действительности и обремененным человеческим мышлением. В протестантизме это мышление достигло наивысшего развития, т. к. мир действительности полностью стал миром субъективных чувств и внутреннего языка. Всякая

постигаемая нами действительность в своей первоначальной форме есть не столько противостоящий нам мир вещей, сколько испытываемая нами достоверность жизненного воздействия. Но доступ к такой действительности дан нам не в ощущении с его чувственными данными, но лишь в прафеномене выразительности и экспрессивного понимания. Если бы некие воспринимаемые переживания не открывались бы нам в своем экспрессивном смысле, то бытие оставалось бы для нас немым, т. е. не мифопоэтичным.

1. Гаман Дж. Эстетика в природе // Джорж Гаман. Сочинения.– М.: Телемах, 2003.– 402 с.
2. Гарнак А. Сущность христианства // Theologia teutonica contemporanea. Германская мысль конца XIX – начала XX в. о религии, искусстве, философии: Сб. произведений.– СПб.: Издательство СПб. ун-та, 2006.– 385 с.
3. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3-х тт. Т. 3. Феноменология познания.– М.–СПб.: Университетская книга, 2002.– 398 с.
4. Лейбниц Г. В. Ответ на размышления, содержащиеся во втором издании «Критического словаря» г-на Бейля (статья Рорарий) о системе предустановленной гармонии // Лейбниц Г. В. Сочинения в 4-х тт.– М.: Мысль, 1982.– Т. 1.– 636 с.
5. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф – число – сущность.– М.: Мысль, 1994.– 919 с.
6. Мейстер Э. Духовные проповеди и рассуждения // Мейстер Э. Духовные проповеди и рассуждения.– М.: Политиздат, 1991.– 192 с.
7. Уорнер У. Живые и мертвые // Уорнер У. Живые и мертвые.– М.–СПб.: Университетская книга, 2000.– 671 с.
8. Флоренский П. А. Философия культа // Флоренский П. А. Философия культа.– М.: Мысль. 2004.– 685 с.
9. Шеллинг Ф. В. Й. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф. В. Сочинения. В 2-х тт.– Т. 2.– М.: Мысль, 1989.– 636 с.

Вахтанг Кебуладзе

ВЕЧНЫЙ ГОРОД, ЖЕРТВА И ИМПЕРИЯ

Опыт феноменологического осмысления

Автор намагається застосувати поняття латентної структури сенсу Ульриха Овермана в інтерпретуванні деяких ключових подій російської історії та їх відображення в російській філософії і літературі. У статті йдеться про образ вічного міста та його офірування як базової латентної структури російської історії та культури.

Ключові слова: *вічне місто, імперія, латентна структура сенсу, офіра, суб'єктивний сенс соціальної дії.*

Автор пытается применить понятие латентной смысловой структуры Ульриха Овермана в интерпретации некоторых ключевых событий русской истории и их отображения в русской философии и литературе. В статье рассматривается образ вечного города и его жертвоприношения как базовой латентной структурой русской истории и культуры.

Ключевые слова: *вечный город, жертва, империя, латентная смысловая структура, субъективный смысл социального действия.*

The author tries to apply the concept of the latent structure of sense by Ulrich Oevermann in the interpretation of some crucial events in Russian history and their reflections in Russian philosophy and literature. The paper deals with the image of the eternal city and its sacrifice as basic latent structure of Russian history and culture.

Keywords: *empire, eternal city, latent structure of sense, sacrifice, subjective sense of social action.*

И в нашей повседневной жизни, и в научных попытках анализа этой жизни, мы часто задаемся вопросом о причинах тех или иных событий. Категория причинности при этом понимается нами в узко физикалистском смысле слова. Каузальное объяснение стремится выделить непосредственно эмпирически фиксируемую причину исторического события, которое, в свою очередь, рассматривается как следствие, с необходимостью вытекающее из этой причины.

Но ужасные политические катаклизмы современного мира зачастую не вкладываются в схемы такого объяснения. Мы не в силах указать на реальные причины той звериной жестокости и поистине дьявольского хладнокровия, с которыми совершаются жуткие преступления современности. Что движет участниками кровавых террористических акций и руководителями не менее жестоких и столь же преступных в своей жестокости так называемых антитеррористических операций? Могут ли объяснить

все это муссируемые в средствах массовой информации версии? Адекватно ли наше понимание природы терроризма и приемлемы ли стратегии легитимации антитеррористической доктрины? Не являются ли все участники этих трагических событий лишь актерами, «талантливо» до самозабвения играющими в давно написанной и передаваемой в традиции пьесе?

Я хочу попытаться ответить на эти вопросы на материале событий новейшей русской истории, используя понятие «латентной смысловой структуры», разработанное в методике социального исследования Ульриха Овермана, которую он сам назвал «объективной герменевтикой».

Для того чтобы понять значение концепта «латентная смысловая структура» для методологии социального исследования в частности и для методологии гуманитарного познания вообще, следует обратиться к теоретической предыстории его возникновения. Говоря о теоретической предыстории, я имею в виду, что, несмотря на то, что концепция латентных смысловых структур была развита в процессе эмпирических социологических исследований, проводимых группой Овермана, теоретическим фоном ее возникновения, несомненно, является феноменологическое направление в современной социологии. Об этом свидетельствует уже хотя бы исходная ориентация исследовательской программы Овермана на раскрытие смысла социальной ситуации.

Такая ориентация социологического исследования должна рассматриваться в горизонте, конституируемом понятием «субъективный смысл социального действия», которое вводится еще Максом Вебером на заре развития социологической науки. Это понятие является основой его проекта понимающей социологии. Однако именно основоположник феноменологической социологии Альфред Шюц радикализировал подход Вебера, признав осмысленность универсальной характеристикой социальной реальности в отличие от реальности естественной. В соответствии с этим все социологическое предприятие должно быть направлено по Шюцу на раскрытие этих субъективных смыслов: «Только лишь действие отдельного индивида (des Einzelnen) и его подразумеваемое смысловое наполнение (Sinngehalt) может быть понято, и только лишь в толковании индивидуального действия социальная наука обретает доступ к толкованию тех социальных связей и формообразований (Gebilde), которые конституируются в действиях отдельных социальных актеров» [7, с. 3].

Но осмысленность для Шюца является не единственным фундаментальным отличием социореальности от природной реальности. Социальная реальность как сфера социологического исследования изначально имеет также интерсубъективный характер. Причем осмысленность социореальности предполагает ее интерсубъективность, т. е. изначальное при-

сутствие в ней других субъектов как источников смыслоконституирующей деятельности: «Постулат о возможности изучения подразумеваемого смысла чужого действия имплицитно уже предполагает определенную теорию понимания чужой души (Fremdseelischen) и тем самым исходное представление об определенном способе предданности alter ego» [7, с. 17]. Возникает определенное напряжение между двумя характеристиками реальности, ее субъективной осмысленностью и ее интерсубъективностью. Являющаяся коррелятом смыслоконституирующей деятельности субъекта реальность предстает перед ним как интерсубъективно значимая, и именно это является залогом ее объективности. Так с чем же мы имеем дело: с субъективным продуктом конституирующей деятельности сознания или же с интерсубъективно значимым, а значит объективным миром человеческого опыта?

В контексте, задаваемом этим вопрошанием, становится понятным методологическое значение понятия «латентная смысловая структура». В отличие от Шюца Оверман считает, что задачей социологического исследования является раскрытие не субъективных смыслов социальных действий отдельных социальных агентов, но интерсубъективно значимых, а значит и объективных смысловых структур, которые конституируются и реконституируются в их интеракциях. Эти смысловые структуры чаще всего непрозрачны для самих актеров социореальности. Поэтому они имеют не только объективный, но и латентный характер. Доступ к этим структурам социолог получает благодаря материальным носителям, в которых запечатлены протекания интеракций, в которых эти структуры конституировались или воспроизводились. Такими носителями могут быть как протоколы включенного наблюдения, так и всевозможные тексты, артефакты, орудия и инструменты, аудио- и видеозаписи и т. п.: «Латентные смысловые структуры и объективные структуры значения являются теми абстрактными, т. е. чувственно не воспринимаемыми образованиями, которые все мы более или менее хорошо «понимаем» (verstehen) когда мы понимаем (verständigen) друг друга, читаем тексты, рассматриваем картины и наблюдаем за протеканием движений, слышим звуковые и тональные секвенции и которые производятся в соответствии с генерирующими значения правилами и являются объективными независимо от наших всегда субъективных интерпретаций. Объективная герменевтика является методом интерсубъективно проверяемой расшифровки этих объективно значимых смысловых структур на основании читабельных, слышимых и видимых образов выражения» [6, с. 1].

Таким образом, благодаря исследованиям Овермана открывается некая скрытая закономерность социальной и исторической жизни.

Оказывается, что в своих интеракциях социальные агенты зачастую действуют в рамках заданной интерсубъективной матрицы, которая усваивается во время первичной и вторичной социализации путем ознакомления с ее материальными носителями, но не осознается ими полностью. Эта матрица может быть считана как с самих этих носителей, так и с запротоколированных интеракций, которые протекают в задаваемых ею рамках.

Попытаемся вскрыть некоторые матричные смысловые структуры, воплощенные в русской истории и закодированные в русской литературе и философии.

Отправной точкой моих дальнейших размышлений станет цитата из стихотворения Михаила Лермонтова «Бородино», в которой идет речь о первой победе русских над французами под Москвой в войне 1812 года, после чего русский полководец Кутузов все же сдал Москву Наполеону. Но потом, как известно, русские не только изгнали французов из России, но и победоносно вошли в Париж. В этой известной всем русским школьникам цитате мальчик обращается к участнику упомянутых боевых событий с вопросом:

– Скажи-ка, дядя, ведь не даром
Москва, спаленная пожаром,
Французу отдана?

В этих строках мы находим воплощение парадигмальной для всей русской культуры смысловой структуры, а именно смысловой структуры жертвы. Она многослойна. Первый смысловой слой этой структуры конституируется вокруг идеи вечного города приносимого в жертву. Здесь мы в который раз встречам идею Москвы как третьего Рима. Эта идея возникла в русской религиозной мысли в XVI веке. Как известно, ее сформулировал в 1524 году старец Филофей. В своей книге «Пути русского богословия» Георгий Флоровский приводит высказывание Филофея о Москве как третьем Риме: «Яко два Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти» [5, с. 11]. Цитируя Филофея Флоровский замечает: «В этой схеме два аспекта: минор и мажор, апокалиптика и хилиазм. В русском восприятии первичным и основным был именно апокалиптический минор. Образ Третьего Рима обозначается на фоне надвигающегося конца…» [5, с. 11].

Таким образом, Москва – это третий и последний Рим, последний священный город, последний духовный центр христианства и человечества вообще. Из такой позиции вытекают два различных, но взаимосвязанных следствия. Во-первых, Москва, чтобы уподобиться Риму должна повторить его судьбу. Во-вторых, поскольку русская столица является последним духовным центром человечества, то после его

разрушения все позволено. Попытаемся проанализировать эти два аспекта в их взаимосвязи.

Москва должна быть сожжена французами, как Рим был разрушен и разграблен варварами. Этот стратегический ход лишь на первый взгляд носит военно-политический характер. Латентный смысл сдачи Москвы Наполеону заключается в уподоблении русской столицы Риму, а французской армии полчищу варваров. Кутузов предстает перед нами не как полководец, а как мифотворец.

Здесь мне могут возразить, что французы в начале XIX века отнюдь не рассматривались в России как варвары. Некоторые представители русского общества даже с трудом могли воспринимать их как врагов. Но все дело в том, что здесь оппозиция варварства и культуры является лишь обложкой более глубокой оппозиции, а именно противостояния западного и восточного христианства. Французы являются представителями чуждого прочтения христианского мифа, их враждебность носит в первую очередь не культурный или военно-политический, но религиозный характер. Поэтому истинный Рим не там, например, в Париже или в реальном Риме, а здесь, в Москве, и поднявший руку на Москву уподобляется язычнику, поднявшему руку на христианство. Москва отождествляется с Христом, враг – с Антихристом.

Специфика русского Православия обусловлена мазохистско-дионисийским прочтением центрального нарратива христианства – жизни Христа. Вся русская духовность пронизана акцентуацией крестных мук и ужасом перед гибелью Бога. Русское религиозное сознание зачаровано мифом о том, что Бог сам приносит себя в жертву. Почему-то не отмечался истеричный, самобичующий мазохизм Достоевского в истории о Великом Инквизиторе. Правда не только в том, что Христос мучался и умер на кресте с тем, чтобы затем воскреснуть, но и в том, что так будет всегда. Сей мир – юдоль скорби, страдание его закон. И даже великое событие Второго Пришествия не изменит этого.

Очень точно схватывает эту особенность русской версии христианства и его отличие от христианства западного Василий Розанов в своей книге «Темный лик. Метафизика христианства»: «Западное христианство, которое боролось, усиливалось, наводило на человечество «прогресс», устраивало жизнь человеческую на земле,– прошло совершенно *мимо* главного Христова. Оно взяло *слова* Его, но не заметило *Лица* Его. Востоку одному дано было уловить Лицо Христа… И Восток увидел, что Лицо это – бесконечной красоты и бесконечной грусти…

Только с русским народом, с русским пустынником Христос “уроднился”: на Западе же Его лишь “знают”. Разница большая. Да,

русский народ в печали: но эта печаль до того ему сладка, до того ему родна, что ее он не променяет ни на какие веселости…» [3, с. 373–374].

Итак, русское сознание – это сознание страждущее. И уже становится неважным, за что страдать – за веру, за родину, за царя-батюшку, за Россию-матушку, за коммунистическую партию, за Сталина или за очередного президента. Страдание становится самоценным.

Именно поэтому наивысшее достижение западно-христианской этики, категорический императив Канта вызывает в русской культуре и философии однозначно негативную реакцию. В «Критике отвлеченных начал» Владимир Соловьев пишет: «Полагая, таким образом, прямую зависимость этического вопроса от вопроса метафизического, мы становимся на точку зрения прямо противоположную с точкою зрения Канта, который, как известно, утверждал безусловную обязательность нравственного начала…» [4, с. 594–595]. Не принимается именно эта «безусловность нравственного начала», которая пронизывает основной закон практического разума или категорический императив: «Поступай так, чтобы максима твоей воли могла в то же время иметь силу принципа всеобщего законодательства» [1, с. 347]. Именно эту безусловность морального принципа и не принимает русская философия.

Эта точка зрения имеет два аспекта, которые тесно связаны между собой. Первый я бы назвал объективно-метафизическим аспектом, второй – субъективно-психологическим.

Сначала я хочу коротко проанализировать первый аспект.

Соловьев настаивает на том, что не метафизическое объяснение мира должно выводиться из моральной позиции, а наоборот, метафизическая картина мира должна лежать в основании моральной теории. Но это означает, что в случае разрушения метафизической картины соответствующая моральная система также должна быть уничтожена. Именно в этом смысле следует понимать высказывание Достоевского о том, что все становится дозволенным, если нет Бога. Опасность уничтожения морали становится куда серьезней, если носителем Божественности провозглашается момент естественной действительности, например город.

Теперь я хочу перейти ко второму аспекту.

Требование категорического императива обращено к автономному, свободному субъекту, способному действовать спонтанно и своими спонтанными действиями устанавливать рамки дозволенного вообще. Мазохист не может принять эту категоричность нравственного императива. Ведь добровольно подчинить все свои поступки закону, который будет действительным для всех, означает лишить себя возможности свободно

полагать собственное страдание. Страдание не может быть всеобщим состоянием, ибо страдающий предполагает действующего, причиняющего ему страдания. Мазохист занимает внеморальную позицию, позицию, на основании которой он вообще никак не поступает, но дает возможность поступать другому во вред самому себе. При этом он занимает позицию жертвы, которая дает ему право выйти за пределы морального регулирования. Он приносит себя в жертву, что дает ему право на возмездие. Инфернальная логика стратегии, закодированной в этой смысловой структуре, заключается в том, что тот, кто способен погубить самого себя, достоин быть палачом мира.

Не так давно Москва опять стала жертвой, столица России опять находится под угрозой. Теперь ей угрожают не французские штыки, а чеченские боевики. И все же латентная смысловая структура жертвы, дающей право на возмездие, сохраняется. Жертва призвана теперь легитимировать новый виток насилия. Такая стратегия поведения пагубна и саморазрушительна. Она ужасна и приводит к жутким последствиям даже в локальном конфликте с Чечней. Но эта смысловая структура задает также алгоритм решения глобальных внутри- и внешнеполитических проблем. Пока что она вуалируется всевозможными религиозными, культурными и этическими оправданиями. Но сама смысловая структура жертвы и возмездия является самодостаточной и базовой. Она не нуждается во внешнем обосновании. Жертва оправдывает возмездие, а возмездие обращается против самой жертвы.

Смысловая структура жертвы и возмездия в русской истории имеет фундаментальное значение для формирования русского имперского мифа, она способствует воплощению «демона русской государственности». Одним из главных мотивов легитимации русской имперской парадигмы есть мотив жертвенности русского духа. Россия всегда окружена врагами (реальными или вымышленными), жертвой которых она непременно станет в случае ослабления русского государства и отказа от агрессивной политики по отношению к соседям, которое маскируется жертвой ради их самих, соседей, спасения. Договоримся с немецкими нацистами о разделе Польши, чтобы спасти хотя бы ее восточную часть. Задавим танками Пражскую весну, чтобы уберечь наивных чехов и словаков от хитрых, жаждущих реванша немцев. Введем войска на территорию так неосторожно независимой Грузии, чтобы защитить абхазцев и осетин. Не отдадим братьев украинцев в кровожадные объятия НАТО. В новейшей истории военной экспансии зачастую предшествует сознательное раздувание тлеющих межнациональных конфликтов в соседних странах или искусственное создание таких конфликтов. Когда начинается

кровопролитие, спровоцированное российскими спецслужбами и имперской пропагандой, в дело вступает русская армия, но уже не как агрессор, а как миротворческая сила, приносящая себя в жертву ради мира в соседних державах. Дьявольский круг жертвы и палача замыкается.

В этом дьявольском кругу фантазия современных русских писателей рисует поистине апокалипсические картины. В последней главе романа «Укус ангела» Павла Крусанова мы оказываемся свидетелями Имперского Совета, который проводит русский император Иван Чума со своими приближенными в условиях длящейся уже семь лет очередной мировой войны. В войну втянуты все континенты, все виды оружия уже испробованы, вести эту войну дальше, как и победить в ней невозможно: «Давно уже без отдыха и перемирий белый свет терзала Великая война – эту канитель следовало кончать. Сверхоружие, которым державы пугали друг друга в мирные времена, было использовано в первые же недели вселенской битвы, однако оно, произведя нещадные разрушения и отравив землю с водами, вопреки ожиданиям, оказалось на удивление малоэффективным. Судьба победы, как и во все времена, по-прежнему решалась на поле боя солдатами и их генералами…» [2, с. 329].

В этих условиях обсуждается возможность прибегнуть к помощи некоего мистического оружия, которое герои романа именуют Псами Гекаты, тварями нездешнего мира, что обладают неистовой злобой. Они, войдя в наш мир всего на семь секунд через хрустальные врата, пожрут живые души миллионов врагов Империи, оставив их тела в мучительной агонии дожидаться смерти. Однако остается непонятным, удастся ли укротить этих чудищ даже после столь жуткого жертвоприношения и не обернут ли они свою неистощимую злость против тех, кто призвал их в этот мир.

Метафора более чем прозрачная. Геката – богиня неограниченной власти, всегда готовая прийти на помощь, призвавшим ее. Но последствия ее прихода непредсказуемы. Ее жертвами могут стать сами заклинатели. Власть призванная ими, власть, в которой они растворят самих себя, может уничтожить их. Весьма заманчивый проект для мазохистского сознания. Стать жертвой жуткой власти, власти не от мира сего, но вызванного в наш мир самой жертвой.

Члены Императорского Совета решаются взглянуть на то, что собираются впустить в свой мир. Картина, предстающая перед их глазами ужасна: «…сквозь последний предел все ясней и ясней стали проступать чудовищные образы чужого мира, кошмары надсознания, жуткие обитатели нетварной тьмы. Псы Гекаты роились там…» [1, с. 347]. Не

все выдерживают лицезрение этого кошмара. Кто-то умирает на месте, кто-то сходит с ума, а кто-то пальцами выдавливает себе глаза. Поэтому закономерна реакция одного из членов Имперского Совета, сохранившего остатки разума: «Мы убиты одним видом собственного оружия. Оно нам не по плечу!» [1, с. 348–349].

И, тем не менее, император Иван Чума решает прибегнуть к помощи разрушительных сил: «Мы не отведем войска со своих позиций и не уступим ни пяди взятой земли. И мы еще не заслужили покоя. Властью, данной мне Богом, завтра в полночь я впущу Псов Гекаты в мир» [1, с. 350].

Так заканчивается роман Крусанова. Но не начнется ли так новый виток русской истории?

1. Кант И. Критика практического разума // Кант И. Сочинения в 6-ти тт.– Т. 4.– Ч. 1.– М.: Мысль, 1965.– С. 311–501.
2. Крусанов П. Укус ангела.– С.-Пб.: Амфора, 2001.– 351 с.
3. Розанов В. Религия и культура.– М.: Правда, 1990.– 640 с.
4. Соловьев В. Критика отвлеченных начал // Соловьев В. Сочинения в 2-х тт.– Т. 1.– М.: Мысль, 1990.– С. 581–756.
5. Флоровский Г. Пути русского богословия.– К., 1991.– 600 с.
6. Oevermann U. Konzeptualisierung von Anwendungsmöglichkeiten und praktischen Arbeitsfeldern der objektiven Hermeneutik. (Manifest der objektiv hermeneutischen Sozialforschung).– 1996 (неопубликованный манускрипт).
7. Schütz A. Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. – Wien: Springer, 1960. – VII, 285 S.

Геннадій Краснокутський

КОНТАМІНАЦІЯ АРХЕТИПІВ ГЕРОЯ І ГОРИ ЯК ЗАСІБ СИМВОЛІЧНОЇ АВТОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПОЛІТИЧНОГО ЛІДЕРА

У статті розглядаються символічні аспекти міфополітичного іміджу В. Ющенка як однієї з центральних фігур українського політикуму в контексті архетипальної ситуації сходження на гору.

Ключові слова: *архетип, символ, симулякр, політичний міф.*

В статье рассматриваются символические аспекты мифополитического имиджа В. Ющенко как одной из центральных фигур украинского политикума в контексте архетипической ситуации восхождения на гору.

Ключевые слова: *архетип, символ, симулякр, политический миф.*

The article contributes to analyzing symbolical aspects of the mythopolitical image of V. Yushchenko as a central figure of Ukrainian politics in the context of archetypal situation of mountain ascending.

Keywords: *archetype, symbol, simulacre, political myth.*

Символічна складова завжди відігравала значущу роль у політичній діяльності всіх часів і культур, і саме їй сфера політичного завдячує процесам естетизації та охудожнювання, що неминуче супроводжують і часом затьмарюють те, що за часів О. фон Бісмарка прийнято називати *Realpolitik*. Можливо, в сучасній українській соціокультурній ситуації все відбувається з точністю до навпаки, оскільки нинішня владна еліта як ніколи раніше орієнтована насамперед на конкретні справи, тож для аналізу символічної саморепрезентації варто б звернутися до попередника нинішнього президента України – В. Ющенка, котрий цілком свідомо намагався перетворити себе на «символ нації», домігшись, щоправда, лише того, що його правління й владні повноваження набули не більш ніж символічного характеру без відчутних позитивних реальних наслідків.

В. А. Ющенко завжди виявляв певне тяжіння до символізації своєї публічної поведінки і не раз доводив, що з усією серйозністю ставиться до формули «Президент – символ нації». Його особиста біографія після відставки з посади прем'єр-міністра й переходу в опозицію перетворилася на шерег демонстративних акцій, що мали перевести його персону з рівня високопоставленого персоналу на рівень героїчного персонажу й відтак відповідати ланцюговій структурі подвигів-діянь, що дозволяє закарбувати, стереотипізувати спеціальні риси персонажу через їх акцентоване відокремлення від загальної

картини «приземленої» людської особистості (Див.: [1]). З усіх типів героя, визначеного Т. Карлайлом (божество, пророк, поет, пастир, письменник, вождь [13]), В. Ющенко поки що не намагався реалізувати в собі хіба що письменника, тож його символічна діяльність являє собою благодатний матеріал для культурологічного аналізу процесів проявлення архетипів крізь призму індивідуальної долі. *Мета даної статті: проаналізувати практику сходження В. Ющенка на Говерлу, що давно вже набуло характеристик символічності, традиційності й сакраментальності, як «серійний» вчинок-подвиг у контексті контамінації архетипів героя та гори*.

Символічність свого сходження-піднесення-вознесіння Ющенко усвідомлював, очевидно, від самого початку, навіть чітко не артикулюючи свого ставлення, а згодом прямо її декларував: «Для мене особисто Говерла – не просто найвища карпатська вершина, це – символ» [10]. Це стало для нього ритуальним торуванням шляху до себе в орієнтації й проекції на вищі цінності та в ототожненні з цими вартостями. Перше своє сходження він здійснив ще 18-річним юнаком і начебто принагідно, опинившись на Тернопільщині студентом місцевого фінансово-економічного інституту й відпрацьовуючи інструктором туристичного табору «Тернопіль–Карпати» в Рахові, але в священний для тодішнього часу день – 22 квітня, день народження Леніна. Окрім совєтської ідолатрії, в присвяті альпіністського сходження як «рівнянню на Леніна» була присутня явна особистісна амбіція продемонструвати свою непересічність, здатність вчинити щось не зовсім ординарне, порівнянне з подвигами героїв архаїчних і сучасних міфів.

З 1990-го року знаходиться новий об'єкт присвяти, також сакральної природи й також нерелігійного підґрунтя, і започатковується традиція підкоряти Говерлу з нагоди й на честь прийняття Верховною Радою липневої декларації про державний суверенітет України. Деактуалізований і вихолощений, абстраговано-спустошений і соціально-конструктивістський символ героя-борця (і вже абсолютно безсумнівного богоборця), що вбачався за совєтської доби в Леніні, змінюється на примордіалістський символ матері-батьківщини, овіяний емоційністю і насичений природною релігійністю; віднині гірські походи – це данина синовньої любові з поки що не проявленими інтенціями квазіедіпового *hieros gamos* між людиною й країною. На цьому етапі ющенковський «Я-персонаж» іще знаходиться в пошуках себе як «Я-автора» (продуцента власного автоміфу) й дозволяє собі усвідомлювати, що суверенітет і державність

України можуть обійтися й без нього. З другого боку, це не спричиняє внутрішньої драми розриву з ідеалом, не призводить до остаточної недосяжності цього ідеалу через онтологічну неоформленість «об'єкта бажання».

Нарешті, у липні 2001 року В. Ющенко заявляє з вершини Говерли про створення блоку політичних партій «Наша Україна», знаменуючи цим настання третього етапу символізації карпатської гори. «Об'єкт бажання» на цьому етапі вже остаточно сформовано й заявлено претензії на перехід у стосунках з Україною з рівня кревного материнсько-синовнього споріднення у площину ієрогамічного свояцтва (привласнення, а не примордіального володіння), що недвозначно підкреслюється в назві політичної сили: «НАША Україна».

Гора являє собою один із найбільш універсальних, полісемантичних і полівалентних культурних символів, що разом із символом світового древа втілює ідею цілісності всіх структурних рівнів буття – неба, земного світу й «того світу» [4, с. 520] (про гору як *axis mundi*, тобто місце входу на Небо, під Землю й у Пекло див.: [11, с. 32]) або неба і «нижнього», внутрішнього світу [8, с. 313], відтак поєднуючи в собі сакральне й демонічне, а на рівні сакрального – божественно-обожнюване й божественно-страхітливе [14, p. 129], *архетипально-нумінозне*. Верхи гори сягають неба, вишнього світу, де мешкають боги, й етимологічно збігаються з хмарними висями (санскритське *parvata*, наприклад, що буквально перекладається як «випуклість», «піднесеність», «узвишшя», означає і «гору», і «хмару», а англійське *cloud* – «хмара» – етимологізується від англосаксонського *clьıd* – «скеля», «гірська порода» [15, p. 54]; у Ветхому Завіті Бог теж являється Мойсею на височині «в густій хмарі» (Вихід 19:9); про «хмару ясну» незмінно йдеться й у всіх синоптичних версіях оповіді про преображення господнє (Мв 17:5; Мк 9:1; Лк 9:34–36)[1]. Тому видертися на гору завжди означає мужній, якщо не відчайдушний, і, головне, високий учинок; символічно подолати фізичну вершину означає увійти у простір міфу і зрівнятися з вищими силами або ж знайти в собі вищу силу через подолання себе, своїх страхів і невпевненості, переступити через свою земну природу, свою приземлену онтологічну малість. Для тих, кому не «важко бути богом», передбачено пряме проявлення власної вищонебесності, богоданості, як в епізоді на гіпотетичній горі Фавор (назва тут особливого значення не має – суттєво, що це насамперед гора, до того ж незмінно «висока», див.: Мв 17:1; Мк 9:7; Лк 9:28). Але й «маленького українця», що виріс

у популярного й харизматичного політичного діяча, при сходженні на гору чекає ініціаційне преображення в справжнього героя, піднесення телеології власного існування на метафізичний рівень, знаходження «вершини в собі». Як висловився сам В. Ющенко, «це не просто проба сил, витривалості. Знаєте, у Японії кажуть, що в кожного повинна бути своя Фудзіяма. Отож, в українців теж повинна бути своя Фудзіяма» [10].

Тут у Ющенкові все ще перемагає природний для нього архаїчний поведінковий стереотип «рівняння на міф», на традицію: аби бути зіркою, необхідно співвідносити себе зі справжніми зірками, з небесними сферами якогось Діонісія Псевдо-Ареопагіта з його Престолами, Верховенствами, Силами й Владами. Ющенко демонструє всім і собі, що він – «дитя вічності», а не інформаційних, телекомунікаційних і політичних технологій, «фабрики зірок», яка орієнтується на низові, а не вершинні критерії; він відчуває в собі потребу й покликання підносити себе й натовп навколо себе, як це робить Христос у Матвія (Мв 5:1), а не спуститися на «рівне місце» й до рівня маси, як той таки Христос робить це у Луки (Лк 6:17) – до речі, в Євангелії, що вважається найбільш історично адекватним і близьким до життєвих реалій. Символічний принцип вищості відповідає, таким чином, принципу вищості життєвої мети, яку для себе обрав В. Ющенко: «Говерла – найвища гора в Україні, президентська посада – найвища посада в державі. Ось мета цієї акції» [5][2]. Велич замаху на статус космічного героя не може обмежуватися контурами особистості й індивідуальної долі чи політичної кар'єри, тому будь-який крок до вершини осмислюється в параметрах велетенських діянь: місія полягає не просто в тому, щоб зійти на вершину, а в тому, щоб «розбудити Говерлу» [9], а разом із нею – визволити з вікового сну всю (У)країну («Делегати з усіх областей держави усвідомили, що головна їхня мета – не «Кучму геть!», не «Так, Ющенко» і навіть не «Наша Україна», а щось більше – Україна взагалі» [5]). Герой уже не просто крокує схилами гори – він підминає її своїми ногами й зрештою стає вищим за підкорену вершину.

Зачинателем традиції сходження («героєм-першопредком» нового «епічного часу») став сам Ющенко, котрий протягом життя, починаючи з 1972 року, загалом (станом на 2008 рік) 31 раз засвідчував своє перебування на вершині Говерли. Сам факт сходження на гору, хоча й не на Джомолунгму (але й Олімп не така вже висока гора, не кажучи про Храмову «гору» в Єрусалимі), може слугувати показником «буй-тур»-загартованості героя (сам Ющенко в одному з інтерв'ю під час

підйому продемонстрував ясне усвідомлення цього вчинку саме як місії та ініціаційного іспиту, заявивши, що «сходження на Говерлу – не лише екологічна акція та добра традиція, але й момент іспитів, моральних та фізичних» [6][33] , особливо якщо подати його в піднесено-епічній тональності: «кандидат у Президенти України Віктор Ющенко *здійснив похід* на Говерлу» [9] (курсив мій – *Г. К.*). У виразі «здійснив похід» відчувається не просто репортерський звіт про туристичний моціон чи навіть символічно навантажену акцію, а справді епічне дихання билинних першоподій.

Космічну масштабність акції сходження та її бінарно-опозиційну драматичність підкреслював у своїх промовах на горі і сам ініціатор та провідний ініціант акції: «Дискусія йде не навколо кількох персон, а про те, в якому *світогляді*, з якими цілями, мораллю ми будемо жити. Боротьба йде між *бандитами і небандитами*» [12] (курсив мій – *Г. К.*). Ющенкові, очевидно, здавалося замалим звичайне антонімічне протиставлення, оскільки космічне протистояння може бути адекватно виражене виключно через абсолютну дихотомію «Так» і «Ні».

Щоправда, сучасна боротьба з нечистю набуває характеру насамперед екологічного очищення, але очищення неминуче переосмислюється в контексті виборчих змагань і цивілізаційного вибору: «перед сходженням народний депутат Віктор Ющенко наголосив, що нинішнє підкорення Говерли – це початок *очищення України* від бруду – екологічного, *політичного й морального*» [2] (курсив мій – *Г. К.*); «також Віктор Андрійович пообіцяв очистити від бруду всю державу, зробити Україну цивілізованою, розвинутою, заможною європейською країною» [7].

Метафора очищення в даному контексті хоча й включає моральний аспект, асоціюється все-таки передовсім з актом не метафізичним (християнськи-конотованим очищенням душі), а онтологічним, що підкреслюється буквально-фізичним, мало не плакатним, характером процесу-процесії. Ющенко виступає в ролі міфологічного гераклоподібного й гераклодостойного сміттяра, що має абстрагуватися на певний час від власної величі й зайнятися брудною роботою в українських авгієвих стайнях заради суспільної користі.

Таке міфогероїчне розширення демонстративно-символічного акту ще тісніше пов'язує його з міфопоетичними аналогами подібних подій: добрий молодець, воїн-княжич, прекрасний наречений, орфічний герой сягає маргінесів світу, аби вивільнити свою зачаровану й спаплюжену наречену, сплячу красуню, Україну-Діву-Евридику, викрадену Кощієм Безсмертним (або ж Гадесом чи будь-

яким іншим аналогом царя потойбічного світу) й утримувану в неволі на протилежному від справжнього життя березі річки Смородини, Стіксу абощо. Елемента еросу й священного шлюбу, очевидно, неможливо уникнути в ситуації з нарцисичним героєм, яким, безперечно, є Ющенко: весь зміст життя й смерті, увесь образ Нарциса просякнутий еросом, він приречений бути об'єктом палкої любові, але любові не цілковито досяжної для «простих смертних» (вже 2003 року «сходження [на Говерлу – *Г. К.*] черговий раз підтвердило, що Віктор Ющенко – чи не *єдиний* політик, якого не просто підтримують, а майже *фанатично люблять*» ([3], курсив мій – *Г. К.*). Масові колективні акції на кшталт соборного сходження на Говерлу надають щасливу нагоду пережити оргіастичний момент єднання зі своїм улюбленцем, зняття більшості перепон між об'єктом культу та його фанат(к)ами, через що вся подія загалом переживається як суцільне свято («сходження на Говерлу перетворилося на народне свято» [9]), насичене суто чуттєвим еротизмом безпосереднього контакту з кумиром (звернімо увагу на заголовок однієї з статей, присвячених цій сакраментальній «храмовій події»,– «Поцілунок на Говерлі з … Ющенком»).

Мотив очищення гори через проекцію на «моральне очищення» України набуває близьких побожній людині В. Ющенкові християнських конотацій, а виступ у якості ініціатора цього очищення означає месіанські претензії євангелічного кшталту, якщо врахувати, що Священна Гора є символічним позначенням центра всесвіту й ототожнюється в цій ролі з храмом, священним містом або палацом [11, с. 32]. Таким чином, Христос, виганяючи торговців і міняйл із храму (дому свого, як і Україна є в популярних стереотипах пересічних громадян спаплюженим олігархічним режимом домом для кожного чесного і щирого українця), займався нічим іншим, як очищенням Священної гори (див.: Мв 21:12–13; Мк 11:15–17; Лк 19:45–46; Ів 2:14–16).

До квазіветхозавітного мирно-войовничого месіанства, наслідком якого є перебудова всесвіту й реорганізація засад суспільного та національного буття, долучається мотив пророка, також щільно асоційований з горою як сакраментальним локусом. Бог Ветхого Завіту дає Мойсею свої заповіді на горі Синай (Вихід 19:20). Сходження на гору, таким чином, може продемонструвати *виключність покликання* пророка (Мойсеєві забороняється брати з собою когось із народу) вкупі з вищим одкровенням генотеїстичної істини («програми національної розбудови»). Але, що важливіше для масового сприйняття, вершина гори дозволяє не лише сформулювати концептуальну, але й сформувати

візуальну перспективу, як в епізоді з землею обітованою, що її Мойсей у канун смерті побачив з верхів'їв гори Пісгі (Повтор. Зак. 34:1, 4), або з храмом, детальний план якого («концепт майбуття», «стратегія розвитку» в перекладі на сучасну мову) був наданий пророкові Єзекіїлю в главах 40–42 (Єзек. 40:2). Перспектива, візуальне одкровення взагалі асоціюється з образом гори, на користь чого свідчить етимологія імені завбачливого Прометея, ідентична етимології назви гори Мантари з індуської міфопаралелі про викрадення вогню й похідна від терміну *pramantha* [15, p. 64]. Тому не дивно, що один із журналістів звертався в газетній публікації до В. Ющенка з риторичним питанням: «Чи видно з Говерли майбутнє?» [3]. Очевидно, що так, адже саме для цього пророки й сходять на гору – аби їм була відкрита істина, яку вони могли б донести до народу.

Пророку як ретранслятору істини також личить отверзати вуста свої на височіні: одкровення має прийти згори, як, власне, й усе, що має інструктивний характер, тому саме з Нагірною проповіддю (Мв 5–7; Лк 6:17–49) виступає Ісус перед народом, попри те, що у Луки, як зазначалося вище, проповідь починається після молитви на горі, коли Ісус з учнями зійшов і «спинився на рівному місці» (Лк 6:17). Сама логіка високої істини потребує п'єдесталу, піднесення над натовпом, і немає значення, в які часи, в яку історичну добу чи священний час євангелічного одкровення це відбувається: якщо ми замінимо у фразі «І, побачивши натовп, Він вийшов на гору» (Мв 5:1) слово «гору» на «сцену Майдану», то отримаємо не що інше, як зайвий доказ «вічного повернення архетипів» (М. Еліаде) у вигляді нових месій і пророків. Тим більшою виявиться структурно-сюжетна схожість євангельської проповіді з майданними промовами, якщо врахувати, що Нагірна проповідь була фактично едипово-комплексним богоборчим і батькоборчим «антитипом» свого прототипу – кодексу скрижальних заповідей, отриманих Мойсеєм від суворого й «заздрісного», як перекладає І. Огієнко (Вихід 20:5), ветхозавітного бога на горі Синай. Священна драма біблейської історії не втомлюється вічно повторюватися у вигляді онтологічно-іронічного переінакшення: В. Ющенко повстає проти «батька», «заздрісного» й нелюбимого власним племенем «Саваофа-Кучми» «з низьким рейтингом народної довіри», а зрештою змінює його «заповіді», декількома штрихами суттєво переінакшуючи характер «кучмівської» конституції.

Уподібнення до пророків (Мойсея, Христа, Магомета, що, за повір'ям, пішов на небо з Храмової гори в Єрусалимі) перетворює Ющенка не так на медіатора (а це функція, що є однією з

найважливіших у вихідних, архетипально-прототипових випадках), як на святого анахоретського шукача істини, котрому дано спілкування безпосередньо з сакральним верхом, а не з людьми; але саме в цій надземній піднесеності образу приховується й пастка, у яку потрапляє той, хто намагається надто серйозно грати в героя: через втрату зв'язку як з реальністю взагалі, так і з реальними людьми виникає небезпека перетворитися на «чистий символ», тобто в «не забезпечений буттям» симулякр.

Тим не менше наявність символічної діяльності зберігає свою актуальність як критерію політичної діяльності або принаймні політичних амбіцій. Навряд чи випадковим збігом є припинення практики сходжень на Говерлу В. Ющенком під завісу його президентської кар'єри й після фактичного припинення кар'єри політичної й повернення в реальне приватне життя: комунікативно-символічна ланка обірвалася, знищивши подальшу потребу в подібних широких жестах на публіку.

Примітки

[1] Тут ми досить часто будемо посилатися передовсім на біблейські тексти не лише тому, що вони насичені «горішньою символікою», але й з огляду на те, що В. Ющенко – людина набожна, знайома з біблейськими текстами й багато чого з них може відчувати в собі як взірець («за образом і подобою»), навіть не усвідомлюючи своєї християнсько-біблейської виправки.

[2] 4 липня 2004 року В. Ющенко нарешті оголосив на Співочому полі в Києві своє так довго очікуване його прихильниками рішення балотуватися на вищу державну посаду за допомогою епічної формули: «Я йду в Президенти!», яка потім репродукувалася в рекламно-політичних роликах монументально-викарбуваною заявою: «Ющенко йде в Президенти!». Крім алітераційних збігів з войовничо-епічною формулою Святослава «Іду на ви!», ми знову зустрічаємо в цій фразеології ідею величного «походу» – так само, як і у випадку з «походом на» Говерлу.

[3] Пор. сцену спокуси-іспиту Христа під час його сорокаденного посту в пустелі: «Знов диявол бере Його на *височезную гору*, і показує Йому всі царства на світі та їхню славу» – Мв 4:8 (курсив мій – *Г. К.*).

1. Амроян И. Ф. Типология цепевидных структур // Кунсткамера: этнографические тетради.– Вып. 8–9.– СПб.: Петербургское востоковедение, 1994.– С. 286–293.
2. Вівчар Б. Хто підкорив Говерлу – вже переможець // Галичина.– 2004.– № 109.– С. 2.

3. Криштопа О. Чи видно з Говерли майбутнє?.. // Західний кур'єр.– 2003.– № 31.– С. 2.
4. Левкиевская Е. Е. Гора // Славянские древности.– Т. 1.– М., 1995.– С. 520–521.
5. Лемко І. Подорож на українську Фудзіяму // Поступ.– 2003.– № 128.– С. 10.
6. П'єцух М. Сходження Ющенка // Поступ.– 2004.– № 161.– С. 1.
7. Сімко Т. Поцілунок на Говерлі з ... Ющенком // За вільну Україну.– 2004.– № 77.– С. 1, 3.
8. Топоров В. Н. Гора // Мифы народов мира.– Т. 1. – М., 1991. – С. 311–315.
9. Фаріон І. «Розбудили» Говерлу о п'ятій ранку // Високий замок.– 2004.– № 128 – 20 лип.– С. 4.
10. Фудзіяма Віктора Ющенка // Сафарі Україна.– 2004.– 19 квітня. //WWW-документ. Доступ: http://www.yuschenko.com.ua/ukr/present/Mass_media/642
11. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость.– СПб.: Алетейя, 1998.– 258 с.
12. Ющенко очистив Говерлу. На черзі – Україна //Волинь – Інтернет версія.– 2004.– № 219. // WWW-документ. Доступ: http://www.volyn.com.ua/printver.php?rub=22&article2=0&arch=219
13. Carlyle Th. On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History // Carlyle Th. Sartor Resartus. On Heroes. Hero Worship.– London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1948.– P. 239–468.
14. Ferber M. A Dictionary of Literary Symbols.– Cambridge: Cambridge University Press, 1999.– 263 p.
15. Fiske J. Myths and Myth-Makers: Old Tales and Superstitions Interpreted by Comparative Mythology.– Houghton: Mifflin, 1901.– 258 p.

Вера Семенова-Марищак

«МИФОЛОГИЧНОСТЬ» СЮЖЕТНЫХ ВОПЛОЩЕНИЙ ТЕМЫ ДОН ЖУАНА В КЛАССИЧЕСКИХ ОБРАЗЦАХ (ТИРСО ДЕ МОЛИНА – МОЛЬЕР – МОЦАРТ)

Розглядається сюжет про Дон Жуана з точку зору його міфологічності. Це уможливлює множинність втілень сюжета про Дон Жуана, його драматургію, його окремі семантичні одиниці.

Ключові слова: *міфологічна семантика, двійник, несвідоме.*

Рассматривается сюжет о Дон Жуане с точки зрения его мифологичности. Это дает возможность объяснить множественность воплощений сюжета о Дон Жуане, его драматургию и его отдельные семантические единицы.

Ключевые слова: *мифологическая семантика, двойник, бессознательное.*

The story of Don Giovanni on mythological point of view is considered. It gives some possibilities to explain the plurality of interpretations of Don Giovanni' story, its dramatic construction and semantic elements.

Keywords: *mythological semantics, double, unconsciousness.*

Феномен донжунианы в нашем случае подразумевает произведения художественного творчества, которые используют в сюжетной канве персонажа с именем Дон Жуан или его разноязычные эквиваленты. При даже самом поверхностном анализе ясно очерчиваются два основных периода донжуанианы – классический и романтический. В первом из них стержневым является легендарный сюжет, второй же использует в качестве связующего звена имя, хотя связь с легендой если и не поддерживается, то, во всяком случае, предполагается. Таким образом, объектом наших исследований, в первую очередь, должен стать сюжет. Причем это должны быть те его свойства, которые делают эту тему «вечной» в искусстве. Объяснить такие свойства поможет феномен еще более многогранный, множественный и противоречивый, который является неотъемлемой частью не только искусства, но и всего существования человечества – миф.

С одной стороны, это усложняет поставленную задачу, но, на наш взгляд, именно миф дает ключ к объяснению непрекращаемого интереса к легендарному сюжету о Дон Жуане и множественности его воплощений. Феномен донжунианы и стал возможным благодаря своей мифологичности. Речь идет не о формальной стороне мифа, не о тех формах, которые дошли до наших дней в языке, этике, науке, искусстве, а о тех свойствах, которые проявлялись во времена его господства – дородовой и родовой период истории человечества. За помощью мы обращаемся к труду О. Фрейденберг «Миф и литература древности» [4]

(благодаря которому данное исследование стало возможным). Это миф как вечные знания, истины, выход к силам, управляющим жизнью, законы, интерпретированные с привлечением скрытой бессознательной части человеческой психики, это особо созданное пространство нерасчлененности себя и окружающего мира, «реалистичность» в нем происходящего, и, конечно, особое качество смысла.

Наша эпоха использует в сфере искусства образы, складывающиеся, прежде всего, из качеств, свойств. Образ мифологический – образ внекачественный, внекаузальный, это образ – носитель функции, действия.

Как известно, сюжет о Дон Жуане легендарен. И применение при анализе легенд архаичной мифологической семантики настолько же правомочно, как и применение ее к самому мифу. Легенда как более поздний продукт человеческого творчества более осознан, в отличие от мифа, где задействованы непроизвольные, бессознательные формы мышления [4, с. 119]. Сама же семантика легенды может представлять порой и самые древние пласты человеческой истории, таким образом, изначальные смысловые значения мифа и легенды можно считать тождественными.

Сюжет о Дон Жуане состоит из двух частей, основанных, соответственно, на двух различных легендах. Первая связана с конкретным лицом – придворным короля Филлипа IV доном Хуаном Тенорио. Герой легенды был распутным обольстителем, который только тем и занимался, что удовлетворял свои эротические желания. Другая гласит о юноше, пренебрежительно отнесшегося к черепу своего предка и наказанного за святотатство над покойником. К сожалению, у нас нет достаточных материалов и сведений, чтобы проанализировать непосредственно источники или первые фольклорные образцы донжунианы, без сомнений, такой анализ открыл бы намного больше «мифологических» свидетельств. Отметим только изначальную символизацию имени Дон Жуан, за которым закрепляется функция обольстителя и мотив наказания.

В статье речь пойдет о классической группе разработок темы, которые являются наиболее известными первыми профессиональными художественными произведениями[1] – Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость», Ж. Б. Мольер «Дон Жуан, или Каменный пир»[2], В. А. Моцарт – Да Понте «Дон Жуан». Классическими их можно рассматривать и с точки зрения классицистских стилистических тенденций, и как образцовые для последующих разработок сюжета. В данном случае нам важно второе. Не может не удивить тот факт, что дальнейшие литературные варианты сюжета вновь и вновь возвращались к музыкально-сценическому варианту сюжета В. Моцарта. Поэтому ему уделяется более пристальное внимание.

Первое классическое художественное произведение донжунианы – драма Тирсо де Молины. Персонаж бесчестит женщин под чужими именами, не боится ни суда, ни церкви, и его наказывает статуя. В последний момент перед гибелью дон Хуан раскаивается и молит позвать священника. Одно из утверждений героя пьесы – «Ведь любить – значит быть». Сфера реализации – любить женщин – созвучна с актом существования – быть, иными словами осуществленность созвучна и *отождествляется* с существованием. Отметим только, что это лишь постулат его мировоззрения, собственное объяснение своих поступков, ведь при столкновении с реалиями событий в пьесе он отказывается от них и раскаивается. Здесь первенство бесспорно за нравственными нормами.

В пьесе Мольера первые два действия посвящены раскрытию страсти героя к женщинам, собственно, это не страсть дон Жуана, а уже донжуанская страсть, это качество – основополагающее свойство его натуры. Начало комедии – это последствия уже совершенной измены Дон Жуана, который после заключения брака с доньей Эльвирой сбегает от нее. Дон Жуана разыскивают Гусман и сама Эльвира. Осведомленность о розыске отнюдь не смущает героя заниматься его следующим «женским» увлечением. Во втором действии неудавшаяся попытка осуществить этот план – они попадают в крушение,– заканчивается встречей с двумя крестьянками, на которых он почти одновременно обещает жениться.

Как видим, дон Жуан одну за другой соблазняет всех встретившихся ему на пути женщин – таким образом, постоянно совершая действия, которые фактически повторяют друг друга.

Как было отмечено, уже в фольклорных образцах происходит символизация образа-имени Дон Жуан. Мольер экспонирует персонажа по аналогии с мифом-ритуалом – доповествовательной практической формой бытия самых первых мифов. В центре ритуала – слово-имя, суть же мифа – в раскрытии некой семантической тайны слова-имени через различные действа [4, с. 177–178]. Конечно, для экспозиции Дон Жуана Мольера такая параллель еще достаточно условна, и первые два действия – это, прежде всего, способ *экспозиции*, но это именно тот способ, который позволит Да-Понте-Моцарту фактически отказаться от традиционной экспозиции и представить героя через повторяющиеся некаузальные действа, предоставляя каждому создавать свой миф имени Дон Жуан.

Но Мольер (как и Тирсо де Молина) объясняет поступки героя с точки зрения идей своего времени. Страсть к женщинам – одно из свойств (хотя и основных) его натуры, но есть в герое и другие качества – лицемерное поведение как способ защиты, диктуемый временем, риск жизнью ради незнакомца, качества, раскрывающие его как сына. Мольер

осмысливает их, добросовестно исполняя одну из основных функций литературы. Сюжет становится частью достижений профессионального литературного наследия. Приобретая понятийность, он отдаляется от фольклорных образцов, но приобретает новое пространство для дальнейшего своего функционирования в качестве вечной темы профессионального художественного творчества.

Дальнейшее развитие сюжета – опера Моцарта – обогащается собственно музыкальными возможностями – ее стихийностью, внепонятийностью. Сюжет, войдя в профессиональное искусство, опять возвращается к легендарно-мифологическим смыслам. Авторы отказываются от какого-либо объяснения действий персонажа – то, что совершает Дон Жуан, как бы оно ни противоречило этическим нормам, никак не объясняется ни самим персонажем, ни остальными действующими лицами – последние успевают только реагировать на его действия. Даже эпизод гибели – это последствия действий самого героя и реакция высших сил. Таким образом, отбрасывается причинность его поступков, они преподносятся как данность, объективно. С другой стороны, то, что Мольер предложил в качестве экспозиционной характеристики персонажа, Да-Понте-Моцарт превращают в стержень драматургии: действия персонажа (притом, что они лишены какого-либо развития) приводят в действие саму оперу. Если мы говорим о драматургических этапах оперы, то они всецело происходят «от рук» персонажей-мстителей, и так как они лишь реагируют на действия Дон Жуана, драматургия оперы полностью *подчинена* его статичным поступкам. Возникает вопрос, как возможно, чтобы беспричинные, совершенно банальные и постоянно повторяющиеся действия могли стать *причиной* драматургического развития? Какие силы воплощает главный персонаж, чтобы они были настолько мощными и даже судьбоносными для всех остальных лиц? Для ответа на поставленный вопрос обратимся к сюжетным особенностям мифа.

О. Фрейденберг, указывающая на основополагающую роль ритма в первобытных мифах, подчеркивает следующие его особенности. Все действа мифа как и «действа первобытного человека антикаузальны (беспричинны). Но они системны и метафорически различны. Он совершает сумму действий, объединяемых одинаковым смысловым содержанием. Так как в этих связках действий нет причинно-следственной конструкции, создаются многочисленные действенные воспроизведения, семантически и морфологически повторяющие друг друга, сливающиеся между собой, переходящие друг в друга» [4, с. 75].

Таким образом, по аналогии с мифом, мы имеем ритм смыслово повторяющихся поступков Дон Жуана. При этом причинные конструкции также присутствуют. Ария «со списком» и ария «с шампанским» дают нам приближенную к традиционной характеристику героя. Но как? В первой из них через второе лицо предоставляется список, то есть результат его *действий.* Человечество всегда влечет к совершенству. А совершенство обольщения еще более заманчиво. Предоставить количество, которое говорит о качестве – так по-философски «очеловечить» Дон Жуана – это, несомненно, лучшая каузальная модель, на которую только способен Лепорелло... В «Арии с шампанским» героем провозглашается неистовая страсть к женщинам, стремление к полноте жизни – собственно причина, мотив его поступков. Он полностью своими действиями олицетворяет эти ценности. То есть предмет отождествляется с действием. А это чисто мифологический способ соединения. У Дон Жуана причинные конструкции не входят в противоречие с внекаузальными, мифологическими, и последние явно доминируют.

О чем же говорят эти постоянно повторяющиеся «действа» Дон Жуана, и не есть ли они знаками собственно мужской реализации? Если мы принимаем мифологическую сущность главного персонажа, то конфликт оперы – это столкновение совершенно разных плоскостей, мировоззренческих систем – мифологической и постмифологической, современной. Подобная встреча двух миров – явление, нередко встречающееся в самих мифах. В качестве примера приведем миф об Эдипе, проанализированный С. Аверинцевым в статье «К истолкованию символики мифа об Эдипе» [1]. По его мнению, мотив инцеста с матерью в мифе семантически соответствует идее овладения узурпированной властью. «Вина Эдипа – брак с матерью имеет в знаковом языке античной «онирокритики» (снотолкования) <…> четко фиксированный смысл <…> ведь мать означает отечество <…> Тиран в своем отношении к родине-матери переходит от сына-повелителя к супругу, он овладевает и «обладает» родной землей» [1, с. 93]. Таким образом, мы констатируем обычное для мифологического сознания применение метафоры для обозначения определенного смысла, который потом же себя и выявляет непосредственно в сюжете – Эдип на самом деле становится всевластным владыкой Фив. Но что происходит в дальнейшем? Мифологическая символика, выраженная через метафору инцеста, сталкивается с мифологическим сознанием Эдипа – сам он понимает ее буквально, с точки зрения постмифологического мышления, как преступание общечеловеческих табу. И это непонимание и отождествление двух несовместимых систем отсчета – мифологической и современной –

становится причиной конфликта и одновременно причиной дальнейших сюжетных метаморфоз в мифе.

Итак, символика мифа явно несовместима с человеческой этикой, причем указанная несовместимость в самих мифах наблюдается не только в позднеродовой период вымирания мифологического сознания, но и в мифах смены двух архаических эпох – дородовой и родовой. На это указывает О. Фрейденберг: «Чем шире становится поле видения раннего общества, тем сознание его больше теряет былой характер мифотворчества, тем сильнее вторгаются в это сознание элементы реализма и вступают в противоречие с привычными, давно выработанными мифическими образами. От этой встречи двух мировоззренческих систем, от бессознательной их борьбы получается своеобразная амальгама мифического образа с реалистическим наблюдением…» [4, с. 83].

Возвращаясь к опере, проблема соотношения Дон Жуан – персонажи-мстители не есть проблемой разных этических позиций, так как Дон Жуан в рамках предлагаемой трактовки оказывается внеэтичным: мы можем вслед за Фрейденберг говорить, что это проблема различных уровней человеческого сознания – мифологического и реалистического. Но тогда логично определить персонажа доэтичным. Если же соединить наши наблюдения с достижениями психологии и привлечь работы К. Г. Юнга, то можно сопоставить эти уровни с двумя равноправными физиологическими системами психики человека – сознательной и бессознательной, системах, которые выполняют разные функции, противостоят, дополняют и уравновешивают друг друга. Цель сознательной части – создавать условия для выживания человека (причем не только человека в целом, но и самой сознательной части, если он с ней отождествляется), так же как и цель этики – создавать правила для выживания рода. Подсознательная часть автономна, более цельна, связана общими смысловыми системами и способна функционировать единым «коллективным» целым. При этом функция мифа во все времена – это соединение этих систем, устранение противоречий, сведение воедино, уравновешивание, при использовании, естественно, тех конструкций мышления, которые изначально были для этого предназначены, и, которые на данном этапе исторического развития используются автоматически, бессознательно.

Именно это соединение имел в виду А. Ф. Лосев, когда говорил об одной из четырех категорий, раскрывающих миф,– категории личности. «В личности обязательно два различных плана, и эти два плана обязательно *отождествляются* в одном неделимом лике» [2, с. 75].

Лосев, развивая далее понятие личности, затрагивает тело и половые признаки с точки зрения их мифологической соотнесенности. Эти наблюдения как нельзя лучше подходят для нашего ракурса характеристики Дон Жуана. «Тело есть и остается единственной формой актуального проявления духа в окружающих нас условиях» [2, с. 76]. Примером личностного значения тела и его отдельных органов может служить «половая мифология» В. Розанова. Пол действительно является основным и глубинным свойством человека. «Есть какое-то тайное, невыразимое <…> не только соотношение, но и *тождество* между типичными качествами у обеих полов и их половых лиц (органов) с их душою в идеале, завершении. И слова о слиянии душ <…> в половом сопряжении верны до потрясающей глубины <…> Мужская душа в идеале – твердая, прямая, крепкая, наступающая вперед, одолевающая, но между тем ведь это все – почти словесная фотография [его органа]!..» (цит. по: [2, с. 77]).

Дон Жуан в качестве способа личностной реализации выбирает собственно мужской способ освоения мира – самый примитивный, но в то же время самый естественный.

Ранее мы указывали, что действия-реагирования персонажей-мстителей – развивающее звено традиционной драматургии, без них опера оказалась бы лишенной драматургии спектакля: завязка – защита Командором чести дочери и убийство Командора, вторая завязка – ответ Командора-статуи на насмешку Дон Жуана на кладбище; развитие – выяснение Донной Анной, кто убил отца и преследование Дон Жуана все увеличивающимся лагерем негодующих мстителей, последняя попытка Эльвиры, предчувствующей опасность, спасти Дон Жуана; развязка и кульминация – появление Каменного гостя и низвержение Дон Жуана в ад. Встреча любого действующего лица и Дон Жуана порождает конфликт, который есть конфликтом мифологической бессознательной и современной рациональной систем мышления.

Подтверждением мифологической доминанты в опере является семантика Командора и его отношений с Дон Жуаном. Попытаемся ответить на вопрос, как в рамках средневековья, пронизанного христианскими ценностями, объяснить символику Командора-статуи? Кто он – посланник небес или пришелец из ада? Почему именно Командор низвергает Дон Жуана в ад, и, если, предположим, что он исполняет волю Бога, то почему это каменная статуя, а не бесплотный призрак или ангел? Названия большинства произведений донжунианы включают в себя его «каменность» – «Каменный гость» или «Каменный пир», что, на наш взгляд, свидетельствует об осознанном или неосознанном признании его мифологической основы. Обратимся снова в исторические времена

господства мифа, когда небо и преисподняя еще не разделены, когда «камень, дерево, металл в необработанном или обработанном виде означают космос-тотем» [4, с. 73].

Командор-статуя очень напоминает фантастические существа родовой эпохи. «Родовое общество представляет чудовищ-великанов, причудливых животных; эти фантастические существа уже не обходятся без наружности человека. Любопытно, что помимо данной смеси они еще обладают природой металла, дерева, *камня* и непременно имеют природу космосов – света, *огня*, воды, земли. Таковы все мифологические лица, покрытые человеческой наружностью <…>, но совершенно антиреальные, фантастические <…> Трудно сказать, кто они по наружности, боги или люди, одушевленные или неодушевленные предметы. Они – все вместе, но в отдельности ни то, ни се» [4, с. 84]. Такое сравнение еще отдаленно напоминает образ Командора-статуи. Но в этом же труде находим и более точные сведения. В родовой период продолжали функционировать три вида мифов – вещные, словесные и действенные. Вещное выражение обители мертвецов – это статуи умерших – «вещи-герои» (герой в первобытности тождественен мертвецу) [4, с. 100].

Кроме того, родовая эпоха отличается и тем, что двуединая полярность дородовых мифологических образов распадается на свои противоположности, которые, однако, еще не представлены как самостоятельные существа: каждый бог, каждый смертный наделен своим двойником. «Один из двух – двойник персонажа – всегда инкарнирует преисподнюю; один из двух двойников олицетворяет в родовую эпоху смерть-производительницу, которая осмысливается метафорами животворящего смеха» [4, с. 87]. Случайно ли в опере статуя Командора в сцене на кладбище *оживает* именно после *смеха* Дон Жуана? Ведь архаическая семантика смеха совершенно иная, докомическая, отличающаяся от современного понимания. Смех, как и слезы,– метафора *смерти-возрождения*.

Кроме того, сюжет оперы Моцарта снова указывает нам на смерть, на смену жизни и смерти через пир – Командор заявляется к Дон Жуану во время вечерней трапезы (обратим внимание – вечерней – не завтрака, не обеда, а именно ужина, тем самым еще раз аллегорически напоминая о завершении дня – и – завершении жизни). Еда – это одна из самых древних метафор, дошедшая к нам из героических мифов. Первые мифы, повествуя о съедании отцов сыновьями, указывали на смену миров, тотемов, космосов. В античной комедии еда на сцене продолжала эту семантику – съедание символизировало смену жизни смертью и наоборот (см.: [4, с. 74]). Переход жизни в смерть, на чем основывалась как древнегреческая комедия, так и

трагедия, часто сюжетно дублировался полярностью, борьбой отцов и сыновей. Многие исследователи, привлекая биографические данные Моцарта, считают, что прообразом Командора в опере был его отец, Леопольд Моцарт. О влиянии смерти отца на оперу говорит, в частности, А. Улыбышев. И здесь еще одна грань параллели с мифом.

Миф предполагает особое пространство, которое конкретно и реально. Лосев, предлагая для описания мифа термин отрешенности, говорит, что миф «вырывает вещи из их обычного течения, когда они то несоединимы, то непонятны, то не изучены в смысле их возможного *дальнейшего существования,* и погружает их, *не лишая реальности и вещественности*, в новую сферу, где выявляется вдруг их интимная *связь,* делается понятной место каждой из них и становится ясной их дальнейшая судьба» [2, с. 71].

Такая конкретность и реальность осуществляется через близость того, что несет Дон Жуан и жизни самих авторов – как Да Понте, так и Моцарта – они оба имели свой список соблазненных женщин. Противостояние Леопольда Моцарта выбору сына как свободного художника и способу жизни, который он за собой повлек, тоже в определенном смысле уничтожало Вольфганга. Конкретика и реальность линии Командор-Дон Жуан через отождествление Леопольд-Вольфганг еще раз говорит о мифологических свойствах, где конфликт стремления к наслаждению жизнью и рациональным контролем над ней уравновешивается и приходит к единству через закономерность смены жизни и смерти, отцов и сыновей, нового и старого миров – через один из первых дошедших до нас мифологических сюжетов.

Итак, мифологическая семантика сюжетной линии – Дон Жуан – Командор в опере Моцарта – это *сражение* между Дон Жуаном и Командором, *смерть* Командора, *смех* над *Командором-статуей*, *пир* Дон Жуана, приход *Командора-статуи* и *смерть* Дон Жуана. В истории донжунианы в целом свидетельством провозглашения мифологической семантики является частое обращение к названию «Каменный пир» (и его вариантов).

Та или иная эпоха, тот или иной стиль в искусстве можно рассматривать с точки зрения вычленения отдельных мифологических качеств и выведения их на уровень аксиом. В связи с этим затронем еще одно свойство мифа, которое чаще фигурирует в обыденном современном его понимании – его неправдоподобность[3]. То, что соединяет и отождествляет миф, настолько вплетено в структуру личных переживаний, что степень истинности суждения уже абсолютно несущественна [4, с. 13–14]. Таким образом, важна не правдоподобность, а конкретное переживание, которое присоединяет к истинному. Это качество мифа претворяет эпоха барокко,

которая уделяет внимание методам целенаправленного возбуждения страстей. Чувства и страсти возвышают человека над мирским, таким образом подчеркивается их важность. Но переживания чувств, возведенные в культ в эпоху барокко, не только отделяют человека от обыденности, но и отделяют чувства от самого человека, делая их чистыми эстетическими категориями. В связи с этим балет К. В. Глюка, написанный на сюжет Ж. Б. Мольера в полном соответствии с эстетикой барокко, «мифологичен» только там, где само барокко поддерживает связь с мифом – противопоставление верха и низа, духовного и земного и разрешение этого противостояния через переживание чувств, связанных с исходом борьбы, смертью, гибелью. В балете есть две музыкальные темы, передающие ужас и отчаяние Дон Жуана, находящегося в аду, ужас катастрофы его человеческой жизни. Одна из них (№ 30) содержит два элемента – трели у виолончели с секундовыми нисходящими интонациями у скрипок и интонационно-гармоническое сопоставление *d-a* у валторн с гармонизацией *t-D*. Тема повторяется и в последнем номере балета – здесь это только интонационно-мелодическое сопоставление, указывающее на само присутствие персонажа. В опере В. Моцарта именно на этом сопоставлении, при сохранении высоты и гармонизации построена открывающая оперу тема увертюры. В опере она появляется вместе с Командором в эпизоде смерти Дон Жуана. Такая интонационная близость Командора и Дон Жуана соотносится с одним из мифологических свойств, которое А. Лосев называет «универсальным оборотничеством мифа», где последний имеет в виду абсолютную подвижность, абсолютную взаимопревращаемость мира.

Примечания

[1] Примечательно, что самые известные и самые яркие образцы донжунианы – Мольер, Моцарт, Пушкин, Байрон – как раз и наиболее мифологичны.

[2] В русских переводах – «Дон Жуан, или Каменный гость» (ред.).

[3] Эта грань мифа создает многообещающие перспективы соединения с психологией.

1. Аверинцев С. С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность.– М.: Наука, 1972.– С. 90–102.
2. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура.– М.: Мысль, 1991.–525 с.
3. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта в 3 томах.– М.: Изд-во П. Юнгерсона, 1890–1892.– 674 с.
4. Фрейденберг О. Миф и литература древности.– М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1978.– 605 с.
5. Юнг К. Г. Психология бессознательного.– М.: Канон, 1994.– 320 с.

Олена Колесник

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ ТРОЇСТОЇ СМЕРТІ В МИСТЕЦТВІ XX–XXI СТОЛІТЬ

Розкривається сутність міфологеми Троїстої смерті та розглядаються варіанти її осмислення в творах сучасної художньої культури.

Ключові слова: *архетип, міфологема, Троїста смерть.*

Раскрывается сущность мифологемы Тройственной смерти и рассматриваются варианты ее осмысления в произведениях современной художественной культуры.

Ключевые слова: *архетип, мифологема, Тройственная смерть.*

The article explains the mythologeme of the Triple death and explores the variants of its influence upon the modern culture.

Key words: *archetype, mythologeme, Triple death.*

Архетипи та міфологеми завжди залишалися ґрунтом, на якому виникали та зникали, змінюючи один одного, культурні стилі. Але лише в XX столітті митці стали використовувати їх цілком свідомо, звертаючись або безпосередньо до фольклору (вже не тільки свого, як за часів романтиків, але й до інших, в тому числі екзотичних національних традицій), або ж до спеціальної культурологічної та теоретико-міфологічної літератури. Така увага до міфу пояснюється розгубленістю людини в умовах глобального світу, відсутністю чітких орієнтирів естетичного та етичного характеру. В такому стані нестабільності архетипи та міфологеми дозоляють митцю виділити вічне, позачасове, зрозуміле усім потенційним реципієнтам – а також неповторне, характерне тільки для цього народу. Отже, вивчення архетипів та міфологем як таких, а також їхньої ролі в культуротворенні залишається завжди актуальною.

Скласти повний список архетипів та міфологем практично неможливо, тим більше, що вони можуть накладатися одна на одну, замінюватися та трансформуватися майже до невпізнанності. Одним з варіантів орієнтування в цьому плинному середовищі є запропоновані О. Кирилюком граничні підстави, за допомогою яких можна групувати міфологеми та мотиви навколо чотирьох основних тем: народження, життя, смерть та воскресіння. Логічно завершена міфологічна оповідь включає в себе всі чотири універсалії; після смерті завжди йде воскресіння, яке стверджує непереможність життя (див.: [1]). Проблемам архетипів та міфологем, їхнього зв’язку з мистецтвом, присвячена значна кількість теоретичних праць. В Україні осмисленням міфопоетичних, перш за все ґермано-скандинавських уявлень про смерть останнім часом займалися Олександр Колесник та Д. Король.

Однак, характерна для індоєвропейців міфологема Троїстої смерті (Triple death) все ж залишається не інтерпретованою однозначно. Ще менше вивчене нерідке заломлення цієї досить важливої теми в сучасній культурі. Дослідження значення образу Троїстої смерті в художній культурі ХХ–ХХІ ст. і є завданням статті.

Сутність Троїстої смерті полягає у жертвопринесенні божественного персонажа водночас трьома різними способами. Найчастіше маються на увазі: 1) повішення/розп'яття (через символіку підвішування як проміжного стану між небом та землею, воно може асоціюватися з верхнім рівнем тричленного космосу; редукованою формою є удавлення); 2) заколення списом, мечем тощо, або ж спалення (асоціюється із середнім, земним світом), та 3) утоплення (асоціюється з нижнім, водяним світом). Ідея Троїстої смерті типова для індоєвропейської міфології, хоча не виключено її побутування і в інших культурах. Найкраще вона досліджена у скандинавів та кельтів.

Скандинавська язичницька традиція збереглася найкраще. Троїста смерть тут пов'язана перш за все з постаттю Одіна, голови пантеону, незвичного для розвиненої європейської міфології своїм сполученням функцій бога війни, мудрості, обману та екстазу. Крім іншого, Одін був богом повішених; вважалося, що, вирізавши руни на шибениці, він може розмовляти з мерцями, які на ній висять [3, с. 206].

Щоб здобути мудрість, Одін приніс себе в жертву самому собі. Він дев'ять днів та ночів провисів на світовому дереві Ігдрасіль, поранений власним списом. В редукованому вигляді присутня і третя смерть: Одін віддав своє око, що було занурене в джерело мудрості біля коренів Ігдрасіля (утоплення частини замість цілого). Міфологи не певні, чи мудрість Одіна походить від цього джерела, чи навпаки, джерело стало мудрим завдяки оку бога. Перша версія підкріплюється кельтською міфологією, де є стійкий зв'язок джерела чи річки зі знаннями, що має відлуння і в грецькій (джерело Гіпокрена) та в індійській (богиня Сарасваті) традиціях.

На жаль, Одінів міф, пов'язаний з вищим самовідреченням, на практиці мав наслідком численні людські жертвопринесення шляхом повішення.

В шаманських рисах Одіна подекуди вбачають вплив фінських вірувань. Проте, значення цього божества в пантеоні та стійкість його міфологічного комплексу свідчать про важливість цих ірраціональних елементів для самих ґермано-скандинавських народів. Відлуння Одінова міфу постійно зустрічається в фольклорі, в тому числі в славетних казках братів Ґрім («Два мандрівники» тощо). Цими мотивами широко

користуються автори текстів «металевих» груп, таких як шведська «Bathory».

Кельтська міфологія збереглася гірше, повного міфу зі своєю логікою ми вже не знайдемо. Проте ідея Троїстої смерті зустрічається тут надзвичайно часто, що свідчить про важливість цього мотиву в язичницькій традиції. Міфам відповідали обряди: Бернські схолії до Лукана вказують, що принесених в жертву богу Таранісу спалювали, Езусу – вішали, Тевтату – топили (з чим може бути пов'язане загадкове зображення на Гундеструпському казані) [2, с. 282]. Подекуди три види смерті могли поєднуватися, як у випадку з так званою «Людиною з Ліндоу» (Чешир, Велика Британія), яка була задушена, заколота та кинута в озеро. Дослідження тіла довели, що цей чоловік, прозваний «принцом друїдів», мав високий соціальний статус та пішов на смерть добровільно. Можливо, таке екстремальне жертвопринесення було покликане покласти край римському завоюванню Британії.

Одне з кращих досліджень місця Троїстої смерті в кельтській традиції належить графу Н. Толстому в праці «Пошук Мерліна» («The Quest for Merlin», 1985). Він вважає, що саме такою була смерть центрального кельтського божества Луґа, та його смертних втілень, серед яких був Мірдін (Мерлін), один з останніх друїдів Британії. Толстой наводить список троїстих смертей з ірландської традиції (Лайлокен, Суібхне, Муйрхертах та інші), та знаходить аналогії в інших міфологічних системах (скандинавський Одін, литовський Велінас, індійський Варуна, грецький Прометей). Крім того, він проводить паралелі зі смертю Христа, вважаючи, що згаданий в Євангелії оцет міг бути отрутою, а отже, заміщати собою утоплення [3, с. 199–211]. В результаті автор реконструює міф про первісні страждання людей та рятівну самопожертву бога [3, с. 276–277]. Як християнський письменник, Толстой тлумачить міфи різних народів як передбачення жертви Христа.

Крім згаданих Н. Толстим сюжетів, мотив троїстої смерті можна знайти в таких ірландських текстах як «Пригода Нери», де повішений та спраглий чи то живий, чи то мертвий «полонений» проводить в потойбічний світ людину, яка йому допомогла. В есхатологічному «Руйнуванні Дома Да Дерга» фігурує ритуальна смерть короля, який страждає від спраги в палаючому домі та гине від відсічення голови. Смерть центрального героя ірландських саг Кухуліна теж є троїстою: отримавши смертельну списову рану, він омився в озері та прив'язав себе до менгіру, щоб померти стоячи.

Отже, Троїста смерть пов'язується з уявленнями про ритуальну (само)пожертву піднесеної особи та поєднується з символікою трьох рівнів

космосу, поєднаних в точці сакрального центру. Вона може зближуватися з есхатологічним міфом про світову катастрофу, за якою має йти воскресіння та оновлення.

Для Толстого «Пошук Мерліна» був свого роду підготовчою роботою до написання роману «Пришестя короля» (“The Coming of the King”, 1989), першої частини запланованої трилогії. Ця книга вирізняється серед інших зразків історичної фентезі надзвичайно переконливою проробкою реалій, в тому числі ментальних, що дає підстави класифікувати її як цивілізаційний роман. Другою особливістю є оповідь від першої особи самого Мірдіна/Мерліна, для якого магічно-містичний рівень буття є так само реальним, як повсякденний. У Мерліна нема віку: він то немовля, то старий, а історію свою він розповідає з того світу. В романі є численні натяки на Троїсту смерть, яка, мабуть, має бути описана в заключній книзі трилогії. Висновком «Пошуку Мерліна» є історичність Мірдіна, а отже, фінальність його смерті. Але в романі дух Мірдіна продовжує існування. Недарма одне з імен (чи титулів) Мерліна – Емріс, Амброзій, перекладається як «Безсмертний». В деяких фольклорних історіях Мерлін не помер, а лише спить та, як і король Артур, повернеться, щоб оборонити свою країну. Адже ім’я Мірдін – «Морська Твердиня» – є водночас одним з давніх найменувань Британії. Отже він та його земля єдині та безсмертні разом. В міфологічному світі «Пришестя короля» така логіка є цілком можливою.

З Троїстою смертю пов’язані ключові епізоди двох бестселерів класика сучасної фентезі Ніла Геймена – «Ніколи і ніде» («Neverwhere», 1996) та «Американські боги» («American Gods», 2001).

«Американські боги» розповідають про імпорт вірувань іммігрантами до Сполучених Штатів. Одним з таких завезених богів є «Містер Середа», тобто Одін. Головний герой, Тінь, який спочатку здається випадково втягнутим в божественні справи, виявляється його сином. Тінь приймає всі випробування, намагаючись не відступити від власних уявлень про порядність, і в результаті змушений добровільно піти на практично вірну смерть. Все відбувається у відповідності з Одіновим міфом: Іґдрасіль, норни, мертва вода, гілка дерева, яка перетворюється на спис та наносить рану одним доторком. Відповідною є й урочистість тону. Докладно, з середини, через ідентифікацію з героєм, описуються митарства душі в потойбічному світі, де їй допомагають ті з богів, які стали друзями Тіні за життя. Спустошений смертю коханої, він прагне забуття, проте його місія не виконана, і з допомогою богині воскресіння Істер та Гора – сонця, Тінь повертається, отримавши нові сили, мудрість та розуміння, а отже, здатність зупинити спровокований Одіном Рагнарек. Лише проходження

через смерть робить Тінь по-справжньому живим. Його жертвопринесення подається як відтворення вічної містерії смерті та воскресіння.

В «Ніколи і ніде» Троїста смерть не є кульмінацією. Вона відбувається ближче до середини книги в межах додаткової сюжетної лінії і описується принципово інакше. Події роману читач, в основному, сприймає очима Річарда Мейгью. Річард – everyman, позбавлений надзвичайних здібностей, але здатний пройти ініціаційні випробування та стати героєм завдяки своїй доброті, сміливості та вірності. Його прекраснодушності протиставляється пронозливість трікстера маркіза де Карабаса, чий внутрішній світ автор не розкриває і чия жертовність стає несподіванкою. Троїстість тут має повну форму: розп'яття, смерть від гострих знарядь та утоплення. В цій смерті нема нічого ритуального, вона страшна та гротескна; замість подорожі душі описується подорож тіла підземними каналізаціями; чарівне повернення Маркіза до життя теж подається жорстко і натуралістично. Проте ця гранична заниженість парадоксальним чином близька до вищої піднесеності.

Тема троїстої смерті надзвичайно чітко виражена в сучасній популярній підлітковій фентезійно-детективній серії «Скалдаґері Плезант» («Skulduggery Pleasant», 2007) Дерека Ленді. Про головного героя повідомляється, що він був вбитий ворогом, його тіло спалене, а кістки кинуті в річку. Проте його ненависть до ворога була настільки сильною, що він невідомим йому самому чином повернувся до існування у вигляді живого скелета.

Варіації на тему троїстої смерті помітні в кінематографі**,** який взагалі широко використовує міфологію. Нерідко автор спочатку проробляє теоретичні праці міфологів, як це зробив Дж. Лукас при написанні сценарію «Зоряних війн», чарівної казки з SF антуражем.

Чи не найглибшою є міфологізація вестерну. На відміну від інших жанрів, він не наслідує старі форми епосу, а ***є*** епосом. Характерним моментом є героїзація стрілка, який стає врівень з Ахіллом чи Зіґфрідом. Другим – міфологізація повішення; недарма порожній зашморг на в'їзді до міста в «Пригорщі доларів» стає знаковим кадром жанру. Повішення у вестерні сполучає жах наглої смерті – та піднесеність, стан між небом та землею. Загальним місцем стає шрам від петлі на шиї у героя, який повернувся з того світу, щоб помститися ворогам / повернути справедливість / захистити невинних.

Особливо помітна міфологізація в спагеті-вестернах. Американські стрічки, здебільшого, є історично-реалістичними та оптимістичними. Вони показують критичну ситуацію (в ранніх зразках – боротьба з

бандитами, що систематично грабують селян, в пізніших – самооборона фермерів від корпорацій, що хочуть захопити їхню землю), що з неї можна з честю вийти. Перемога залишається за чесним працівником, який, відклавши зброю, продовжує здійснювати американську мрію.

Італійські ж вестерни відрізняє брутальність, анархізм, відчуття абсурду життя та далеко не гарантований хеппі-енд. В них панує не конкретно-історичне, а екзистенційно-універсальне: Дикий Захід стає лише тлом для епічних подвигів та злочинів. Засновником цього жанру є геніальний Серджіо Леоне, чиї стрічки і зараз мають могутній вплив на кінематограф.

Особливо насиченим міфологічною символікою є його кращий фільм «Хороший, Поганий, Брутальний» («The Good, the Bad and the Ugly», 1966), сага про безглузду людську жорстокість та смертоносну байдужість природи, про одвічну самотність та абсурдні злами долі – та про можливість перемоги над ними. В світі Леоне є три види смерті, що корелюють з міфологічною традицією: повішення, куля (варіант смертельного поранення) та зневоднення (своєрідна інверсія утоплення). Вони можуть сполучатися, або підсилюючи, або скасовуючи одна одну.

1) Зашморг та куля можуть поєднуватися з різними результатами. Декілька разів за фільм «Хороший» (герой Клінта Іствуда) рятує Туко, перестрілюючи мотузку на його шиї, в тому числі в драматичному фіналі, де Туко при цьому стоїть на могильному хресті (пор. зі стоянням на плечах в «Одного разу на Дикому Заході» цього ж режисера). З іншого боку, постріл може вибити табурет з-під ніг людини із зашморгом на шиї, поєднуючи дві смерті.

2) Зашморг та спрага: ця комбінація однозначно веде до смерті, як бачимо в епізоді з пійманим шпигуном конфедератів, розіпнутим на переді потягу. Послабленим варіантом є перехід Туко по напівпустелі зі зв'язаними (на початку) руками.

3) Куля та спрага теж є смертельним сполученням. Від ран та спраги помирає Карсон. Його смерть символічно викупає життя Хорошого, який пострілами Туко був позбавлений фляги та капелюха перед переходом через пустелю з промовистою назвою «Духовка». Цей епізод є одним з центральних у стрічці, адже саме з нього стосунки героїв переосмислюються у зв'язку з появою загальної мети.

Обидва головних героя декілька разів перебувають на межі смерті. Такі граничні ситуації є водночас моментами істини, що розкривають справжній характер людини в розвитку. Крім того, з міфологічної точки зору, жертва – це влада, а отже, перенесене страждання може надавати аванс на майбутнє. На відміну від Хорошого і Туко, Янгольські Очі –

Поганий – намагається платити тільки чужим болем, і в результаті втрачає все.

Вестерни Леоне стали джерелом натхнення для численних режисерів, яки запозичували з них мотиви та цілі епізоди. Перестріляна мотузка зустрічається в десятках фільмів; в «Швидкому та мертвому» («The Quick and the Dead», цю назву можна перевести і як «Живі та мертві») крім цього є постріли по стільцю. Звернення до естетики Леоне, в тому числі його символізму смерті, добре помітне в «Одного разу в Мексиці» Р. Родріґеса та «Вбити Білла» К. Тарантіно.

Ще одним міфогенним жанром кінематографу є аніме. Тут варіації на тему Троїстої смерті ми бачимо в одному з визначальних фільмів цього напряму, «Замку Каліостро» («The Castle of Cagliostro», 1979) славетного режисера Хаяо Міядзакі. Ця стрічка повна міфологічних мотивів, зокрема пов'язаних з ініціаційним випробуванням. В одному з її центральних епізодів головний герой проходить відразу через три смертельні небезпеки – куля, падіння з висоти та вогонь. Після цього він три дні (знов троїста символіка) перебуває непритомним, зате потім чудесно швидко одужує та одержує остаточну перемогу.

Як бачимо, міфологема Троїстої смерті широко використовується в різних видах та жанрах сучасного мистецтва. Загальним для згаданих творів є символіка сакрального центру та найціннішої добровільної жертви, за якою слідує реальне чи символічне воскресіння персонажа, який повертається з новими силами та мудрістю для виконання своєї місії. Отже, Троїстість можна розуміти не тільки як взаємне підсилення, але й взаємну неґацію смертей. На подальше дослідження заслуговують питання особливостей відтворення цієї міфологеми в різних національних традиціях та в різних видах мистецтва, а також спільне та відмінне у християнській та не-християнській інтерпретації теми.

1. Кирилюк О. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури.– Одеса: ЦГО НАНУ / Автограф, 2008.– 415 с.
2. Широкова Н. С. Культура кельтов и нордическая традиция античности.– СПб.: Евразия, 2000.– 352 с.
3. Tolstoy N. The Quest for Merlin.– Sceptre, 1990.– 378 p.

Анатолий Баканурский, Богдан Шевченко

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ТЕАТРАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

В статті розглядаються різноманітні типи та форми комунікаційних зв'язків у сучасному театрі: між режисером і драматургом, авторами вистави і театральною критикою, театральною постановкою та глядацьким залом.

Ключові слова: *драма, режисура, інтерпретація, постдраматичній театр, театральні комунікації, сценічна інтерпретація.*

В статье рассматриваются разнообразные типы и формы коммуникационных связей в современном театре: между режиссёром и драматургом, авторами спектакля и театральной критикой, театральной постановкой и зрительным залом.

Ключевые слова: *драма, режиссура, интерпретация, постдраматический театр, театральные коммуникации, сценическая интерпретация.*

This article deals with one of the communicative connections in modern theater: relationships between direction and dramatic art. The researching is based on the director's approach to the play, in particular, creating the staged play as specific scenic drama language unveiling of new senses of the play.

Keywords: *drama, direction, interpretation, postdramatic theatre, dramatic communications, staged remake.*

Любой театр, вне зависимости от контекста эпохи, в которой он существует, от манифестируемых им художественных целей и установок, будь он традиционным, академическим, авангардным, постмодернистским или постдраматическим, неизменно представляет собою систему многоуровневых активных коммуникаций. Театральное искусство, будучи перенесённым в мир представлений, неизменно вызывает суждения как творцов, так и потребителей художественного продукта – спектакля относительно своего содержания, своих форм, задач, смыслов и целей. Его существование немыслимо само по себе, а лишь в контексте разнообразных коммуникативных отношений. С развитием театра увеличивается количество коммуникационных связей и усложняется их иерархия. На языке современной семиотики феномен театра представляет собою «сложное коммуникативное событие». Так, для фольклорной зрелищной культуры, в частности, народной драмы, доминирующей является коммуникация: «спектакль–зритель», для мистериального средневекового западноевропейского театра к ней добавляется связь между корпоративным цехом, задачей которого является организация

зрелищного досуга горожан, с одной стороны, церковью и муниципальными властями,– с другой. Причём исторические коммуникации «мистерия–церковь» и «цеховая организация– городской муниципалитет» действовали на ряде уровней, являясь полифункциональными. Если в первой коммуникации-оппозиции задача церковных властей сводилась к соблюдению разумной пропорции между сакральным и профанным, духовным «верхом» и телесным «низом» в мистерии, то есть осуществлением в основном цензурно-охранительных функций, то второй тип связи площадного театра и светских органов городского административного управления включал решение комплекса организационно-координационных и экономических проблем.

Классицистская сценическая культура эпохи абсолютизма, а затем и Просвещения, сформировала ещё один, «внутритеатральный», тип коммуникации, который отражал специфику отношений внутри труппы. Его главными фигурантами были актёры и владелец театра, а также тот член коллектива, который становился в его главе. Хрестоматийным образцом подобной коммуникации являлся театр, возглавляемый Мольером. Здесь следует искать истоки коммуникативной связи «режиссёр–актёр», в полной мере проявившейся гораздо позднее, в частности, в 1896 году, когда в парижском театре «Эвр» на подмостки вышел герой пьесы А. Жарри «Король Убю» в постановке М. Люнье-По. Рождение авторской режиссуры в театральном процессе стало возможным после возникновения нового типа европейской драмы, когда зрительному залу стал интересен не конкретный исполнитель, а спектакль в целом. Именно для этого периода характерным является появление внутри театрального процесса второго автора – режиссёра, уже не выступающего механическим посредником между драматургией и подмостками, а претендующего на сценическое «первородство». Это обстоятельство наделило фигуру театрального режиссёра мифологическими медиаторными функциями: во-первых, именно он стал осуществлять процесс перехода-«инициации» литературы в спектакль, а, во-вторых, получил возможность реализовывать постановочный замысел посредством организации актёрского ансамбля. Таким образом, феномен режиссуры становится заметной составляющей, по меньшей мере, двух коммуникационных уровней.

К эпохе Просвещения относится возникновение профессиональной театральной критики, представляемой на этапе её становления не сотрудниками редакций периодических изданий, весьма немногочисленных, а в основном литераторами. Характер деятельности критики отличался регулярностью: редкий спектакль, поставленный на

сценах столиц и в театрах других крупных европейских городов, оставался вне пределов внимания пишущих об искусстве сцены. Это предопределило появление нового важного коммуникативного тандема «театр–критика». Характерной чертой театральной критики стала оперативность, с которой она реагировала на события текущего театрального процесса. Её истоки можно обнаружить ещё в древнегреческом театре и поэзии, связанной с отражением современных сценических реалий. Театрально-критические элементы обнаруживаются в таком литературном жанре как эпиграмма. Ряд этих поэтических миниатюр высмеивал бесталанных актёров («курносого Мемфиса», неудачно представлявшего пантомиму, комика Павла, бездарно исполнявшего роли в комедиях Менандра). Роль критика примерил на себя комедиограф Аристофан, сделав главной темой своих «Лягушек» сравнение поэтического мастерства Эсхила и Еврипида.

Допрофессиональному этапу развития театральной критической рефлексии свойственно доминирование вкусового субъективизма и эмоциональный характер, преобладающий над аналитическим анализом драматического артефакта, от чего ей не удавалось освободиться в течение длительного времени. Примером подобной критики является памфлет «На грош ума, купленного за миллион раскаяний…», написанный перед смертью в 1592 году английским писателем и драматургом, представителем «университетских умов» Робертом Грином, старшим современником Шекспира, в котором «потрясатель сцены» (*Shake-scene*) назван «вороной-выскочкой», «нахалом» и «паяцем» (цит. по: [1, с. 47]).

В немалой степени субъективными, предвзятыми и социально ангажированными представляются высказывания многих участников знаменитой полемики ортодоксальных классицистов и классицистов «новой волны», развернувшейся в 1637 году во французской Академии вокруг трагедии Пьера Корнеля «Сид». Полемика эта стала своеобразным прологом почти тридцатилетнего «спора древних и новых», начавшегося ровно через полстолетия и включившего в свою орбиту многих европейских интеллектуалов того времени.

Для современного театрального процесса характерны непростые отношения критики с авторами спектакля. Последние зачастую считают критическую деятельность предвзятой, страдающей субъективизмом, даже ненужной и бесполезной. Практики сценического искусства, как правило, весьма болезненно реагируют на деятельность театральных рецензентов, считая её вмешательством в творческий процесс. «Ум, чуткость, широкий взгляд на мир, талант и образованность вредны

критику. Способность к увлечениям – также. И наоборот: наилучшим орудием критика… является невежество и безразличие… к судьбам искусства и людей» (Л. Андреев). А. Джигарханян в одном из интервью сказал, что ни разу в своём творчестве он «не встретил в театральной критике тех слов, наблюдений, выводов, которые помогли бы данному спектаклю, данной роли» [2, с. 94] Иногда отношения практиков сцены и представителей театрально-критического цеха обостряются до болезненных антагонизмов. Показателен в этом смысле случай, происшедший в Киеве в 1908 году, когда актёры театра «Соловцов» отказались начинать спектакль, до тех пор, пока зрительный зал не покинет критик П. Ярцев, часто подвергавший их постановки самой резкой оценке. В знак корпоративной солидарности со спектакля ушли и другие известные театральные рецензенты, находящиеся среди публики: Н. Николаев, представлявший газету «Киевлянин», И. Иванов из «Киевских вестей», С. Померанцев – журналист «Последних новостей», И. Дриллих из журнала «В мире искусств», М. Рабинович – театральный обозреватель «Театра и искусства».

От Аристотеля до Дидро театральная критика развивалась в большей степени как область литературоведения, теории драмы, поскольку основным объектом рассмотрения выступала пьеса, а не спектакль. Первым подобную традицию нарушил Лессинг, который в издававшемся им с 1767 по 1769 годы специализированном театральном журнале «Гамбургская драматургия» предпринял попытку проанализировать не только литературный первоисточник – пьесу, но и игру актёров в спектакле, даже охарактеризовать восприятие постановки публикой, в оценке которой автор был весьма критичен: «Мы почти все и почти всегда идём в театр из любопытства, от скуки, ради моды, за компанию, желаем на других посмотреть и себя показать, и лишь немногие идут с иною целью, да и то редко» [3, с. 563].

На наш взгляд, именно с Лессинга начинается формирование традиций полноценной профессиональной театральной критики как самостоятельной сферы литературного творчества.

И, наконец, разнообразный спектр отношений, сочетающих эстетические цели с утилитарными, присущ сфере театрального менеджмента, рассматривающей спектакль как определённый продукт художественного производства, который после его включения в репертуар необходимо выгодно продать массовому потребителю. В менеджерско-управленческой деятельности в связи с этим можно выделить два последовательных этапа. Первый – производственный, включающий разработку бизнес-плана, поиск финансовых ресурсов для осуществления

сценического проекта – фандрейзинг (*fandraising* – накопление средств), работу со спонсорами, меценатами, предварительную рекламу, предусматривающую активные контакты со СМИ, и т. д. Основной задачей второго, послепремьерного этапа менеджерской деятельности, является создание оптимальных условий для экономически прибыльной эксплуатации спектакля: организация продажи билетов через театральную кассу и при содействии волонтёров-распространителей, устройства гастрольных выездов, налаживание связи с прессой и телевидением и пр. Всё это предусматривает непременное присутствие в деятельности группы театральных менеджеров разнообразных типов коммуникативных отношений, образующих единство творческих и административно-экономических составляющих. Отметим, что количество коммуникаций в сфере организации театрального процесса увеличивалось и качественно усложнялось по мере эволюции от частной антрепризы к современному театральному менеджменту.

Ко времени появления режиссёрского театра, сформировалась относительно устойчивая и иераихически упорядоченная система театральных коммуникаций. Возникновение в конце XX столетия феномена постдраматического театра ничего кардинально нового в неё не добавило, правда, смена ряда парадигм сценической выразительности основательно сместила ряд аксиологических параметров в коммуникативных связях, в первую очередь, в отношениях «драматург–режиссёр»», «спектакль–зритель», «режиссёр–актёры». Следует учесть, что последняя коммуникация включает и спектр разнообразных внутритеатральных отношений и в самой актёрской среде.

Если расположить многообразные театральные коммуникации в хронологической последовательности, то есть по мере продвижения от пьесы к спектаклю, то они будут выглядеть следующим образом: «драматург–режиссёр», «пьеса–постановочный замысел–актёр», «спектакль–зритель», «спектакль–театральная критика». Отдельно следует выделить ряд коммуникационных отношений в области театрального менеджмента, особенность которых состоит в том, что они формируются ещё до начала непосредственного репетиционного периода работы над спектаклем и не завершаются в день его премьерного показа. Коммуникации в области менеджмента многообразны по своему характеру, предназначению, задачам и целям, в их контактную сферу включено большое количество людей и организаций.

В случае же рассмотрения театральных коммуникаций с точки зрения их иерархической значимости, то, несомненно, важнейшей окажется связь «спектакль–зритель», которой подчинены все остальные отношения

между участниками работы над сценическим артефактом. Кроме того, это постоянная театральная коммуникация, существующая со времён синкретического единства зрелища и ритуала и доминирующая в современном сценическом процессе. Этот тип связи является кроме всего ещё и важным аспектом социальной практики, представляя важную составляющую в формировании ценностных предпосылок ряда отдельных деталей картины мира и человеческого бытия. «Поскольку другие вменяют ответственность мне, я делаю себя той личностью, какой я становлюсь через взаимоотношения с другими» [5. с. 189]. Приведённые слова Юргена Хабермаса вполне применимы для характеристики аксиологического аспекта театральной коммуникации «спектакль–зритель».

Следует учесть ещё одно важное обстоятельство: наличие субъективных или случайно привнесённых искажений, неизменно сопутствующее восприятию режиссёром произведения драматургии, актёрами постановочного замысла, публикой и театральной критикой спектакля. Эти сценические аберрации, непредумышленные или целенаправленные уходы от аутентичности проявляются практически на каждом из уровней театральных коммуникаций и объясняются различными порождающими их факторами: творческими амбициями, отношениями внутри труппы, уровнем профессионализма, возрастными, гендерными, психологическими особенностями состава как создателей спектакля, так и зрительного зала, наконец, свойственным каждому человеку интерпретационно-субъективистским подходом ко всему тому, восприятие чего не является аксиоматически сформулированным, в частности, к произведению театрального искусства.

Рассмотрение свойственных каждому из уровней театральных коммуникационных отношений аберраций, нарушений «правил игры», во все времена привносивших своеобразие в развитие сценического искусства,– также являются задачей автора. Аберрация – неизбежное следствие акта восприятия любого произведения искусства, которое, как считал Ю. Лотман, предлагает реципиенту способ общения на изначально непонятном тому языке, в связи с чем он неизбежно сталкивается с ситуацией необходимости его расшифровки. Это, естественно, порождает ряд подчас существенных отклонений и искажений при восприятии заложенных в произведение ещё при его создании кодов. Возникает феномен корректировки авторских замыслов, идей и художественных образов: пьесы – в режиссёрской, когда «языковые знаки превращаются во множество других систем знаков», спектакля – в зрительской или театрально-критической рефлексии.

Режиссёр М. Резникович особо выделил актёрскую аберрацию, «сдвиг сознания», которые «неслышно, но постепенно и неотвратимо овладевают артистом, и возникает некая нравственная и творческая глухота, что так жёстко мстит впоследствии [4, с. 49]. Причём подобная утрата почвы под ногами, потеря ощущения реальности, гипертрофированная оценка своего сценического дарования нередко наступают после шумного актёрского успеха. Кроме того актёрская аберрация мотивирована ещё и тем, что создатель сценических образов немалую часть своей жизни проводит в ситуации тождественности с персонажем, а не с самим собою как личностью. Взгляд на мир и оценочные суждения зачастую искажаются зачастую по той причине, что в большей степени адекватны точке зрения действующего лица, чем исполнителя. И, наконец, актёрская аберрация обусловливается иным, чем, скажем, у режиссёра понимаем сущности и значения исполняемой в спектакле роли. Аналогичным образом постановщик спектакля часто вкладывает в спектакль иные, чем драматург смыслы, делая это преднамеренно или интуитивно-неосознанно.

Аберрация – это то, что привносит конфликтную ситуацию в разнообразные уровни коммуникативных связей, придаёт им оппозиционный оттенок, и, в конечном счёте, способствует развитию театрального процесса в целом.

Исследование типологии и особенностей указанных форм коммуникативных связей позволит лучше понять специфику динамики сценического искусства, столь изменчивого и разноликого в эпоху *fin-de-siecle* (фин-де-сьекль) – конца века, не только в историческом, но и непосредственном театральном смысле. Кроме этого, их анализ поможет выявить новые оттенки отношений между различными фигурантами современного сценического процесса, что, несомненно, может способствовать формированию инструментария для воспроизведения адекватного образа нынешней театральной эпохи.

1. Ларок Ф. Шекспир. Как вам это понравится.– М.: АСТ, Астрель, 2003.– 192 с.
2. Джигарханян А. Вопросов больше, чем ответов // Театр.– М., 1992.– №4.
3. Лессинг Г. Э. Из «Гамбургской драматургии» // Лессинг Г. Э. Избранные произведения.– М.: Художественная литература, 1953.– С. 517–614.
4. Режиссерский театр от Б до Я. Разговоры на рубеже веков. Вып. II / Ред.-сост. А. Смелянский, О. Егошина.– М.: Московский Художественный театр, 2001.– 502 с.
5. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Пер. с нем. под ред. Д. В. Скляднева, послесл. Б. В. Маркова.– СПб.: Наука, 2000.– 380 с.

Серафим Савченко

ФЕНОМЕН АПОКАЛИПТИЧЕСКОГО МИФА В СЕРИЙНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Стаття присвячена характеристиці апокалиптичних мифів у сучасному кіно та встановленню причини їхньої популярності у серійному кінопродукті.

Ключові слова: *апокаліптика, постапокаліптика, кіномиф, серійність.*

Статья посвящена характеристике апокалиптических мифов в современном кино и выявлению причины их популярности в серийных кинопродуктах.

Ключевые слова: *апокалиптика, постапокалиптика, киномиф, серийность.*

The article contains a description of apocalyptic myths in the modern cinema and some reasons of their popularity in the serial cinema-product.

Keywords: *apocalyptic, post-apocalyptic, cinema-myth, seriation.*

С экранов кинотеатров и телевизоров на современного человека как волна цунами обрушиваются всевозможные апокалиптические картины. Они не оставляют сомнения, что конец мира будет, он придет, он неизбежен, как налоговые отчисления из зарплаты. Вопрос только в том, как и каким способом умрет наша цивилизация. Такая эсхатологическая проблематика становится благодатным материалом для производства все новой и новой продукции современной киноиндустрии.

В рамках данной статьи нас будет интересовать апокалиптическая мифология, что и станет **объектом** исследования, а воплощение этой мифологии в серийном кинематографе последних лет станет **предметом** исследования. **Целью** же мы зададимся следующей: выявить наиболее характерные апокалиптические мифы кино и причину их популярности в серийных кинопродуктах.

Современное киноискусство наполнено разнообразными сюжетами и персонажами, корни которых можно без труда обнаружить в мифологии. Более того, кинематограф не только строится на мифологемах – он и сам создает мифы. Мифы в кино превращаются в устойчивые клише, которые свободно переходят из фильма в фильм. Киномифы не только заимствуют сюжет, но и создают саму мифологическую реальность с ее специфическими законами, в рамках которой этот сюжет развивается. «Мифическое слово есть сообщение. Оно не обязательно должно быть устным: это может быть письмо или изображение; и письменная речь, а также фотография, кинематограф, репортаж, спортивные состязания, зрелища, реклама могут быть материальными носителями мифического

сообщения» [1, с. 72]. Соответственно, и многие явления в современном массовом кино могут быть рассмотрены как мифы-сообщения. Массовая культура вообще является благодатной почвой для артикуляции установок мифологического сознания, а кино, как одно из самых массовых искусств, продуцирует мифы, которые «натурализируются» в сознании обычного зрителя, поддаются прочтению и распознаванию думающим зрителем.

Мифы кинематографа разнообразны. Например, для Америки русские – это бандиты и алкоголики с большим запасом атомного оружия, которое все время кто-то ворует, а американским спецслужбам и отдельно взятым героям приходится постоянно спасать мир от ядерной катастрофы; от укуса вампира человек сразу становится вампиром, а сами вампиры в солнечном свете умирают, превращаясь в жидкое зеленое мыло или пепел; дубовые столы ломаются, если на них кого-нибудь бросить и так далее. Р. Барт также приводит пример подобного мифа из голливудского кино в своей работе «Мифологии» [1]: правильно причесанный американец или англичанин вполне сойдет за римлянина времен империи.

Если попробовать посмотреть на ситуацию существования подобных киномифов с точки зрения культуролога, то становится ясно, что это не манкирование историческими фактами и логикой, а особый вид отношения к реальности. Киномифы не скрывают часть какой-то правды и не афишируют какую-то секретную информацию, они ее только слегка деформируют. Миф в кинематографе – не ложь, а всего лишь искривление, искажение реальности, «похищенное слово», как называет это Барт. Мифологизация как фактор, участвующий в создании кинопроизведения, лишает предмет, о котором идет речь, всякой историчности. История из подобных мифологических сюжетов просто испаряется, она переделывается, универсализируется, упрощается, превращаясь в красивое и дорогое (в плане создания) подобие исторической реальности.

Результат действия мифа в серийном произведении (а кино постмодернизма серийно по своей сути) – это обездвиживание мира, где он должен давать картину, в которой раз и навсегда установлена знаковая реальность, претендующая на глобальное прочтение. И Африка, и Америка, и Азия – все должны понимать юмор, мотивацию персонажей, историю именно так, как это преподносит современное мифологизированное киноискусство. Так артикулируется одна из важнейших особенностей мифологического сознания – его общезначимость, глобальность, чрезвычайно значимая в случае с мифами апокалиптическими. Потребители кинопродукции воспринимают мифологизированную реальность с помощью уже заданных универсальных ключей и поэтому допускают различные логические несоответствия и искривления, для них это просто

вариант существования действительности. Зрители не задаются вопросами: «А правда ли это?», «А может ли это быть на самом деле?» Для них таких вопросов просто не существует, ибо ответ очевиден: в рамках киномифа все возможно и все реально.

На подобный феномен специально обращает внимание в своей «Логике античного мифа» Я. Голосовкер: «Читатель часто поневоле пренебрегает искусством пристального чтения. Читая мифы, ум редко вглядывается в чудесный механизм, движущий миром мифологии, потому что он не вооружен знанием этого механизма. Внимание скользит по мифологической фабуле и мифологическим образам, как по чему-то давно знакомому, улавливая только явную или весьма прозрачную аллегорию…» [2]. Простому реципиенту нет необходимости работать дешифровщиком и пристальным критиком, разрушая мифы и выявляя логические несоответствия. Зритель пришел в кинозал, заплатив за билет, или сел дома в кресло, купив DVD, для того, чтобы смотреть на красивое подобие реальности, и ему нужен лишь один ключ, один инструмент – это воспринимать мифологизированный архетипичный образ, что не сложно, ведь он прост и универсален, понятен и ясен всем.

Миф в традиционных культурах, как известно, рассматривался как трансляция коллективного знания и опыта и образец для повторения. Эта тенденция сохранилась и сейчас, особенно ярким примером этому может служить стремление современного кинопродукта к серийности. В середине XX века Ричард Мэтсон опубликовал свой роман «Я – легенда» (1954 г.). Это произведение считается классическим хоррор-романом об апокалиптической пандемии вампиризма, вызванного распространением ужасного вируса, и о последнем оставшемся в мире человеке. Идея была тут же подхвачена кинематографом, роман экранизировался трижды: «Последний человек на земле» («The Last Man on Earth», 1964, США, Италия); «Человек Омега» («Omega Man», 1971, США); «Я – легенда» («I Am Legend», 2007, США); он породил целую серию литературных и кинематографических произведений о засилии вампиров. Вскоре архетип последнего человека в мире, населенном чудищами, отпочковался от мэтсоновской «Легенды» и плотно вошел в сюжеты десятков фильмов о конце света. Хотя сам Ричард Мэтсон писал, что идея романа пришла к нему при прочтении другого мифологизированного романа, а именно стокеровского «Графа Дракулы».

Продукция серийного кинопроизводства отсылает зрителя к «неподвижному» прототипу, к воссозданному в кино архетипу мифологического героя. Современные киногерои, из какой бы страны они ни были, схожи между собой как братья и обладают стандартным

зафиксированным набором качеств, привычек и похожей парадигмой поведения. Это еще один аргумент, подтверждающий существование в кинематографе особой мифологизированной и универсальной реальности. При этом воображаемый мир мифа имеет большую жизнеспособность, чем мир реальный. То же происходит и с мифологическим героем, который оказывается более настоящим и жизнеспособным, чем его реальный прототип. Например, такой культурный герой как Жанна д'Арк, на страницах школьного учебника кажется далекой и почти нереальной личностью, и ни исторические документы, ни изображения того времени не придают ей реальности и «жизненности». А вот Жанна д'Арк в кинопроизведении – это личность настоящая, она мифологично сильная и героичная. М. Элиаде в работе «Аспекты мифа» обращает внимание на так называемую живучесть определенных мифов о героях или легендарных событиях: «Миф является живым в том смысле, что он предлагает людям модель для подражания» [3, с. 12]. Персонажи мифа – это существа со сверхвозможностями. Например, в мифе про «обычного» человека, который вырастет и поможет человечеству в борьбе против роботов (Джон Конор из тетралогии «Терминатор»), сверхспособностью становится невероятная живучесть и харизма героя, объединяющего вокруг себя людей на борьбу с машинами, поработившими весь мир. Логика мифа «забывает» о логике реальности, игнорируя количественные отношения (вес, скорость), и управляет персонажами так, как будто физические законы недейственны: Человек-Паук может руками остановить поезд, а «крепкий орешек» Джон Макклейн ускользнуть от ракеты на грузовике. Очевидно, что такой герой вполне может претендовать на спасение человечества в грядущей вселенской катастрофе.

В связи с этими соображениям особенно показательным для мифологии современного кинематографа кажется именно апокалиптический миф в его постоянном серийном тиражировании. Мифы апокалиптического цикла приобрели большую популярность в кино, выделившись в своеобразный поджанр научной фантастики, в котором действия развиваются в мире, находящемся на самой грани глобальной катастрофы или во время нее. Есть еще и постапокалиптика, где действие происходит в мире уже после какой-либо вселенской катастрофы.

Апокалиптические мифы присутствуют во все времена во всех культурах, меняясь и варьируясь в зависимости от культурно-исторических контекстов. Для живучести киномифа поливариантность чрезвычайно важна – она обеспечивает возможность различной концовки сюжета, а также причин возникновения катастрофы и появления новых действующих лиц.

Серийность кино принимает поливариантность мифа как божественное благо, ведь рассказывать одну и ту же историю можно бесконечно долго.

В современном киноискусстве распространено несколько концепций конца света или видов апокалипсиса.

1) Техногенная катастрофа:

- «Терминатор» («The Terminator», реж. Д. Кэмирон, 1984, США, Великобритания),
- «Матрица» («The Matrix», реж. Э. и Л. Вайчовски, 1999, США, Австралия),
- «Книга Илая» («The Book of Eli», реж. Альберт Хьюз и Аллен Хьюз, 2009, США),
- «Безумный Макс» («Mad Max», реж. Д. Миллер, 1979, Австралия).

В таких историях сюжет, как правило, развивается по следующему сценарию: после страшной катастрофы мир погиб, но жизнь на планете еще сохранилась, она сосредоточилась в небольших оазисах, где люди ведут полуживотное существование: здесь внезапно появляется супергерой, наделенный особым знанием (либо умением), именно он способен изменить мир к лучшему... Такая убежденность в неминуемой катастрофе, в том, что из-за собственных изобретений прогресс непременно приведет человека к гибели, стала характерной для массовой культуры. Сомнения в положительности прогресса начинаются в XIX веке в виде антипрогрессистских теорий романтической эпохи. Примерно тогда же формируются основы массовой культуры – видимый научно-технический прогресс и массовая культура оказались почти ровесниками. Современный масскульт превращает представления о техногенной кончине мира в серийный способ развлечения.

2) Неосторожное использования биологического оружия или специально устроенный вред:

- «Я - легенда» («I Am Legend», реж. Ф. Лоуренс, 2007, США),
- «Обитель зла» («Resident Evi», реж. П. Андерсон, 2002, Германия, Франция, Великобритания),
- «28 дней спустя» («28 Days Later», реж. Д. Бойл, 2002, Великобритания),
- «Безумцы» («The Crazies», реж. Б. Эйснер, 2010, США, ОАЭ).

Подобные истории повествуют о том, как страшный вирус вырвался на свободу из секретных лабораторий и теперь губит человечество в промышленных масштабах. В этом кошмаре пара людей пытается спасти свои жизни (либо герой спасает всех). Мифологический кинематограф убежден, что продукты с ГМО, поразительные результаты микробиологии и всевозможные гриппы вполне способны сотворить орды зомби или непобедимый вирус, уничтожающий человечество.

3) Приход антихриста или других библейских персонажей:

- «Константин. Повелитель тьмы» («Constantine», реж. Ф. Лоуренс, 2005, США),
- «Конец света» («End of Days», реж. П. Хаемс, 1999, США),
- «Легион» («Legion», реж. С.Ч. Стюарт, 2010, США),
- «Омен» («The Omen», реж. Д. Мур, 2006, США).

Сюжет подобных фильмов таков: существует давнее пророчество библейского характера, которое исполняется прямо сейчас, а один человек, супергерой, может предотвратить гибель мира, но на его пути становятся целые легионы ада. Вера в пророчества всегда была сильна, в том числе и в конце XX – начале XXI веков. И действительно: умножаются войны, люди голодают, происходят перевороты и страшные бедствия, мир становится все более непредсказуемым и беспокойным. Так что вера в близкий Армагеддон вполне оправдана. «Пророков», говорящих с Богом, все больше, экстрасенсов стали показывать даже по телевизору, все чаще организовываются секты с неоптимистичными названиями. Это естественным образом отражается в искусстве, с той лишь разницей, что кино не предсказывает конец мира – оно его показывает так, как будто это реально происходит прямо сейчас и, конечно же, во всем мире.

4) Природный катаклизм:

- «Послезавтра» («The Day After Tomorrow», реж. Р. Эмерих, 2004, США),
- «Армагеддон» («Armageddon», реж. М. Бей, 1998, США),
- «Столкновение с бездной» («Deep Impact», реж. М. Ледер, 1998, США),
- «2012» («2012», реж. Р. Эмерих, 2009, США).

В таких фильмах мир ожидают глобальные природные катаклизмы: сильнейшие землетрясения, цунами и извержения вулканов превратят страны и целые континенты в руины, в любом случае катастрофа неизбежна. Страх перед разрушительной силой природы, перед враждебностью стихий силен еще со времен Потопа. Всевозможные катастрофы в природе чаще всего предсказывались, а еще чаще случались. Оракулы и предсказатели бед нынче пользуются большим уважением, «центурии» Нострадамуса, календарь майя выглядят правдивыми и точными. Десятки научных программ, статей и книг посвящены предсказанию и описанию гибели планеты.

5) Вторжение инопланетного разума:

- «День независимости» («Independence Day», реж. Р. Эмерих, !996, США),
- «Марс атакует» («Mars Attacks!», реж. Т. Бертон, 1996, США),
- «Война миров» («War of the Worlds», реж. С. Спилберг, 2005, США),

- «День, когда Земля остановилась» («The Day the Earth Stood Still», реж. С. Дерриксон, 2008, США).

Эти фильмы сообщают, что наша планета подверглась нападению. Инопланетяне, непонятные и бездушные существа, высаживаются на нашей планете и атакуют землян. Романтические мечтания астрономов и простых обывателей о том, что мы не одни во Вселенной, перерабатываются мифологической машиной. Инопланетяне отныне не братья по разуму, не высшие существа, а безумные агрессоры, которые только и хотят уничтожить нас и нашу цивилизацию.

Некоторые из упомянутых сценариев развивают и постапокалиптический сюжет: после катастрофы, как правило, осталось лишь несколько людей, которые способны снова воссоздать мир («Марс атакует», «Я – легенда», «Обитель зла», «Пандориум», «Книга Илая»). Следует вспомнить о том, что и в традиционном мифологическом сознании конец света никогда не бывает окончательным – всегда остается кто-нибудь, чаще всего пара, которая возродит человечество, как и остаются какие-то указания насчет того, как это сделать. Всегда должна оставаться надежда. Так и киномифы предпочитают предоставлять своим героям и зрителям вполне конкретный и реальный шанс на выживание. Как и традиционный миф, киномиф претендует на функцию трансляции знания и опыта из поколения в поколение. И логично, что эти знания имеют не только космологический, но и вполне конкретно-практический характер, а именно являются планом по спасению людей в случае чего-то апокалиптического.

Особое место в апокалиптике занимает архетипический культурный герой. В сюжетах, где он действует, предсказывается такой конец света, который способен навсегда уничтожить все живое в мире, и лишь избранный человек может его предотвратить. Благодаря своим необычным качествам, этот герой спасает мир, жертвуя собой ради всеобщего блага («Армагеддон», «Конец света», «Константин», «Терминатор. И придет спаситель»). Здесь особенно важно действие механизма самоидентификации «читателя» мифа с героем, на который обращал внимание еще М. Элиаде. Согласно ему мифы о героях, участвующих в таких судьбоносных для мира событиях, удовлетворяют тайным желаниям любого человека стать героем, яркой личностью, которая в необходимый момент сможет проявить себя. Вот и в подобных киноисториях зритель, как правило, с одной стороны, наблюдает за борьбой добра (герой) и зла (разрушитель или катастрофа сама по себе), а с другой стороны, неосознанно втягивается в процесс идентификации, у него возникает чувство личного сопричастия. Подобные мифы о конце всего сущего дают модели поведения, архетипические образы героев-спасителей, а тем самым придают

значительность человеческому существованию и, как следствие, утверждают и значительность кинопроизведения, подтверждая мысль М. Элиаде: «роль мифа в структуре всего человеческого существования неизмерима. Благодаря мифу <…> понятия реальности, значимости, традиционности, постепенно обнаруживают свой путь» [3, с. 147].

Мифологизация в искусстве существовала всегда, но именно в ситуации постмодернизма и массовой культуры она стала всеобъемлющей. Этому способствует современное представление об отсутствии единой конкретной истины, допущение плюральности смыслов, лояльное отношение к ним как со стороны потребителя, так и со стороны самого искусства. Современный мир – это пространство существования различных мифов, они создаются, разрушаются, потом снова создаются или повторяются, превращаясь в феноменальный мифологический серийный продукт.

В заключение сделаем некоторые выводы из нашего исследования.

- Кинематограф наполнен разновариантными мифами о конце света, который вмонтирован в созданную этими же мифами особую реальность с собственной историей, героями и даже физическими законами.
- Мифологические конструкты, которые лежат в основе современного серийного кинематографа, находят свое воплощение и в образе культурного героя, обеспечивая кинопродукту доступность понимания и привлекательность для массового зрителя.
- Мифы апокалиптического цикла приобрели большую популярность в кино, выделившись в особый жанр фантастики. Серийно дублируясь ежегодно в десятках различных кинопроизведений, они способствуют воспроизводству апокалиптических архетипов мифологического сознания.
- Модели массовой культуры, склонные к воспроизводству апокалиптических представлений, помноженные на постапокалиптические парадигмы постмодернизма создают благоприятную почву для существования и распространения мифологических архетипов в современном кинематографе.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / перевод с фр. Г. К. Косикова.– М.: Прогресс, 1989.– 616 с.
2. Голосовкер Э. Я. Логика античного мифа.– http//www.gummer.ru
3. Элиаде М. Аспекты мифа.– М.: Инвест–ППП, 1996.– 240 с.

Валентин Саченко

В ПОИСКАХ МЕТОДА: М. БЛОК И П. М. БИЦИЛЛИ О ПРИРОДЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ

Стаття присвячена аналізу теорій культурно-історичного пізнання, запропонованих М. Блоком та П. М. Біцілі. Заперечуючи домінування позитивістського підходу в історичному пізнанні, вони бачили головне завдання історичного дослідження в розкритті механізмів діяльності соціальної свідомості завдяки аналізу світосприйняття та світогляду людей доби, що вивчається.

Ключові слова: *світогляд, світосприйняття, ментальність, дух доби.*

Статья посвящена анализу теорий культурно-исторического познания, предложенных М. Блоком и П. М. Бицилли. Выступая против доминирования позитивистского подхода в историческом познании, они видели главную задачу исторического исследования в раскрытии механизмов деятельности социального сознания через мироощущение и мировосприятие людей изучаемой эпохи.

Ключевые слова: *мироощущение, мировосприятие, ментальность, дух эпохи.*

This article is devoted to the analysis of cultural and historical cognition which were proposed by M. Bloch and P. M. Bicilli. Coming forward against dominion of positivistic approach in historical cognition they saw the main problem of historical investigation in discovering mechanisms of activity of social consciousness through human's world outlook and world-view of investigating epoch.

Key words: *world outlook, world-view, mentality, spirit of epoch.*

Современная ситуация гуманитарного познания характеризуется кардинальными сдвигами мировоззренческих установок в сторону отказа от однолинейности, центрированности, детерминизма методологических подходов и стратегий. В культурно-историческом познании этот процесс связан с обостренной полемикой различных направлений и школ по вопросам характера исторической реальности, методов ее изучения, роли познающего субъекта (историка) в создании картины прошлого. Таким образом, происходит изменение акцентов: онтологическая проблематика уходит на второй план, а доминирующей становится проблематика эпистемологическая.

Истоки этих изменений можно обнаружить в атмосфере оживленных дискуссий начала прошлого столетия, существовавших в западной исторической мысли в работах Г. Риккерта, М. Вебера, Й. Хейзинги, О. Шпенглера, М. Блока, П. М. Бицилли. Суть этих дискуссий о природе исторического познания состояла в том, чтобы углубить и расширить

перспективы исследования прошлого, преодолеть односторонность взгляда на историю как на «собирательницу и хранительницу фактов». Эти мыслители ставили перед собой задачу совершенствования и преобразования исторического метода путем изменения научной методики, разработки более тонкого и эффективного категориального аппарата, обнаружения новых проблемных зон. Это не теряет своей актуальности и в настоящее время.

Целью данной статьи является анализ теорий культурно-исторического познания, сформулированных М. Блоком и П. М. Бицилли. Значение работ французского историка общепризнано в мировой науке, а влияние его идей на развитие теории истории является несомненным фактом. Имя нашего соотечественника было практически неизвестно, о чем свидетельствует отсутствие упоминания о нем в некоторых современных обзорах по историографии [7]. Между тем как идеи Бицилли заслуживают того, чтобы быть поставленными в один ряд с основателями школы «Анналов» (М. Блоком и Л. Февром).

Среди исследователей, указывающих на значимость методологических разработок П. М. Бицилли в культурно-историческом познании, можно назвать имена Т. Н. Поповой, Б. С. Кагановича, В. Л. Левченко и др. Творчество М. Блока и его последователей было всесторонне исследовано в работах А. Я. Гуревича, М. А. Барга, И. С. Кона, А. Д. Люблинской и др.

С достаточным основанием можно утверждать, что проблема природы культурно-исторической реальности никогда не стояла так остро, как в начале XX ст. Теоретические труды, созданные в XIX в. основывались на принципе тождества бытия и мышления. Историки не сомневались в том, что они познают прошлое таким, «каково оно было на самом деле» (Ранке). При этом историк сосредоточивался на конкретном исследовании прошлого, проходя мимо целого комплекса сложных методологических проблем. Часть из них связана с исторической обусловленностью самих применяемых историками понятий (в связи с этим необходимо упомянуть идеи неокантианцев о специфичности образования исторических категорий). Другие – касались роли познающего субъекта (исследователя) в отборе и интерпретации исторических фактов с помощью теории «идеальных типов» (М. Вебер).

Эту же проблему активности мысли исследователя в отборе и организации изучаемого ним материала поднимал в своих работах М. Блок. Так, в «Апологии истории» (1942) он писал: «Состарившаяся, прозябавшая в эмбриональной форме повество-вания, долго перегруженная вымыслами, еще дольше прикованная к событиям, наиболее непосредственно доступным, как серьезное аналитическое

занятие история еще совсем молода. Она силится теперь *проникнуть глубже* лежащих на поверхности фактов; отдав в прошлом дань соблазнам легенды или риторики, она хочет отказаться от отравы, ныне особенно опасной, от рутины учености и от эмпиризма в обличье здравого смысла. В некоторых важных проблемах своего метода она пока еще только начинает что-то нащупывать» [4, с. 11]. Таким образом, историк нуждается в качественно иной методике анализа источников, во главу угла которой ставится проблема обобщения, синтеза частных результатов, основанная на творческой деятельности его разума. Исходя из этого, любое эмпирическое исследование оказывается теоретически нагруженным, обусловленным ценностными предпочтениями исследователя.

Предвосхищая идеи М. Блока, П. М. Бицилли уже в своей первой крупной научной работе «Салимбене. Очерки итальянской жизни XIII века» (1916) обозначил данную проблему. «Безразличное регистрирование событий, если только таковое возможно во всей чистоте, не есть история. История не может существовать без известного выбора материала и его связывания при помощи творческой деятельности разума. Но как это возможно без «предвзятой теории»? Всякая теория «пред-взята», а ее ценность обнаруживается лишь post factum. Крите-рием для этого служит возможность или невозможность уложить в ее рамки наблюденные факты» [1, с. 244].

Таким образом, оба мыслителя выступают против господства позитивистского подхода в историческом исследовании. Историки-позитивисты стремились представить историю как обработку документов, исторических свидетельств. «Там, где молчат источники, нема и история; где они упрощают, упрощает и она; где они искажают, искажает и историческая наука. В любом случае – и это, по-видимому, главное – она не импровизирует» (Цит. по: [5, с. 191]). В то время как в новом историческом подходе предполагалось не только перечисление фактов, но необходимость их осмысления и понимания: «при нашей неизбежной подчиненности прошлому, мы пользуемся по крайней мере одной льготой: хотя мы обречены знакомиться с ним лишь по его следам, нам все же удается узнать о нем значительно больше, чем ему угодно было нам открыть. Если браться за дело с умом, это великая победа понимания над данностью» [4, с. 38].

Отказываясь от позитивистских установок, Бицилли формулирует новую методологическую предпосылку культурно-исторического исследования. Он считает, что для историка культуры важно через формы предметности, особенности мышления, переживания времени, верования выходить на выявление духовной основы эпохи. Поэтому история

культуры должна выступать как концепция, «объемлю-щая жизнь как целое во всем многообразии ее конкретных про-явлений, ищущая в них общий смысл и единство <...>. Есть общий «дух» Культуры <...>, но не где-то вне ее, над или под нею – скажем, на Небесах или «в производственных отношениях» – но именно и только в ее кон-кретных проявлениях, в вещах и людях. Поэтому увидеть живых людей, усмотреть их отношение к великим историческим движениям составляет – по крайней мере должно составлять – главную цель работы историка, если он только хочет понять Культуру в ней самой, в ее жизни, ее развитии» [2, с. 541].

Эту духовную основу Бицилли вслед за Й. Гердером в своих работах именует «духом эпохи», придавая этой категории важное методологическое значение. Он подчеркивает, что «этот дух эпохи, Zeitgeist, обнаруживается одинаково во всех ее продуктах. В праве и в морали, в религии и искусстве, в устроении своего гражданского и государственного быта, своего домашнего обихода – субъект раскрывает себя, воплощает во внешних формах свою внутреннюю сущность и обогащает данный ему мир результатами творческой переработки тех элементов, которые он воспринял от него» [3, с. 11]. Таким образом, происходит смещение акцента с исследования внешних факторов на исследование социального сознания. Поэтому магистральной линией любого исторического исследования является изучение мировидения и мироощущения людей исследуемой эпохи.

Но более глобальную разработку эта проблема получает у М. Блока. В целом ряде случаев ему удается обосновать, как различные течения исторической жизни «сходятся мощным узлом в сознании людей» [4, с. 89]. Иными словами, ничто в человеческой истории не минует сферы мыслей, представлений, эмоций и все получает от этой сферы определенную окраску. Эту сферу он обозначает понятием «ментальность». Как отмечает Ж. Дюби: «…ментальность – это совокупность образов, представлений, которые в разных группах или стратах, представляющих общественную формацию, сочетаются по-разному, но всегда лежат в основе человеческих представлений о мире и о своем месте в этом мире и, следовательно, определяют и поведение людей» [6, с. 52]. А. Гуревич утверждает, что на русский язык это понятие однозначно непереводимо и может обозначать «то «умонастроение», то «умственные способности», то «психологию» и «склад ума», а может быть, и весь тот комплекс основных представлений о мире, при посредстве которых, человеческое сознание в каждую данную эпоху перерабатывает в упорядоченную «картину мира» хаотичный и раз-нородный поток восприятий и впечатлений; в таком случае французское слово mentalité по смыслу приближается к русскому «мировиденью»» [5, с. 215].

Исследователь, опирающийся на понятие ментальности, стремится увидеть в текстах и в других памятниках культуры то, что их авторы не намеревались высказать или не могли высказать прямо. Любой исторический памятник может стать источником важных сведений, если знать, как к нему подойти, какие вопросы задать. «Все, что человек говорит или пишет, все, что он изготавливает, все, к чему он прикасается, может и должно давать о нем сведения»,– отмечает М. Блок [4, с. 39]. Поэтому исследователь стремится вскрыть смысл, который вкладывали люди изучаемой им эпохи в свои слова и формулы, и пытается получить у них сведения, которых они не собирались давать.

Обращение к изучению ментальности как к цели исторического исследования было предпринято М. Блоком в одной из ранних работ «Короли-чудотворцы» (1924). В ней он прослеживает возникновение и историю веры населения Франции и Англии в чудодейственную силу своих монархов. Король – наместник Бога – обладал в глазах своих подданных чудесным даром, с помощью которого мог своим прикосновением исцелять больных золотухой. В Англии эта вера продержалась вплоть до начала XVIII в., а во Франции – до конца первой четверти XIX в. В результате своего исследования Блок приходит к выводу о том, что эти идеи не были внушены церковью, а являлись проявлением коренных установок коллективного сознания. Этим объясняется факт их длительного существования на протяжении всего периода средневековья (начиная с XII–XIII вв.), поскольку ментальность изменяется чрезвычайно медленно.

Эта книга, за немногим исключением (в лице Л. Февра), была встречена коллегами-историками весьма сдержанно; некоторые сочли сюжет книги «странным», а то и второстепенным. Впоследствии сам Блок уже не вернулся к этой проблематике, обратившись к изучению экономических и социальных структур, но в свой последний фундаментальный труд «Феодальное общество» он включил специальную главу под названием: «Особенности чувств и образа мыслей». Здесь история ментальности выступает как часть синтеза, позволяющего воссоздать целостный образ средневекового общества.

Характерно, что к воссозданию целостного образа средневековой культуры стремился П. М. Бицилли. Анализируя религиозные представления, воззрения на историю, формы искусства, архитектуры, социального устройства, он реконструирует такой образ. Его символическим выражением он считает готический собор. «В готичес-ком соборе поражает стройность и завершенность плана: камен-ная громада вся целиком как будто выросла из земли, всем своим лесом колонн и пилястр устремляется в одном могучем порыве к небу. И в то же время

каждый уголок собора, каждое оконце, каж-дая башенка, каждая деталь может быть взята отдельно, являет-ся сама по себе чем-то законченным <...> Все вместе образует идеальное подобие того мира, о котором грезило средневековье; мира иерархически сгруппированных, совершенных, неизменно повторяющихся символов, мира раз навсегда «готового», неподвласт-ного времени, неподвижного в своем устремлении к Богу, оцепе-невшего в своей предметности,– царства ничем не нарушаемой гармонии, вечно длящегося полного консонанса» [3, с. 93].

Таким образом, М. Блоком и П. М. Бицилли была открыта новая область исследований в исторической науке – социальная психология, которая должна была изучать те силы, которые объединяют людей в группы, и прежде всего, присущий этим группам способ мировосприятия и мироощущения. При подобной постановке проблем даже история искусства или литературы оказывается не специальной дисциплиной, обособленной от истории как таковой, а срезом все той же социальной реальности, способствующим раскрытию ментальности людей данной эпохи. При этом памятники искусства, отражающие коллективные представления и идеи, приобретают особую важность для историка культуры, которые не ограничивают своего кругозора лишь выдающимися образцами, но обнаруживает вместе с тем и прежде всего формы массового сознания – верования, коллективную память, отношение к труду, восприятие времени и т. д.

К подобным выводам несколько ранее приходит П. М. Бицилли, который так же считает, что первостепенной задачей историка культуры является реконструкция мировоззрения и мироощущения эпохи. Она возможна, если в центре внимания оказывается социальное сознание – тот психический настрой, который соотносит жизнь общества с принятой в нем шкалой ценностей, с основополагающими идеалами и нор-мами. Неучитывание же системы ценностей приводит к тому, что оттенки мысли, которые составля-ют характерную, неповторимую окраску культурной эпохи, при изложении неизбежно пропадают. Поэтому, рассматривая и конструируя определенный период в истории культуры, мы не поймем его, если не сможем раскрыть совокупность его ценностных представлений и идеалов. Путь к пониманию этой сферы лежит через отдельную личность, выражающую себя и говорящую о своем времени в тех культурных формах, которые присущи ее времени. «Личность есть в конце концов единственный реальный фактор исторического процесса»,– заключает П. Бицилли [1, с. 541]. В связи с этим П. М. Бицилли обращается к переживаниям рядового, «среднего» человека эпохи. Они были детально проанализированы в монографии «Салимбене. Очерки итальянской жизни XIII века», посвященной исследованию стиля мышления и мироощущения

францисканского монаха-хрониста и описанию жизненных и идеологических тенденций зрелого сред-невековья. В этой работе автор подвергает анализу хронику обыкновенного монаха-францисканца Салимбене. П. М. Бицилли был не первым, в чье поле зрения попал данный исторический источник. Но он был первым, кто в качестве объекта исследования выделил личность самого автора хроники, а не события, в ней описанные.

Сама хроника была предметом исследований историков XIX в. Гольдер Эггер, в частности, хотел дать внутреннюю историю Салимбене, «историю его души» в рамках его внешней биографии. Но автобиография Салимбене очень отрывочна, и очень неполна, страдает множеством умолчаний о самых существенных вопросах. Кроме того, исследователь замечает, что невозможно восстановить реальную биографию Салимбене, исходя из сведений, которые он дает о себе сам. Бицилли соглашается с этим тезисом, что заставляет его формулировать задачу по-новому: «Я беру внутреннее «Я» Салимбене, так сказать в поперечном разрезе,– в ту пору, когда он, перевалив за шестой десяток, принялся писать свою хронику. Изучить строй его мыслей, его убеждения, наклонности, желания, идеалы,– вот цель, которую я себе поставил» [1, с. 235].

Автор убежден, что, какую бы отрасль истории мы ни изучали,– в конечном анализе исторических явлений мы всегда приходим к отдельной личности. Что касается экономического, идейного и прочих факторов, то они, по мнению автора, имеют значение лишь постольку, поскольку преломляются в сознании отдельных лиц, становясь мотивами, овладевающими их волей, и направляющими их деятельность. Поэтому целью П. М. Бицилли является изучение жизненной ситуации Салимбене, а не социальных структур, хотя он и не отвергает их значимость. Конечно, изучение личности имеет смысл лишь постольку, поскольку мы распространяем полученные результаты на его современников.

Таким образом, для Бицилли важно через изучение личности выходить на выявление духовной основы эпохи, обусловливающей ее уникальность, взятой в многообразии ее составляющих. Как отмечает В. Л. Левченко: «Предложенное Бицилли изучение мира повседневности показывает становление конкретно-исторической социальной объективности через конституирование, порождение смыслов в потоке опыта отдельной личности. Данная методологическая установка создает возможности для реконструкции культурного универсума эпохи, воспроизводство онтологии жизненного мира» [8, с. 214].

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

Обнаруживая недостатки и неполноту позитивистской методологии, которая сводит исследование культурно-исторической реальности к поверхностному регистрированию фактов, М. Блок и П. М. Бицилли предложили новый метод преобразования исторической науки и обновления ее проблематики. Позитивистская историография работает по преимуществу аналитически, обходя синтез: историки выделяют отдельные вопросы и изучают их изолированно. В то время как новая методология была направлена на реконструкцию целостного образа изучаемой эпохи. Эта целостность конструируется на основе анализа мироощущения и мировосприятия людей исследуемого исторического периода, их верований, навыков мышления, социальных и этических ценностей и т. д. Следовательно, предметом истории становится сознание людей, поскольку в нем соединяются все феномены социальной и духовной жизни.

Но если для М. Блока путь к исследованию социального сознания проходил через анализ явлений коллективной психологии, что нашло отражение в его работе «Короли-чудотворцы», то П. М. Бицилли сосредоточил свое внимание на анализе переживаний, убеждений и идеалов отдельной личности, полагая, что, изучая индивидуальное сознание среднего рядового человека, можно выйти на представление о панораме мотивов, идей и ценностей, характеризующей ментальность эпохи («дух эпохи»).

1. Бицилли П. М. Салимбене (Очерки итальянской жизни XIII века) // Бицилли П. М. Избранные труды по средневековой истории.– М.: Языки славянской культуры, 2006.– С. 233–525.
2. Бицилли П. М. Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса (1226–1926) / / Бицилли П. М. Избранные труды по средневековой истории.– М.: Языки славянской культуры, 2006.– С. 533–547.
3. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры.– М.: Мифрил, 1995.– XXVIII + 244 с.
4. Блок М. Апология истории, или ремесло историка.– 2-е изд.– М.: Наука, 1986.– 254 с.
5. Гуревич А. Я. Марк Блок и «Апология истории» // Блок М. Апология истории, или ремесло историка.– 2-е изд.– М.: Наука, 1986.– С. 183–231.
6. Дюби Ж. Развитие исторических исследований во Франции после 1950 года / / Одиссей: человек в истории.– М.,1991.– С. 49–59.
7. Кром М. М. Историческая антропология. Пособие к лекционному курсу.– СПб: Дмитрий Буланин, 2000.– 80 с.
8. Левченко В. Л. Культура как духовный контекст эпохи в работах П. М. Бицилли // Герменеус. Труды семинара по герменевтике. Вып. 1.– Одесса, 1999.– С. 207–220.

Ирина Никифорова

СООТНОШЕНИЕ ЭТИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО В КУЛЬТУРЕ: АНАЛИЗ КОНЦЕПЦИИ БЕННО ХЮБНЕРА

Стаття присвячена співвіднесенню естетичного та етичного в культурі в філософської концепції Бенно Хюбнера, який обґрунтовує співвідношення етичного та естетичного, виходячи з глибинної антропологічної (онто- та філогенетичної) сутності людини. Онтологічним статусом Хюбнер наділяє нудьгу, вбачаючи в ній джерело внутрішнього людського прогресу.

Ключові слова: *естетичне, етичне, нудьга.*

Статья посвящена соотнесению эстетического и этического в культуре в философской концепции Бенно Хюбнера, обосновывающего соотношение этического и эстетического, исходя из глубинной антропологической (онто- и филогенетической) сущности человека. Онтологическим статусом Б. Хюбнер наделяет скуку, усматривая в ней источник внутреннего человеческого прогресса.

Ключевые слова: *эстетическое, этическое, скука.*

The article is devoted to correlations between aesthetic and ethics in the philosophical conception of Benno Hubner. Philosopher justified the relation of ethical and aesthetic in the anthropology (ontogenetic and phylogenetic) of the human beings. Also, B. Hubner gives the ontological status to «boredom» as the source of internal human progress.

Keywords: *aesthetic, ethical, boredom.*

Наследие современного немецкого философа Бенно Хюбнера пока еще мало освоено отечественным читателем и научным сообществом Украины. В рамках настоящей публикации мы обращаемся к его идеям в контексте проблемы соотношения этического и эстетического в культуре. Эта проблема рассматривалась в трудах разных мыслителей. Как нам представляется, концепция Б. Хюбнера достаточно органично входит в контекст уже существующих версий и одновременно является оригинальным вариантом постановки указанной проблемы. Таким образом, целью данной публикации является анализ концепции Бено Хюбнера и специфики разрешения им проблемы соотнесения этического и эстетического. Кроме того, мы надеемся еще раз привлечь внимание украинского читателя к пока еще мало освоенному философскому наследию нашего выдающегося современника.

Мы будем опираться, прежде всего, на переведенные недавно на русский язык работы Б. Хюбнера. Это – «Произвольный этос и принудительность эстетики» [7] (работа Хюбнера была издана в Вене в

1996 году [10], а русский перевод вышел в Минске в 2000 году) и «Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов» (выход книги – 2002 год, а русский перевод, сделанный также в Минске – 2006 г.) [8; 1]. Указанные произведения, как нам известно, еще не были на постсоветском пространстве достаточно детально проанализированы в ракурсе избранной проблематики. Во всяком случае, такие выводы дают основание проанализировать интернет-источники. Нужно сделать скидку на то, что обзор интернет-пространства не является достаточно репрезентативным для категорических выводов, но все-таки о некой симптоматичности может идти речь. Самое большое количество ссылок касается двух упомянутых выше трудов философа; есть также небольшая биографическая справка о нем (См.: [6]). Присутствуют также комментарии к докладу Б. Хюбнера на международной научной конференции «Эстетика в XXI веке: вызов традиции?», которая проходила 28–29 марта 2008 года в Санкт-Петербургском государственном университете (См.: [2]). Отечественный читатель может опереться и на вступительную статью А. Лаврухина [3] к работе «Произвольный этос и принудительность эстетики», в которой переводчик делает общий обзор основных положений хюбнеровской концепции, не рассматривая их подробно.

В Украине внимание к творчеству Бенно Хюбнера было привлечено совсем недавно, в рамках круглого стола журнала «Філософська думка» «Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє» (См.: [1]). Участники разговора о состоянии современной отечественной эстетики в сопряжении с тенденциями эстетики мировой цитировали Б. Хюбнера в различных контекстах. Так, И. Бондаревская ссылается на высказывание философа относительно автономии творца, задавая вопросы о гипотетической возможности эстетики соответствовать современной художественной практике [1, с. 24]. Также в своих размышлениях на изыскания Б. Хюбнера опирались В. Герасимчук и Р. Шульга [1, с. 30, 34]. Тематика, которая поднималась в рамках круглого стола, продолжает и далее обсуждаться на страницах главного философского журнала Украины (См., в частности, статью В. Савченко «Докорінно незавершений проект (у продовження розмови про нагальне)», которая вышла в рубрике «Естетика: завершений проект? Повернення до теми» [4]). Всё вышесказанное ещё раз подтверждает актуальность обращения к философской концепции Б. Хюбнера.

Поскольку имя мыслителя пока еще не слишком хорошо известно в Украине, позволим себе дать краткую интеллектуально-биографическую справку. Бенно Хюбнер родился в 1931 году в Монкаде вблизи Барселоны,

в немецкой католической семье. Он изучал юриспруденцию и философию во Фрайбургском университете, там же под научным руководством Макса Мюллера защитил в 1962 году докторскую диссертацию «Скука и бессмысленность сегодняшнего существования». Хотя Б. Хюбнер является гражданином ФРГ, значительная часть его жизни прошла в Испании. До выхода на пенсию он был профессором философии Сарагосского университета. Как подчеркивают авторы биографической справки [6], в последние годы философ проявляет большой интерес к научным контактам в России, Беларуси, Украине, где он принял участие в ряде конференций.

Бенно Хюбнер, которого условно можно обозначить как философа-экзистенциалиста, отстаивает тезис о самоформировании человеком своей сущности. Он выделяет два способа самоконституирования: этический и эстетический – в зависимости от специфики рассмотрения индивидом других людей. С точки зрения Б. Хюбнера, этическое самоформирование подразумевает рассмотрение Другого как цели, а эстетическое выступает как средство получения новых впечатлений и способ занять себя определённым видом деятельности. В работе «Произвольный этос и принудительность эстетики» мы находим ответ на вопрос о том, каким образом человек может использовать то время, которое для него освободили «прелести» цивилизации: «Он может вызывать какие-нибудь изменения в мире и в этом смысле быть полезным, либо ему нужно что-то вызывать в себе психически, чтобы избавляться от сиюминутных чувств и быть бесполезным, лишним. Первый ответ на экзистенциальный метафизический вопрос я называю этическим, второй – эстетическим» [7, с. 11]. Таким образом, этическое, с точки зрения Хюбнера, есть «полезное изменение», а эстетическое – гонка за впечатлениями, которая «обещает» избавить от ненужных мыслей, «убить свободное время». Тем не менее, онтологические и даже филогенетические основания этического в человеке усматриваются мыслителем в эстетическом: «Утверждая, что этическое основано на эстетическом, я подразумеваю, что эстетическое фило- и онтогенети-чески предшествует этическому (говорить об эстетичес-ком образе жизни здесь уместно преимущественно с по-зиций наших дней); что человек, как это можно пока-зать на примере детей и некоторых животных, изначаль-но играл раньше, чем хотел и мог своей игровой дея-тельностью (и здесь мы покидаем животный мир) влиять на что-то в мире и быть полезным другим; до того, как физически или идеально влиять на что-либо в мире, он хотел что-то побуждать и изменять в себе» [7, с. 112].

Еще одна линия утверждения эстетического как основания этического аргументируется следующим образом. Человек сначала формирует свою сущность с эстетической стороны (как существо, умеющее творить свою форму субъективной, подверженной исправлениям и корреляции данности своего бытия). Но как сущность социальная человек, взаимодействуя с Другими, реализует проект своей сущности уже этически. При этом Б. Хюбнер не редуцирует этическое к эстетическому: «…это не значит, что этическое я считаю эстетиче-ской категорией, поскольку этическое шире эстетическо-го, этическое не исчерпывается эстетическим» [7, с. 108]. Исходя из тех же изначальных установок человеческой сущности, он обозначает ограниченность «эстетического человека». Эстетическая самореализация, с точки зрения Хюбнера, является более простой в соотношении с этическим базисом личности. Но, по нашему мнению, она не становится менее важной или менее существенной в вопросе самотождественности неоформленной человеческой сущности. «Этический экзистенциально обязанный человек повсюду окружен ожиданиями, тогда как от эстетического человека, с его эстетической точки зрения, никто и ничего не ожидает: ни Бог, ни общество, ни человек» [7, с. 111].

Даже от «этического человека» ожидать чего-либо со стороны Другого не приходится, ибо ожидание есть фантом реальности, а в том случае, когда реальность ещё только формируется, тогда её ожидание и вовсе становится фантомом фантома. Ответственность человека заключается отнюдь не в реализации чьего-то ожидания, а в смелости принять решение и признать себя его автором. И в этом случае каждый человек выступает в роли творческой единицы, творящей своё существование. А в творческом моменте активации человеческой направленности самоотождествление себя как субъекта ещё более усложняется.

Можно по-разному давать обоснование первичности эстетического по соотношению к этическому, что неоднократно делалось в истории культуры. Как нам представляется, специфика подхода Б. Хюбнера заключается, прежде всего, в антропологическом обосновании – он прибегает к фило- и онтогенетическим аргументам. Для сравнения приведем точку зрения М. Цветаевой, которую она обосновывает в своей работе «Искусство при свете совести» [9]. Здесь также постулируется первичность эстетического над этическим. Однако данное обоснование сугубо творческое. М. Цветаева сравнивает творчество со сновидением, в котором спящему сложно отождествить свои действия со своей личностью: «состояние творчества есть состояние сновидения, когда ты вдруг, повинуясь неизвестной необходимости, поджигаешь дом или

сталкиваешь с горы приятеля. Твой ли это поступок? Явно – твой (спишь, спишь ведь ты!). Твой – на полной свободе, поступок тебя без совести, тебя – природы» [9, с. 93]. Природное начало в данном случае пересиливает этическое осмысление своего поступка. Вместе с тем отсылка к «природе», лежащей в основе творческого акта, дает возможность в определенной мере сопрягать две концепции.

Бенно Хюбнер в работе «Произвольный этос и принудительность эстетики», рассматривая бытийное основание человеческой сущности, находит его в «скуке». К серьезному анализу данной категории философ обратился еще в своей докторской диссертации «Скука и бессмысленность сегодняшнего существования», защищенной в 1962 г. В своих комментариях А. Лаврухин определяет «скуку» у Хюбнера как экзистенциал, принадлежащий человеку: «Скука, по мнению Хюбнера, является врожденной и неустранимой чертой человеческого существования. Это некий экзистенциал, присущий homo sapiens и характеризующий его не в меньшей степени, чем голод, сексуальный голод, обладание речью или орудиями труда» [3, с. 6]. Хюбнер не первым использует категорию скуки для обозначения сущности человека. К ней обращается и Э. Фромм, определяя человека как единственное существо, которое может скучать. Он связывает эту способность с восприятием человеком своего существования как проблемы: «Человек – единственное живое существо, которое может скучать, которое может почувствовать себя изгнанным из рая. Человек – единственное существо, которое ощущает собственное бытие как проблему, которую он должен разрешить и от которой он не может избавиться» [5, с. 445]. Скука понимается Э. Фроммом как акт, который подвластен человеку, Хюбнер же в свою очередь объясняет скуку как то, что антропологически и онтологически движет человеком: «В де-проецированном человеке я исследовал скуку как специфически антропологическую разницу [Differenz] и даже как двигатель человечества наряду с такими движущими силами, как голод или экономические условия (Маркс), власть (Ницше, Адлер), либидо (Фрейд), которые в какой-то мере свойственны и животным» [7, с. 115]. Скука выступает как a priori всякой деятельности, выходящей за пределы удовлетворения физических потребностей. Вместе с тем априорным условием самой скуки является наличие сознания, осознания мира как события. Скука является движущей силой именно «эстетического человека», как «метафизическая побудительная основа прибавочной деятельности ради эстетико-эмоционального»: «Лишь поскольку человек впадает в состояние замедленного течения времени (скуку), т. е. время для него может слишком затягиваться (а скука предполагает наличие

сознания, осознание мира как события), человек имеет потребность в прибавочной деятельности, чтобы прогнать скуку, а это означает потребность преодолеть противостояние субъекта и объекта, зияющую пустоту между Я и миром, которая переживается как психическая пустота» [7, с. 114–115]. В этом фрагменте содержится также указание на онтологические, антропологические и экзистенциальные истоки экономической деятельности (производства прибавочной стоимости).

Таким образом, у Хюбнера в целом выстраивается такая онтологическая и антропологическая цепочка, которую мы развернем в обратном порядке: этическому предшествует эстетическое. А самому эстетическому началу в человеке генетически предшествует скука как метафизическая потребность. Не трудно согласиться с Хюбнером, когда он, исходя из своей схемы, возможно полемически, сводит эстетическое к экстазу и развлечению: «Я говорил, что эстетическая деятельность непосредственно происходит из скуки как мета-физической потребности человека, чтобы разворачиваться за пределами физических потребностей лишь ради времяпрепровождения, экстаза, развлечения действующего, ради психического возбуждения» [7, с. 123]. Как нам кажется, не желание потешить своё самолюбие и не жажда развлечений движет человеком во время творческой деятельности, а надежда на использование возможности свободы, которая безгранично владеет человеческим существованием и человеческой сущностью. Однако, мы отдаем себе отчет, что для серьезной аргументации своей апелляции к свободе в полемике с Хюбнером нам необходимо также исходить из фундаментальных онто-антропологических оснований, к которым обращается философ. И эта одна из намечаемых нами перспектив творческого диалога с немецким философом.

На основе проведенного анализа можно сделать предварительные выводы. Б. Хюбнер является создателем оригинальной философской концепции, в которой он обосновывает соотношение этического и эстетического, исходя из глубинной антропологической (онто- и филогенетической) сущности человека. Философ отстаивает первичность эстетического начала, в нем усматривая основание этического. При этом этическое не сводится исключительно к эстетическому. Человек этический предстает более сложным и совершенным, чем этический. Онтологическим статусом Б. Хюбнер наделяет категорию «скука», усматривая в ней источник внутреннего человеческого прогресса. Такое своеобразное соотношение «скуки», «эстетики» и «этоса» делает творческий диалог с Бенно Хюбнером продуктивным, провоцирующим

постановку новых тем, в том числе и в современной отечественной философии.

1. Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє. Матеріали круглого столу (25 вересня 2009 року) // Філософська думка.– К., 2009.– № 9.– С. 21–38.
2. Кофырин Н. Искусство ИСТИНЫ и / или Естетика очарования// Форум миссионерского портала диакона Андрея Кураева. [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://kuraev.ru/index.php?option=com_smf&Itemid=63&topic=136909.msg1455742
3. Лаврухин А. От переводчика // Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / Пер. с нем. А. Лаврухин.– Мн.: Пропилеи, 2000.– С. 6–9.
4. Савченко В. Докорінно незавершений проект (у продовження розмови про нагальне) // Філософська думка.– К., 2010.– № 4.– С. 126–133.
5. Фромм Э. Ситуация человека – ключ к гуманистическому психоанализу (Пути из больного общества) // Проблема человека в западной философии: Переводы.– М.: Прогресс, 1998.– С. 443–482.
6. Хюбнер Бенно. Биография // Сайт издательского центра «Экономпресс».– Режим доступа: http://www.literature.by/biographies/biographies_7.html
7. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / Пер. с нем. А. Лаврухин.– Мн.: Пропилеи, 2000.– 152 с.
8. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Пер. с нем. А. Б. Демидов.– Мн.: Экономпресс, 2006.– 384 с.
9. Цветаева М. И. Искусство при свете совести // Об искусстве.– М.: Искусство, 1991.– С. 72–103.
10. Hubner B. Beliebigkeitsethos und Zwangsästhetik.– Wien: Passagen-Verlag, 1996.
11. Hubner B. Sinn in SINN-loger Zeit: metaphysische Verechnung.– Wien: Passagen-Verlag, 2002.

Леся Ткач

МОДУСИ УКРАЇНСЬКОГО ДЕКАДАНСУ ЯК КУЛЬТУРНА СКЛАДОВА ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Розглядається проблема модусів художності, осмислюється літературна специфіка українського декадансу на рівні художніх модусів.

Ключові слова: *декаданс, модуси художності, декадентська душа.*

Рассматривается проблема модусов художественности, осмысливается литературная специфика украинского декаданса на уровне художественных модусов.

Ключевые слова: *декаданс, модусы художественности, декадентская душа.*

The article is devoted to the problem of artistic modus. Peculiarities of Ukrainian decadence are analized according to artistic modus.

Keywords: *decadence , artistic modus, decadent soul.*

Систематична зацікавленість проблемою декадансу – явище порівняно недавнє. Непримиренність позицій критики до декадансу лише як занепадницького мистецтва призупинила будь-які спроби дослідити його прояви як одного з важливих «культурних вимірів» літератури кінця XIX – початку XX ст. На зміст цього феномену свого часу вказав М. Бердяєв: «Людська культура на вершині своїй йде до занепаду, до декадансу, до вичерпаності. Так було з великою античною культурою – джерелом усілякої культури, так і з культурою сучасного світу. Культура поступово віддаляється від свого життя і на вершині своїй протиставляє себе життю. Тоді наступає епоха пізньої культури, занепаду, витонченої і красивої культури» [2, с. 24].

Декаданс в українській літературі – явище багатопланове і суперечливе. Протягом довгого часу відчувалася пряма залежність від змісту його назви – decadence, занепад. Водночас декаданс як синонім занепаду символізував початок нового мистецтва, епохи вишуканої культури як в Україні, так і загалом у Європі. І саме це пом'якшувало дефініцію декадансу як «кризового» явища культури. Це спонукало нове покоління вітчизняних учених до всебічного вивчення цього феноменального явища в міжнаціональному культурному просторі, до співвіднесення його до ідейно-образних письменницьких аналогів української і зарубіжної літератур, зокрема кінця XIX – початку XX століття.

Останнім часом з'явилося чимало наукових розвідок, що по-новому ставили проблему творчого побутування і розвитку декадансу на художньому національному ґрунті, зокрема, були зроблені вдалі спроби

дослідити його вагомі аспекти філософсько-естетичної та художньої змістовності (Н. Авраменко, Т. Бовсунівська, Л. Голомб, Т. Гундорова, М. Ільницький, М. Наєнко, Д. Наливайко, Р. Ткаченко, М. Ткачук, С. Яковенко).

Плідними виявилися компаративні дослідження у сфері осмислення контактів і перегуків з польським, французьким, австрійським декадансом, що стало кроком до осягнення українського декадансу як одної з ланок цілісної історії європейського декадансу. Наявність в українському декадансі «свого» і «чужого», їх співвіднесеність, а не суперечливість, особливості типологічних процесів і явищ у сфері художності – це той, далеко не повний, комплекс компаративних проблем, що криється в «сумарному» європейському феномені і вимагає позитивного підходу.

Якщо розглядати декаданс як загальноєвропейське, «сумарне» явище, то мають бути й відповідні його виміри. До таких, на наш погляд, належать *модуси художності* з властивим їм трансісторизмом, динамічністю, здатністю до трансформацій, а також перехідністю з епохи в епоху в межах одного культурного простору.

Певні напрацювання в цьому напрямі продукували пошуки нових підходів, пов'язаних із дослідженням модусів художності. Їх введення в науковий обіг (Н. Фрай, Дж. Х. Мілер, В. Тюпа) дало плідні результати, особливо щодо осягнення модусів романтизму і неоромантизму (Н. Литвиненко, В. Нарівська).

Наше завдання – осягнути зміст декадансу, зокрема, осмислити літературну специфіку українського декадансу на рівні модусів художності, довести, що український декаданс не реалізував себе як цілісний і завершений проект, але проявився лише на рівні художніх модусів.

Актуальним і виразним аспектом декадансу є його художність, явлена через *модуси.* Поняття «модус» запровадив у сучасне літературознавство Н. Фрай, який в одному з розділів своєї праці «Анатомія критики» (1957) – «Історична критика: теорія модусів» – репрезентував історію літератури як історію розвитку її модусів, тобто моделей, зразків, видів, акцентуючи внутрішню діалектику розвитку словесності. Його теоретизування передбачали поглиблення й уточнення і, передусім, практичне обживання модусів у мистецтві. Пошуки найбільш відчутно реалізувалися в оновленні і збагаченні системи модусів, зокрема, декадентських. Тому нашим завданням є осмислення модусів художності в компаративних вимірах, оскільки у найґрунтовніших розвідках літератури кінця XIX – початку XX ст., як правило, наголошується, що декаданс – це, передусім, настрій, тема, що пронизує культуру. Така думка стверджується в роботах Омрі Ронена, Н. Тишуніної, К. Савельєва. Тобто вже відчулося «модусне» значення

концепта «декаданс», склалися передумови для розробки відповідного підходу і вивчення даного феномену.

Модусами називали історично-продуктивні способи актуалізації законів мистецтва. Якщо мистецтво підпорядковувалося власним законам, то воно не визнавало правил дотримання цих законів. Однак будь-якому твору, який відповідає законам мистецтва, властива певна естетична модальність – модус (спосіб бути художнім). У зв'язку з цим мистецтву певного періоду чи якоїсь окремої епохи властива своя естетична модальність, своя конкретна художність.

Н. Фрай запропонував нетрадиційне тлумачення еволюції літератури. На його думку, література за свою історію, започатковану від міфу, породила такі основні художні модуси, як «легенди» (лицарський роман, билини тощо), високоміметичний жанр (комедію), а також іронічний модус. Щодо останнього, то, за Н. Фраєм, він хронологічно приходить на зміну реалістичній літературі, що належить до низькоміметичного модусу. До того ж в іронічній літературі XX ст. Н. Фрай вбачав перехід від реалізму до міфу.

Засади характеристики модусів ґрунтуються на типі героя. З цього приводу Н. Фрай зазначає: «Літературні твори можуть бути класифіковані не за моральними ознаками, а відповідно до здатності героя до дії, яка може бути більшою, меншою чи приблизно рівнозначною нашій власній» [11, с. 232]. Суть класифікації Н. Фрая в тому, що від міфу література переходить до романтичного модусу, герой якого – не Бог, хоча наділений значною силою. Наступний перехід – до «низькоміметичного модусу», тобто трагедії, де герой вивищується над іншими людьми, але водночас він залежить від умов «земного існування». Низькоміметичний модус пов'язаний з комедією і реалістичною літературою. Еволюцію видів, за Н. Фраєм, завершує «іронічний» модус. Така література є модерністською, вона повертається до міфу.

Зазначимо, Н. Фрай і його напрацювання виявилися надзвичайно популярними у літературознавстві, яке наприкінці 80-х – початку 90-х років переживало кризу і було спрямоване на пошуки нових методологій та методик.

Поняття «модус» динамічно обживалося в літературознавстві. Наприклад, В. Тюпа, досліджуючи специфіку модусів художності, вписав їх у відповідну систему літературознавчого аналізу. Їх аналіз співвідносився з естетичним дослідженням літератури як художньої реальності, науковості та художності. Як науковий чинник літературознавчого аналізу вчений використав поняття «фактори художнього враження», розроблене М. Бахтіним [1, с. 47], із яких, на думку

В. Тюпи, і «складається літературний текст як матеріальний субстрат естетичної реальності художнього твору» [10, с. 5]. У зв'язку з цим, перш ніж конкретизувати поняття *модусності*, науковець увиразнює «онтологічний статус художньої реальності». За його словами «естетичний феномен "невимовного" художнього значення є адекватним способом актуалізації (внутрішнього виявлення) літературного твору у свідомості» [10, с. 11].

І. Роднянська виразила *зміст художності,* як «становлення твору відповідно до ідеальних норм і вимог мистецтва», де «передбачається успішне розв'язання і долання протиріч творчого процесу, що призводить до створення твору як органічної єдності (відповідності, гармонії) форми і змісту» [9, с. 1178]. Авторка наголошує і на етичному змісті художності, коли мистецтво слова розглядається як поведінка письменника.

Згодом В. Тюпа вніс доповнення й уточнення щодо поняття модусності і художності, які акцентують розуміння модусу як властивості мислення, у тому числі і художнього, що відображає відношення між «я» і «світом», позицією «я» у «світі».

Проте, як би динамічно не опановувалися модуси і переломлювалися до безпосереднього аналізу літератури (наприклад, нео- і власне романтичних модусів), зважимо на зауваження Н. Фрая: «Навчившись розрізняти модуси, ми повинні навчитися групувати їх. Якщо один із модусів зазвичай визначає основну тональність твору, то будь-який інший, а іноді й усі можуть бути присутні одночасно. Багато чого з того, що ми називаємо тонкощами зображення у творах, пов'язане з модальним контрапунктом» [11, с. 243].

Методологічну і методичну значущість має нарис «Тематичні модуси», де Н. Фрай акцентує не стільки внутрішній, скільки «зовнішній аспект літератури», тобто зв'язок автора з суспільством, для якого він пише [11, с. 249]. До таких «зовнішніх» жанрів він відніс лірику. Саме в ній, на його думку, «важливу роль відіграє dianoia – ідея або поетична думка, які отримує читач.

Особливо виразною в нарисі Н. Фрая є модусна характеристика романтизму і його поета, який цікавиться лише собою. Центральною темою для романтиків є аналіз і зображення суб'єктивних психологічних станів. Критик вважав, що «романтичному поету легше зберегти індивідуальну єдність змісту, авторської позиції, внутрішній «зв'язок» форми» [11, с. 257]. Він продемонстрував перехід від романтиків до французьких символістів. Загальна тенденція всіх модусів – «різке відмежування від свого найближчого попередника і (меншою мірою) прагнення до зближення зі своїм «модальним дідом» [11, с. 259]. У зв'язку

з цим критик навів приклад з англійської літератури, романтичну традицію якої продовжили вікторіанці, що, на думку вченого, вказує на успадкування літературного модусу. Французька затяжна «антиромантична революція» відкрила шлях для іронічного модусу.

Щодо формування нових модусів на рубежі XIX – XX ст., зокрема у французькій літературі, Н. Фрай акцентував не лише їх символістський зміст, але, на наш погляд, і декадентський. Такими є його думки про А. Рембо «з його «розладом усіх почуттів» і бажанням стати новим Прометеєм, який несе людям божественний вогонь,– бажанням відновити давній міфологічний зв'язок між маніакальним натхненням і даром пророцтва» [11, с. 258]. Власне, критик розкрив наповнення тематично-декадентських модусів естетичним змістом, значущість яких, як і декадентської поезії, підкреслена такою фразою: «Безпредметний страх як стан душі, що передує боязливості чогось конкретного, нині «заведено» позначати словом angst «тривога», яка далеко не повністю охоплює діапазон почуттів, що простяглися від задоволення в «Penseroso» (вірш Д. Мільтона «Задумливий» – *Л. Т.*) до болі у «Квітах зла» Ш. Бодлера.

Своєрідна чуттєва ланцюгова реакція продукувала наповнення декадентських модусів, в яких різні форми чуттєвості проявляли себе порізному. Одним із таких чинників була меланхолія як «джерело романтичної медитації» [11, с. 262]. Далі – співпереживання не як таке, що спрямоване на конкретний об'єкт, а як анімізм у сфері «уяви», що наділяє людськими якостями, явищами природи і такий, що містить поняття прекрасного [11, с. 263]. Поняття «краса», за Н. Фраєм, тісно пов'язане з уявленням про витонченість і вишуканість.

І все ж певний час відчувалася якщо не упередженість, то дещо уповільнене залучення модусної методики до безпосереднього аналізу творів. Можна констатувати, що в наявних наукових працях, присвячених аналізу декадансу, йдеться і про модуси, хоча це поняття і не вживалося.

Г. Косиков у передмові до збірки поезій французького символізму наголосив: «Антипозитивістська реакція в літературі набула двох основних форм – декадентської і символістської, які знаходилися в складних відношеннях притягування-відштовхування» [7, с. 28]. Науковець підкреслив, що за умови суттєвої різниці щодо цілеспрямованості все ж не виключало можливостей дотику, що «нерідко розмивало їх розмежування».

Підставою для того, щоб у розміркуваннях Косикова вбачати формування декадентської модусності, зокрема, модусу «декадентська душа» – «ключового для лірики «кінця століття» слова, що являє собою одне з похідних тієї сентименталістської і романтичної «прекрасної душі»,

яка була добре відома століттям раніше» [7, с. 29]. Косиков розкриває її особливості переходу в іншу якість. Причина переходу-перетворення в тому, що її «підточує зсередини фатальна слабкість»: вона не може відважитися «на сутичку з життям», щоб не порушити свою внутрішню «розкіш» існуючим буттям. Відбувається внутрішня трансформація, а саме: відчуття постійного страху щодо зіткнення з життям заради того, щоб «зберегти чистоту свого серця», щоб у безсиллі зректися самотності, а єдиною надією є «нудьга», яка все ж не виходить на рівень «субстанціальності» і згорає всередині себе».

Ключовим моментом перетворення «прекрасної душі», за Косиковим, є відсутність «сили відчуження», те, що може спричинити абсолютний розрив між «я» і світом, те, що «набуло у декадентів гіпертрофованої форми, оскільки вони були переконані в тому, що «прийшли занадто пізно в цей застарілий світ», де будь-яка дія «приречена на поразку», вони втратили гідність «прекрасної душі» XVIII ст.» [7, с. 29]. Причиною їхньої поведінки є переконаність у тому, що реальність не є справжньою, що вони надто пізно прийшли в цей світ, у якому все приречене на поразку; вони втратили розуміння «прекрасної душі». Натомість відбувається перехід романтичної «прекрасної душі» у декадентську «хвору душу». У зв'язку з цим декадентська поезія сповнена різних мотивів – від страждань хворої і незахищеної душі (Ефраїм Мікаель) – через «меланхолію» (Поль Верлен), підігріту бодлерівським «сатанізмом» (Жан Мореас) – до естетизації витонченої чуттєвості (Анрі де Реньє) і химерної чуттєвості в Ж.-К. Гюїсманса.

Власне, і М. Губарева (учениця Г. Косикова) в дисертації про французький декаданс залучає модусний підхід, оскільки аналізуються *поняття* насолоди, щастя, прекрасного, гріха, моралі, дилетантизму, *мотиви* бажання, подорожі, свободи і звільнення, гри, непостійності, *теми* смерті, любові, *відчуття* досвіду, екстазу, тіла, *характер героя*, погляди на природу, мистецтво, реальність життя [5].

Модусний підхід характерний і для українського літературознавства. Це виразно проглядається в характеристиці ключового чинника декадентської модусності – душі, особливо у зв'язку з аналізом «Зів'ялого листя» І. Франка. Т. Бовсунівська, відома дослідниця українського романтизму, акцентувала романтичні чинники в декадансі І. Франка, вбачаючи специфіку Франкового філософського мислення «у сердечному світобаченні». Вона виокремлює феноменологію серця, де містика божественного й порожнього серця виливається в наскрізну образність серця, в яке «щось влилося темне й студене» [3, с. 6]. Серце ототожнюється з душею, продаж якої чорту стає можливим лише за умови такого

ототожнення. Образ серця-душі, що трансформується, зазнає як жаданих, так і моторошних впливів, якими насичене «Зів'яле листя». На розвиток романтичних мотивів «фаустівського типу», точніше, їх трансформацію, вказує М. Ільницький – «відроджений світовий мотив продажу душі дияволу» [6, с. 6].

М. Наєнко виокремив у Франка-модерніста не дуже характерний для української літератури ірраціональний тип художнього мислення; у душі Франкового героя «щось темне і студене», «віра в чорта, віра в чудеса». Аналізуючи збірку, науковець виокремлює в ній «особистісний дискурс» («психічні стреси», що їх «переживав закоханий-незакоханий поет»), а також «могутні вітри європейського модернізму» [8, с. 496]. Ці стани поєднані образом «хорої душі». М. Наєнко наголошує на особливості вивільнення поета – «своєю єдиною зброєю: поетичним віршуванням», в якому, відповідно до нової естетики, все з усім перетинається – «і чудеса, і чорти, і привиди й інші надприродні явища». У такий спосіб виявилося Франкове передбачення, що «образ мук і горя хорої душі» матиме таку потужну силу, що «вздоровить деяку хору душу в нашій суспільності».

Для М. Ткачука об'єктом уваги є «трагічна душа» ліричного героя Франка, що перебуває у світі без Бога і справжньої віри та віддана сама собі. С. Гординський акцентував, що «трагічні душевні переживання зовсім змінили сам характер Франкової поезії <...> Франкове «Зів'яле листя» було його «Квітами зла» в бодлерівському розумінні. Це поезія суб'єктивна, де поет щирий до крайніх меж перед самим собою, це й поезія великих пристрастей» [4, с. 139–143].

Зумовленість цієї парадигми душевних станів логічно підкріпляється думкою М. Бахтіна про ідеологічну творчість як можливий вираз «однієї свідомості», «одного духу», у межах яких, як у французькій, так і в українській літературах відбувався перехід романтичного модусу, зокрема «прекрасної душі», у декадентський – «хвору душу». Якщо у французькій літературі цей шлях був безпосереднім – від пізнього парнаського романтизму до пре- і власне декадансу, то в українській літературі цей процес мав відчутний розрив, а тому їх формування передбачало провокативне повернення до романтичної модусності, а не окремих образів, як це відбулося з «прекрасною душею», тобто у філософсько-естетичному і художньо-ідеологічному синтезі.

1. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики.– М., 1997.– С. 32–48.
2. Бердяев Н. Кризис искусства.– М.: СП Интерпринт, 1990.– 48 с.

3. Бовсунівська Т., Собецька І. Феноменологічна проекція збірки Івана Франка «Зів'яле листя» // Дивослово.– 1999.– № 5.– С. 2–7.
4. Гординський С. Франкові «Квіти зла» // Гординський Святослав. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади.– Львів, 2004.– С. 136–143.
5. Губарева М.С. Темы и образы декаданса (Й.-К. Гюисманс, О. Уйльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа): автореф. дис... канд. филол. наук: спец: 10.01.02 [Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова].– М., 2005.– 32 с.
6. Ільницький М. Біль, обернений у слово // Дивослово.– 2000.– № 8.– С. 2–7.
7. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французкого символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора.– М.: Изд-во МГУ, 1993.– С. 5–62.
8. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до реальності.– К., Просвіта, 2008.– 1063 с.
9. Роднянская И. Б. Художественность // Литературная энциклопедия терминов и понятий.– М.: Интелвак, 2001.– С. 1177–1180.
10. Тюпа В. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ.– М.: Лабиринт, 2001.– 191 с.
11. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе.– М., 1987.– С. 232–263.

Максим Міклін

ДИСКУРСИВНИЙ АНАЛІЗ ОКСАНИ ЗАБУЖКО НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ПЕРВЕРЗІЯ» ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Стаття присвячена розбору роману Юрія Андруховича «Перверзія» за допомогою дискурсивного аналізу Оксани Забужко. В залежності від певних дискурсів відповідно деконструйовано та витлумачено текст роману .

Ключові слова: *Перверзія, дискурси, карнавальність.*

Статья посвящена разбору романа Юрия Андруховича «Перверзия» при помощи дискурсивного анализа Оксаны Забужко. В зависимости от конкретных дискурсов соответствующе деконструирован и истолкован текст романа.

Ключевые слова: *Перверзия, дискурсы, карнавальность.*

This work is dedicated to the analysis of the novel «Perversia» by Yuriy Andrukhovich with the help of a discourse analysis of Oksana Zabuzhko. A text of the novel was deconstructed and interpreted depending on concrete discourses.

Keywords: *Perversia, discourses, carnavality.*

Дискурсивний аналіз Забужко є феноменом української культури та її незаперечним здобутком. Навряд чи він чимось радикально відрізняться від перших теоретичних праць Мішеля Фуко на цю тему, проте він має абсолютно іншу прагматику, яка перш за все спрямована всередину актуальних проблем української культури та її історії.

У своїх літературно-історичних розвідках О. Забужко використовує усі три зазначені Фуко класи трансформації дискурсивних практик: 1. **Деривація** (або внутрішньодискурсивні залежності), тобто трансформації пов'язані з адаптацією або виключенням тих або інших понять, їх узагальнень і т. п. 2. **Мутації** (міждискурсивні залежності), тобто трансформація позиції суб'єкта, що говорить, мови або відповідної предметності (зміщення кордонів об'єкта). 3. **Редистрибуція** (позадискурсивні залежності), тобто зовнішні по відношенню до дискурсу, але не байдужі для його еволюції соціокультурні процеси (див.: [3, с. 234]). Забужко використовує «правило зовнішнього» Фуко, йдучи від проявів дискурсу до умов його можливості.

Дискурсивний аналіз Забужко полягає у тлумаченні текстів, біографій, подій як занурених у певний дискурс. Найчастіше ці дискурси безпосередньо пов'язані із головними проблемами України: постколоніальність, сила і влада, релігія, фемінність і фемінізм,

трактування історії, актуальність (ярмо) яких не дає спокою сучасним українцям. Основою методи є підібрати адекватний дискурс, що за допомогою його можна деконструювати текст, а потім у контексті вибраного дискурсу визначити сюжети, смисли, причинно-наслідкові зв'язки і т. п., що з ним взаємодіють.

Метою цієї статті є застосування основних складників дискурсивного аналізу, що зазвичай здійснюється О. Забужко у її дослідженнях, до роману Ю. Андруховича «Перверзія». Така інтерпретація цієї стратегії витлумачення тексту продемонструє її потужність та можливі межі.

Власне перед розглядом тексту Ю. Андруховича «Перверзія» у різних дискурсах варто зазначити, що весь роман вибудовано у карнавальному дискурсі, що так чи інакше, більше чи менше, але все ж таки захоплює, перетинається, вступає у взаємодію з іншими дискурсами. Сама ж назва роману «Перверзія» означає збочення (проте передусім перекручення, а потім вже виродження).

Соціальний дискурс

Головний герой роману – Станіслав Перфецький, перебуваючи у Берліні, випадково опиняється в закинутому будинку серед купи людей інших рас та національностей (чи не усіх, окрім людей західного типу). Усі вони біженці, що вказує на перенаселення світу та виродження Європи, яка стикається з Іншим всередині власної культури. Стаху (україно-європейцю) у цьому мікро-соціумі можна бути лише тихим спостерігачем, якому не можна включатися у ритуал, не можна співати з усіма сакральних (християно-юдо-язичницьких чи радше християнських, проте перекладених на язичницький лад) пісень. Ритуал об'єднує народності, а «цивілізованому» європейському типу мислення там немає місця – Стах від початку виокремлює себе від інших, в той час, як усі об'єднуються. Це позначається у тексті таким чином: це «Об'єднаний ритуал усіх скривджених з усього світу, вони мусили собі вигадати іншого бога, їх мордували голодом і бомбами, пошестями, СНІДом, хімікаліями, ними наповнювали запаскуджені криниці і найдешевші борделі, на них випробовували зброю і терпіння, їм підпалювали ліси і затоплювали пустелі, їх виживали звідусіль, як тільки вони народжувалися» [1, с. 29]. А хто ж їх мучив? Це була західна людина. По суті Стах в очах цих людей належить саме до «цивілізаторів», скільки їм не розповідай про неоднозначне положення України і що для самих європейців українська західність і цивілізованість є досить відносною й проблематичною. І Стах це добре відчуває: «Я ходив поміж них, ніби причмелений, ніби в усьому винний, ніби причина причин цього дебільного світу…» [1, с. 30].

Також у цьому дискурсі можна виділити і проблеми тих самих цивілізованих людей. Як от наприклад венеційів. Старі культурні мекки повільно вмирають, натомість центром світу тепер стає молода Америка. Все інше – це периферія, що у справі людських взаємин та прав людини років так на двісті відстає від США. Що тримало цю першість за Венецією? Перш за все це мистецтво та карнавал. Проте що таке мистецтво? Сам текст не тільки піддає сумніву сталі уявлення про мистецтво (опера-буффа), але й на тлі затоплення старого мистецтва у водах Венеції (людське безсилля культурою порятувати світ перед природою) та певного непрофесіоналізму мистецтва нового, ставить питання: а чи є взагалі тепер мистецтво? Тож чи варто дивуватися, що центр світу переноситься тепер кудись за океан? Що ж таке тепер нове мистецтво? Судячи з опери, зображеній у романі, можна дійти декількох загальних висновків. По-перше, мистецтво тепер перетворилося на гру спецефектів; по-друге, головними правила мистецтва тепер є правила шоу-бізнесу; по-третє, відбувається відхід від старого мистецтва не лише ідейно, але й професійно – більш важливим тепер є показовість і маніфестація оригінальності, ніж сама дія, сама опера. До цього варто додати тезу про смерть карнавалу, що нею так стурбовані організатори конференції. Таким чином, Андрухович через смерть мистецтва та карнавалу, а отже втрату основних позицій, показує смерть Венеції та зміщення центру світу зі Сходу ще далі на Захід, у Новий Світ.

Релігійний дискурс

Перший день після закінчення карнавалу та перший день Великого Посту. Перфецький констатує весну – судячи з усього, це символ смерті та переродження, пов'язаний із карнавалом та постом. А втім, Стах легко піддається на спокуси мулатки-язичниці на «садомазопідборах». В очікуванні перелюбу він потрапляє на язичницьке ритуальне дійство, у якому беруть участь чи не всі язичницькі народності. Це відбувається в закинутому будинку біля «Золотої германійської брами» – швидше за все – Бранденбурзьких воріт, що можуть слугувати місцем посвячення чи переходом у інший світ, інакше чому б язичникам було співати про ці ворота. Жреці-рогачі вносять акваріум із великою рибою і розбивають його, після чого тесаком протинають рибу і вбивають її. У цю мить Стаху стає погано. Безсумнівно, риба тут символізує Ісуса, що нього приносять у жертву представники інших культур.

«Учора я зблудив з ледве знайомою жінкою. Вона одружена з іншим. Потім утрьох ми вечеряли в тратторії, це потривало до глибокої ночі, ми випили дуже багато к'янті, але вино поводило себе стримано, ніби вода»

[1, с. 55]. Окрім гріховності, тут можна відмітити релігійний мотив метаморфоз Христа з водою, проте тут вони діють в зворотному напрямку.

Якщо ж лічити Стахові гріхи, то він напевно назбирав усі, і все у перший тиждень Великого Посту. Хіба що щодо вбивства важко щось певне казати, позаяк добру частину роману Стах настроює себе, що має когось вбити, проте в останню мить, коли вже прицілився з гвинтівки, він посміхається і каже, що це жарт.

Храм порівнюється із вокзалом, хоча, якщо поглянути углиб історії, то по суті це два центри людського життя, проте перший був таким в епоху Середньовіччя, а останній почав володарювати вже у Новий Час. Храм перетворюється на туристичний пункт,– стара культура втрачає свою значимість і більше не в силах захистити.

Місце дії відбувається у Венеції – місті, в якому впливи раннього Середньовіччя відчуваються дотепер. Не можна сказати, що Андрухович стикає католицизм та православ'я, радше у тексті відчутні впливи обох конфесій. І втрату християнськими церквами своєї значущості особливо можна відчути у розмові Стаха зі священиком на цвинтарі. Віра Стаха перший час сприймається священиком як язичницька та помилкова, хоч вона так само християнська. Із цим самим священиком Стах напивається, декламує свої наміри когось вбити, просить священика порушити таємницю його сповіді, бреше йому. Вони п'ють на цвинтарі серед мертвих і кожний тост по черзі присвячують символіці числа – до дванадцяти. Звісно ж з кожним числом це все більше походить на світську пиятику, починаючи від лексикону та закінчуючи тематикою їхніх розмов.

Дискурс української ідентичності

Так чи інакше, цей дискурс завжди стосується одного з таких питань: Ким ми себе вважаємо? Якими нас бачать інші? Хто ми насправді?

У передмові автор цитує статтю про смерть Станіслава Перфецького у Венеції львівської газети «Ідея XXI». Стаття сама по собі більше схожа на некролог. Проте, це виконано у такому стилі, що складається враження, наче мова йде не про конкретну людину – Стаха Перфецького, а про усю українську інтеліґенцію, смерть якої насправді нікого не сколихнула і не схвилювала.

«Іноді він надовго зникав. І всі знали: це пишуться нові поезії, це виношуються нові ідеї, це прогірклий кисень буття б'є йому в груди – аж до вічного спазму. Куди він зникав? У карпатські ліси, в аравійські пустелі?... А зараз, куди він зник зараз?» [1, с. 12]. Ну хіба це не схоже на історію нашої інтеліґенції? «Що залишилося? Деякі підсумки, деякі спогади» [1, с. 13].

Усю свою останню подорож Перфецький їде тільки на захід – чи не до смерті? «Жодного кроку на Схід! Це – наче виконання якоїсь величезної місії, що про її глибинний сенс відомо лише десь там, на неосяжних і холодних стратегічних вершинах» [1, с. 15]. Протягом своєї подорожі Станіслав (він же – українська інтеліґенція) давав виступи, причому їхня успішність була досить неоднозначною, та й самі виступи найчастіше мали містечково-локальний характер. Наша інтеліґенція займається «Одкровенням на запльованих маргінесах» – саме так називається цикл лекцій Стаха. У Берліні він відпочиває у ресторації «Третій світ», який обслуговують грекині. Може Греція й колиска європейської культури, але з точки зору економіки та політики 1993 року цю країну не можна віднести до першого ряду європейських країн.

Тож хіба усе це не про українську інтеліґенцію? Про країну третього світу, від якої лишилися деякі підсумки і деякі спогади, які так досі і не ревізіювали, тому вони «деякі». Її смерть нікого не хвилює, тож чи могли когось хвилювати її висновки, думки, акції – містечкового та локального значення. Вона йде на Захід зі своєю нікому невідомою місією, проте чи не за смертю своєю вона йде? А якщо й за смертю, то чи не для того, щоб потім відродитися? Врешті українська інтелігенція, може, знову просто пожартувала та змістифікувала власну смерть, щоб з часом вискочити, як кролик з капелюха. Про смерть Перфецького так нічого й невідомо. А тіло де? Андрухович припускає, що це дійсно чергова його містифікація. Тож – далі буде?...

Окремою у цьому дискурсі стоїть проблема постколоніальності, що у третіх країнах найчастіше проявляється через неможливість у своїй свідомості відділити Україну від Росії та розрізнити її особливості (виборовши свою незалежність, українці так і не вибороли права на власну індивідуальність та ідентичність). Це відбувається навіть на високому рівні. Перфецького у програмі конференції зазначають як представника Росії і лиш «закреслюють в останній момент» та виправляють на «Украйя», не кажучи вже про те, щоб хоч раз правильно написати прізвище Стаха. Хоча, з іншого боку, той, хто знає чуже ім'я – володіє його долею, тож, може, Стах просто не розкрита для них загадка, бо, насправді, що вони взагалі про нього знають? Та майже нічого. Вони одного його імені вивчити не можуть, а в нього їх аж сорок – їм його ніколи повністю не спізнати (див.: [1, с. 42]). Тим не менш голові фундації – Казаллеґрі (а в його обличчі і нещодавно відкритому для нас світові) цікаво буквально усе пов'язане з Україною. Проте навіть у цьому прагненні пізнати щось про Україну європейці за браком інформації найчастіше користуються міфами. Образ вічно холодної країни, засипаної снігом. Потім подібні

образи песиголових людей, що живуть/жили на теренах України Перфецький розвіє у своїй доповіді про історію України. «Я приїхав сюди з такої країни, про яку ви знаєте або дуже мало, або нічого. Ті з вас, які знають «нічого», насправді знають набагато більше від тих, які знають «дуже мало», бо останні знають лише у викривленнях і спотвореннях» [1, с. 213].

Що ж до самого ставлення українців до себе: українець здатен зробити усе, щоб хоч тимчасово потрапити у цей недосяжний світ цивілізації і відчути себе європейцем, проте, потрапляючи у цю казку, він бачить, що той самий європеєць, по суті, їсть ту ж їжу і ставить те саме питання, що ставить й українець, не маючи всіх принад цивілізованого життя. Чи не натяки на глобалізацію, що вже наближається(-лася) до українських реалій?

Також часами в героя буває більш іронічне ставлення до своєї країни. Коли в Перфецького питаються, як справи в його країні, він відповідає «Its all right… We are the champions. Dead can dance…» [1, с. 59]. А український президент своїм народом майже без іронії називається монархом. На 1993 рік це Леонід Кравчук. Це добре розглядати у контексті тої ж таки «Notre Dame D'Ukraine», в якій Забужко пише, що Кравчук вважає підписання Біловезької угоди виключно своєю волею, заслугою та результатом перемовин з імперським центром за «більярдними столами» і якби він знав, що все це скінчиться Помаранчевою революцією, то «радше дав би собі відрізати руку» (чому не голову?),– якщо не монарх, то принаймні монаршик так точно (історія монархів має не одну голову на своєму рахунку) [4, с. 35].

Для Європи значення мають лиш окремі українські постаті (іноді велике значення), але аж ніяк не інтелігенція в цілому. Саме ж запрошення на таку конференцію сприймається українцями як визнання держави і народу. Іноземці сприймають Україну як щось неоформлене, що існує у переході між вільним суспільством (Дорогою до Ринку) та Несвободою і Утиском.

Проте апофеозом цього всього можна назвати доповідь Стаха, у якій він намагається розповісти про історію України, хоч зазначає, що ця тема є неосяжною. Стах розповідає про Львів, про який, до речі, ніхто нічого не чув. Хоча, здавалося б, більш європейського міста на теренах України не знайти. Стах вигадує такого собі студента на ім'я Ярополк Непомук Кунштик. Цим ім'ям підписана книжка, зшита з багатьох цікавих листків. По суті це зшита історія України – книжка так само різна та неоднорідна, як і сама історія. Вона написана більше українською, але все ж багатьма мовами. Називає він цю книжку «Затемнення світу». Доля її сумна – її

спалили, але оскільки вона, як і Ярополк, лише вигадка Стаха, то можна стверджувати, що рукописи таки не горять, а українська історія досі є чимось непевним та так і не написаним.

Андрухович втілює думку стосовно території, що ґенерує певний тип людей, чи зворотно – про людей, які створюють відповідний собі ландшафт. Ця земля родить митців. «Стонадцять племен влаштувало собі довічний карнавал у наших генах» [1, с. 220]. Стах вказує на взаємообмін ґеніями між українцями та іншими культурами. Найголовніше, що тут є,– це люди. Особливо жінки, які є українським багатством, проте вони втікають, позаяк чоловіки їх не цінять, і «прикрашають собою духмяні суспільства Заходу та Сходу на всіх рівнях їхнього функціонування». Знову ж таки, мова йде про ґенетичний обмін, хоч вже й у більш сумних тонах.

Ще автор «Перверзії» дивиться на Європу як на тих, хто паразитує на своєму минулому, і дивиться на Україну звідти – з Європи. Андрухович декларує українську незалежність від європейської культури, проте не виключає пов'язаності – як культурної, так і ґенетичної.

Любовний дискурс

Сказати, що Андрухович наділяє Стаха Перфецького такими рисами, як швидка захопливість та втрачання голови від любові, означає нічого не сказати. Тільки-но Перфецький прокидається в автомобілі Цитрини та доктора Різенбокка, він одразу ж акцентує свою увагу на шиї Ади та її прізвищі, лише за які вже готовий її любити. І це та людина, яка кільки тижнів підряд у німецькому ресторані помирала через нерозділене кохання до грекині-офіціантки Єви, батько якої обіцяв у випадку чого за старим звичаєм каструвати нашого любого Перфецького.

Протягом усього роману то тут то там спливають однотипні мотиви двох закоханих, які протистоять усьому світу – за ними стежать, а вони переховуються. Ці стосунки живуть як окремий організм за звичайним природним принципом: народження, розвиток, розквіт, згасання, смерть (при чому часто це фізична смерть одного з закоханих). Прикладом цьому є як розповідь Стаха про свою першу дружину, батьки якої були проти їхніх стосунків, як опера про Орфея та Ріну, так і самі стосунки між Перфецьким та Адою, які постійно змушені переховуватися, та за якими постійно слідкує якась невідома контора, що знає майже про всі їхні вчинки. Окрім цього Стаху час від часу сняться сни (відлуння?), про нього та якусь жінку (він її не називає), стосунки яких розвиваються за цим самим принципом. Загалом це дуже поширений мотив в історії мистецтв – чого тільки персонажі Шекспіра варті. До того ж Андрухович культивує

таке кохання, за яке варто боротися, яке потрібно тримати і наздоганяти, бо воно постійно вислизає.

Однак першими найбільші таємниці розкриває та розставляє головні акценти не Стах, і навіть не Ада, а якась невідома особа, що виступає радше з позиції всезнаючого Бога, позаяк вона проникає у думки та душі героїв. Причому ця частина побудована так, наче Бог дає інтерв'ю чи навіть заповнює анкету, позаяк питання сформульовані стилістично правильно, чітко і дещо «сухо», наче вони є стандартними,– а все ж питання стосуються такої нестандартної та непевної теми як кохання та почуття. Ця невідома усезнаюча особа знає усі події, знає біографії (не формальні, а справжні наповнені тим, що не розповідають усім), знає почуття людей, які самі досі в них непевні та можливо навіть бояться самі собі у них зізнатися [1, с. 74–87].

Від початку почуття існують у дискурсі їхнього близького та неминучого завершення, бо конференція закінчиться, а усі роз'їдуться – після карнавалу усе має повернутися на свої попередні місця.

Проте в усьому цьому безглузді світу та карнавалу, що в нього потрапляє герой роману, він приходить до висновку, що «тільки любов може порятувати нас від смерті» і що «там, де закінчується любов, починається безглуздя світу» [1, с. 229]. Андрухович не тільки перемішує любов із карнавалом, зароджуючи у його череві кохання, а й протиставляє кохання карнавалу – безсумнівно, для Андруховича карнавал – це щось легке, минуче, жартівливе, безвідповідальне, щось пов'язане зі смертю, а кохання – це щось серйозне, отже й таке, що вимагає відповідної серйозності. Таким чином, усередині цього хаосу (безпосередньо пов'язаного зі смертю) народжується щось, що не може існувати у його рамках, а вимагає іншого, більш усталеного життя. Хоча у випадку особистості Перфецького та в контексті історії свого попереднього кохання, яке врешті призвело до смерті коханої, важко уявити, що Стаха можна відділити від карнавалу.

Проте Стах сприймає своє почуття (автор позиціонує його почуття) як щось особливе та неповторне: «Адже ніхто й ніколи не кохав з такою завзятою і мужньою безнадійністю, як він, Перфецький, так ніхто не кохав, через тисячу літ» [1, с. 211].

Карнавальний дискурс

У «Перверзії» карнавальний дискурс є вирішальним і таким, що скріплює усі складові частини тексту й усі його неоднорідності.

Конференція, на яку потрапляє Стах, називається «Пост-карнавальне безглуздя світу: що на обрії?», або перекручене українськими журналістами «Післясвяточне безголов'я світу: що згодом?». Сама конференція

організується з початком великого посту (отже по завершенню карнавалу) і, оскільки конференція виступає як аналог свята, то це явний вивих, збочення. Конференція відбувається зі стійким передчуттям, що карнавал у Венеції вмирає як феномен і вже тепер можна взагалі ставити його під сумнів як явище. Якщо венеційці проти усіх бід світу (від економічних до воєнних) завжди мали що протиставити – саме свято,– то тепер постає питання: а чи виживе Венеція (перш за все культурно), якщо від неї піде карнавал?

Конференцією з приводу карнавалу заправляє старий як світ дід, який, за його словами, застав іще Байрона, папу Олександра ІІІ, Фрідріха Барбаросу і святого Марка євангеліста. Це добре відображає суто постмодерністське стискання історії: усе було вчора і продовжується сьогодні. Він зазначає, що відчувається розпад у людях людського – це головна біда, від якої загине Венеція. Раніше понад усім була любов: «знову і знову – любов, оральна, анальна, будь-яка, проте завше чиста, палка і піднесена» [1, с. 65–66]. Тепер же люди переситилися життям і заледащіли, їм все підходить.

Сама ж конференція є цілком карнавальною і категорично несерйозною. Навіть якщо доповідачі говорять про серйозні речі, то це або подається дуже гротескно і вони відверто перегинають палицю, або говорять такою зарозумілою мовою, що це майже нікому не зрозуміло. Єдиний, чия доповідь дійсно є серйозною і зрозумілою,– це доповідь блазня – Перфецького. Аналоги цьому можна знайти в того ж Шекспіра, де істину завжди говорять або гробарі, або блазні.

Окремої уваги заслуговує опера, у якій змішується буквально все. Зі слів режисера, навіть він не може охопити у своєму сприйнятті усе дійство, яке сам і задумав, і може його контролювати лише частково. Таким чином, будь-які свідчення очевидців не можуть бути повними або вичерпними. Карнавал ніколи не може вичерпати себе або бути повністю осягнутим.

Сама ж вистава цілком карнавально та постмодерно переплітає різні епохи та культури, стираючи між ними будь-які кордони, вона знімає «четверту стінку», а глядач зливається із дійством. Далі автор руйнує усю сакральність оперного дійства: пепсі, солоні палички, оранжад, які розносить жінка під час вистави. Актори зовсім не відповідають своїм героям. Орфей погано співає, а Ріна виявляється не такою вже й красунею. Публіці ж найбільше подобається інквізитор. Прямо під час дійства у залі відбуваються протести прихильників театру із гаслами «Геть з Опери шоу-бізнес!».

Під час вистави Стах, втікаючи від двох убивць, спускається линвою на сцену. Він випадково (?) вдаряє актора-Орфея, після чого останній

втрачає свідомість. Таким чином Стах починає грати роль Орфея. Він, як і Орфей,– чужинець, але усіх підкорює. Для самого ж Стаха стирається межа між виставою і життям (карнавальність!). Потрапивши на сцену, він не грає Орфея, а перетворюється на нього. Він бачить і відчуває те, що й Орфей. І тут починає програватися знову доля Стаха, як і у його снах, як і в минулих спогадах. Він споглядає за Інквізитором, що усе знає. Це той самий Монсеньйор. Ріна у свідомості Стаха/Орфея зливається з Адою. Гра – це життя, і навпаки. Таким чином все це досить типове карнавальне змішення учасників та глядачів. Андрухович створює дійство у дійстві у дійстві, тобто конференцію про карнавал, у якій вистава про карнавал, у цілком карнавальному романі.

Все закінчується під час балу-маскараду, що відбувається у Будинку Чортеняти. Тільки-но зайшовши, Ада та Стах проходять ритуальне помазання – Деппертрутто пальцем (ніби вимащеним олією) торкається їхніх чіл, таким чином вводячи їх у сакральний простір карнавалу.

Був накритий щедрий стіл (нечисть тим паче не зважає на піст). Усі п'ють напій «Драконяча кров», що має їм відкрити «безодні». «І запалювалися щоки та очі, і загострювалися носи» [1, с. 244]. «І виростали хвости, і били об підлогу гарячі копита» [1, с. 245].

Казаллегра (король прийому), лежачи у ванні (наче у ложі), оточений плакальницями, Адою із магічною книгою та Мавруполе на коліні, передає трон і, перетворившись на лева із крилами та ріжками, вибухає разом із ванною. Після цього залишається лиш яйце (фольклорна смерть у яйці), яке їсть Мавруполе і перетворюється на вогняний стовп (той таки дух Бахафу, який говорив із нього під час конференції).

Усі гості балу, називаючи Аді (королеві балу) з магічною книгою два числа, перетворювалися для нового життя (переродження). Безсмертя прагнули усі, окрім Перфецького. Таким чином, задля того, аби отримати безсмертя, потрібно стати самими собою. То може Стах і так вже є самим собою? Хоча може вже просто невідомо, хто він є насправді серед нескінченної кількості своїх личин? Те, що Стах не бере участі в ритуалі (як і в тому, що відбувався у Берліні), лише підсилює орфеїчну знаковість Перфецького. У миті загального сп'яніння та збісневіння секретар Деппертрутто підсовував гостям папірці на підпис. Чи не душі вони віддавали?

Усе перенасичено символами. Починаючи від блискавок, перевтілення людей, закінчуючи ритуальними співами та сном Стаха, у якому він бачить себе рибою (Ісусом?) в акваріумі, що розбиває велика бородата голова (чи не Різенбокк, який бородатий і дуже любить рибин?). Безсумнівно, Стах – жертва, проте чи принесена ця жертва? Він не пив драконячого

напою, не називав своїх чисел для магічної книги. Не варто також забувати, що це відбувалося у день його народження, тобто в момент кінця одного циклу та початку іншого – смерті-народження. Іншою жертвою карнавалу є його голова – Казаллегра, який йде у самому розпалі дійства. За всіма законами бал нечисті скінчився з приходом світанку.

На ранок після балу (10 березня) в Перфецького зникає гонорар за доповідь, замість нього у конверті купа усілякого непотребу. Фундація видає підсумковий меморандум «Карнавал мусить тривати далі, інакше йому може настати кінець» і просить гостей та учасників конференції протягом доби покинути місто [1, с. 268]. Саме через добу Стах зникає, начебто роблячи крок у вікно. Проте чи дійсно він вчиняє суїцид? Відверто незрозуміло, коли він міг 10-го березня написати заповіт, позаяк ще вдень він вмовляв Аду втекти із ним, а ввечері він навіть не заходив до свого номеру. Коли він встиг написати свої нотатки з приводу балу, якщо всю наступну добу був з Адою? Хіба що заповіт був написаний пізніше. Тіло не знайдене. Власне як і Ада та Різенбокк. Сплеску води на аудіозапису так і не було чути. Може, задалеко? А чи був узагалі стрибок, чи Стах просто зліз з підвіконня і тихо вийшов дверима, прослизнувши непоміченим перед портьє? Тоді пішов він сам чи з Адою?

Таким чином, Андрухович містифікує не тільки саму постать Перфецького, але й саму містифікацію Стаха. Він все закручує так, щоб не можна було сказати щось певне.

Роман розбито на певну кількість текстів, які начебто належать різним авторам. «Начебто» вживається не тільки у сенсі сумніву, наче Андрухович пише «за всіх», а ще й у тому сенсі, що в самому кінці тексту Юрій зазначає, що є кілька текстів, що несуть інформацію про певні речі, які просто не може знати стороння людина (не Стах), але мова у яких ведеться від третьої особи, тому Андрухович приписує авторство всіх текстів Перфецькому, перетворюючи це на його гру, та й взагалі ледь не усього, що відбувалося/не відбувалося в ті дні у Венеції. Оскільки Стах організував цю акцію (у своїй уяві) і видав такий от продукт, щоб підштовхнути Андруховича на роман,– і це йому вдалося, то ми бачимо, як сам автор затягує себе у цю гру і робить себе такою самою обманутою жертвою гри та містифікацій Стаха, як і ми – читачі, а може, навіть і більшою.

Міждискурсивні зв'язки

Безсумнівно, Стах – це чергове alter-ego Андруховича. Усі його головні герої досить типові і майже відверто списані з нього самого. Це мандруючий персонаж, що змінює лише своє ім'я та місце подій. Розбавляється він орфеїчністю (чи то через аскетичність Орфея, чи з

територіальної прив'язки – Орфей походить із Фракії). Спочатку він втілюється у Юркові Немиричі в «Рекреаціях», далі в Отто фон Ф. в «Московіаді», тепер в Перфецькому в «Перверзії», далі буде Карл-Йозеф Цумбрунен у «Дванадцяти обручах». Протягом усього роману Андрухович постійно натякає на інші свої твори – чи то героями, чи то ідіомами, чи то містами, чи сюжетами. Більше того, він включає у свій роман своїх друзів-бубаїстів (Неборака, і дещо натякає на Ірванця).

Карнавальність проникає ще й у форму. Андрухович грає із читачем у щирість та стає з ним в один ряд, кажучи, що знає стільки ж, скільки можна взяти з цієї книги, ба більше, він каже, що, можливо, його вибір черговості текстів не є оптимальним і просить писати йому з приводу думок щодо цього і у випадку, якщо в когось з'явиться інформація про Стаха. Ба більше, у деяких інтерв'ю Юрій обіцяє привезти його до України.

Продовження гри із формою відбувається не тільки в тому, що ці тексти належать різним авторам, але й у тому, що всі тексти вибудовані по-різному, мають різну стилістику, прагматику і т. д.

Окремої уваги заслуговує «реальне» життя Перфецького, точніше, те, як цей образ реалізується поза текстом «Перверзії». У лютому 2005 року на хвилі Помаранчевої революції Юрій Андрухович пише невеличку поему під назвою «Стас Перфецький повертається в Україну!» [2]. Андрухович оживляє героя свого роману та закликає його повертатися,– повернення Перфецького співпадає разом з поверненням сподівань, але, за іронією долі, очікування на нього (безнадійне) виявилося так само безпідставним, як і на реалізацію сподівань (безнадійне?). Таким чином, Андрухович приносить Перфецького на вівтар революції. Після цього будь-яка експлуатація образу Перфецького видається недоречною, хоча, напевно, це не дуже турбує Андруховича, позаяк у кожному новому романі він вдягає старий образ в нову оболонку, чим лише натякає на його колишні іпостасі.

Більше того, окрім інтерв'ю, хтось (Андрухович? А хто ж ще?) видає під іменем Стаха Перфецького книгу – «Історія королівства Галичини» – цілком характерну для образу Стаха, який склався під час його наукової доповіді у «Перверзії» [5]. На цьому цікавість до Перфецького згасає, як, власне, і згадки про нього. Навколо Андруховича та у його творчості не виникають нові міфи – він послідовно підтримує старі – карнавальність та орфеїчність, проте робить це щодо нових своїх творів. Перфецький же з «Перверзією», як власне і «Рекреації» та «Московіада», тихо перейшли у класику сучасної української літератури…

Тож мною були проаналізовані дискурси, які Юрій Андрухович заклав у свій роман, і саме в залежності від них я трактував текст: соціальний,

релігійний, української ідентичності, любовний, карнавальний, міждискурсивні зв'язки. Дискурсивний аналіз Забужко є особливо продуктивним підходом до аналізу української культури, а позаяк «Перверзія» – це роман пошуку української ідентичності, то цей підхід, як засвідчує ця стаття, здатен охопити його досить широко.

1. Андрухович Ю. Перверзія.– Львів: ВТНЛ-Класика, 2004.– 304 с.
2. Андрухович Ю. Стас Перфецький повертається в Україну! Юрій Андрухович.– Ел. адр.– режим доступу: http://www.potyah76.org.ua/potyah/?t=76
3. Грицанов А., Можейко М. Постмодернизм. Энциклопедия.– Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.– 1040 с.
4. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій.– К.: Факт, 2007.– 640 с.
5. Перфецький С. Історія королівства Галичини.– Ел. адр.– режим доступу: http://artvertep.com/shop/books/1254/1954.html

Ольга Королькова

РЕЦЕПЦИЯ УКРАИНЫ В НЕМЕЦКОЙ И АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА (К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНІХ СТЕРЕОТИПОВ)

На матеріалі німецької та австрійської літератури розглядаються особливості формування українського національного гетеростереотипу з точки зору його культурно-історичної та дискурсивної зумовленості.

Ключові слова: *національний стереотип, національна самосвідомість, література, К. Е. Францоз, Л. фон Захер-Мазох.*

На материале немецкой и австрийской литературы рассматриваются особенности формирования украинского национального гетеростереотипа с точки зрения его культурно-исторической и дискурсивной обусловленности.

Ключевые слова: *национальный стереотип, национальное самосознание, литература, К. Э. Францоз, Л. фон Захер-Мазох.*

On the material of the German and Austrian literature this article considers special features of Ukrainian national heterostereotype in their cultural, historical and discoursive determination.

Keywords: *national stereotype, national self-consciousness, literature, K. E. Franzos, L. von Sacher-Masoch.*

Выбирая **объектом** своих рассуждений проблему формирования национальных стереотипов, мы исходим из наиболее распространенного понимания национального стереотипа как «устойчивого, схематичного, эмоционально окрашенного мнения одной нации о другой или о самой себе» [1]. При этом «мнение одной нации о другой» обозначается как гетеростереотип, а о самой себе – как автостереотип [5, с. 150]. Поскольку эмоциональная составляющая в подобном определении оказывается очень значимой, представляется интересным проследить особенности национальных гетеростереотипов на материале искусства, в частности – литературы. Поэтому **предметом** исследования в данном случае будет образ Украины и украинцев, сложившийся в немецкоязычной литературе XIX века.

Задаваясь **целью** обнаружить культурно-историческую и дискурсивную обусловленность этого образа, следует помнить, что немецкая литература давно знакома с украинцами. Так, еще в «Песне о нибелунгах» короля Этцеля сопровождает разноплеменная свита, в которую входят и «бойцы из Киевской земли» (авентюра XXII). Но постоянные и заинтересованные немецко-украинские контакты устанавливаются позже, когда немцы начинают селиться на украинских

территориях Российской империи, а некоторые заселенные украинцами территории окажутся в составе империи Австрийской. Не вдаваясь подробно в историю политических и экономических связей, следует, однако, заметить, что взаимоотношения украинцев и немцев складывались значительно более благоприятно, чем отношения украинцев с другими соседями – венграми, поляками, россиянами. И дело здесь не только в том, что внедрение немцев в украинскую среду происходило по принципу комплементарности (немцы, как правило, занимали ту социальную нишу, на которую не претендовали другие этнические группы).

Негативные этнопсихологические стереотипы по отношению к немцам не возникали еще и потому, что немцы никогда не пытались проводить ассимиляционную политику среди украинцев: они держались достаточно отстраненно от проблем украинской социально-политической жизни и демонстрировали подчас поразительную пассивность – так, что даже во время первой мировой войны австрийская армия в ходе боев в Галиции не могла рассчитывать на поддержку местного немецкого населения (см. об этом: [12, с. 73]). Немцы не навязывали украинцам своей культуры, а скорее сами стремились избежать ассимиляции, причем это касается не только российских, но и австрийских немцев. Позиция украинских немцев в инонациональном окружении кажется скорее оборонительной, чем наступательной. Они всерьез озабочены упадком собственной культуры, даже собственное национальное самоопределение представляется им часто проблематичным. Когда в Черновцах открывался Немецкий дом, созданный как центр культурной жизни немцев Буковины, в приветственной речи профессора Шарицера прозвучали такие слова: «Понад сто років діяли німці на Буковіні і при цьому повністю забули себе, свій народ. Вони не створили нічого, що могло б піти на користь їх народу. І лише тепер прийшли буковинські німці до того, щоб збудувати свою фортецю, зовнішньо засвідчити їх буття та своє право на існування» (цит. по: [7, с. 9]).

Здесь очень важны две мысли: во-первых, немцы должны заявить о своем существовании, продемонстрировать себя окружающим (то есть до сих пор они были не очень заметны?), а во-вторых – они должны создать крепость, защищающую их от этого окружения. Впрочем, до серьезных конфликтов и тем более до противостояния дело не доходило, и взаимная заинтересованность украинцев и немцев была довольно добрососедской. Нужно при этом иметь в виду, что защищаться немцы собирались не столько от революционности украинцев, а, скорее, от активной наступательности поляков и венгров, с которыми, впрочем, и у украинцев складывались весьма напряженные отношения.

Тем не менее, рецепция украинцев немцами сталкивалась с важной проблемой. Знакомство с любой культурой пробуждает, в первую очередь, этнографические интересы, но идентифицировать украинцев как самостоятельный этнос оказывалось весьма затруднительно, поскольку и сами-то они были не очень уверены в своем этническом самоопределении. В Украине линии, идущей от «Истории руссов» до «Руської трійці», Кирилло-Мефодиевского братства и И. Франко, противостояла инертная неповоротливость общественного сознания, колебавшегося в своей национальной самоидентификации, а то и не заинтересованного в ней. Что уж говорить о немцах, если даже братьев-славян приходилось убеждать в самом факте существования украинского этноса, так как «багато братів слов'ян уважає нас русинів за один народ з москалями та <...> називають нас просто – руссен» (цит. по: [6, с. 106]),– писал в своих воспоминаниях А. Вахнянин, первый председатель украинского национально-культурного общества «Січ», созданного в Вене.

Такая специфическая культурная ситуация действительно затрудняла восприятие украинцев немцами. С одной стороны, украинцы не представляли реальной политической силы, как, например, россияне или поляки, а потому даже австрийское правительство долго не вырабатывало конкретной политики применительно к ним. С другой стороны, их подчас трудно было отличить от русских, а значит и отношение к украинцам формировалось не на уровне понятий, концепций, политических и культурологических теорий, а на уровне эмоций, умиления положительными, с точки зрения немцев, чертами украинского национального «духа» или рассуждений по поводу его «варварской прелести».

Интерес немецкой литературы к Украине был инспирирован и осенен авторитетом самого И. Г. Гердера, посвятившего Украине знаменитый пассаж в «Дневнике моего путешествия»: «Украина станет новой Грецией. Прекрасное небо, простирающееся над этим народом, его веселый нрав, музыкальность, плодородные нивы и т. д. когда-нибудь воспрянут ото сна. Из множества малых диких народов, какими были когда-то и греки, возникнет цивилизованная нация» [3, с. 324]. Если же к веселому нраву и музыкальности добавить еще и «коварную и жестокую леность раба» [2, с. 471], свойственную, по мысли Гердера, всем славянам, долго пребывавшим под игом, мы получим основной набор качеств украинского народа, который будут замечать побывавшие здесь немцы, да и не только немцы.

XIX век внес в этот образ и свою лепту. Создалась парадоксальная ситуация: хотя украинцы редко воспринимались как самостоятельный и

самоценный этнос, литераторы и ученые, занятые поисками «духа народного», все чаще описывали особенности украинской ментальности в противопоставлении ее ментальности русской. Й. Г. Блазиус из Брауншвейга обращал внимание на то, что «в малороссе живет нежное, поэтическое чувство <...> практичный, часто грубо реалистичный смысл великоросса не понимает более тихих и потаенных потребностей малороссийской души <...> Насколько в жизни малоросс может быть упрям, односторонен, строптив, настолько подвижно, неуловимо и многогранно его поэтическое чувство» (цит. по: [11, с. 133]). Указания на необычную музыкальность украинцев становятся трюизмом и переходят из сочинения в сочинение, как, впрочем, и бытовые наблюдения, касающиеся особенного физического здоровья украинцев, их любви к подвижному образу жизни, их чистоплотности. Сошлемся вновь на Й. Г. Блазиуса: «В Малороссии даже в самом бедном крестьянском доме можно спокойно приклонить свою голову, а также не бояться кучера, находящегося поблизости, в то время как в Великороссии известные домашние и постельные насекомые считаются, кажется, чуть ли не священными и уж совершенно необходимыми в повседневном быту» (цит. по: [12, с. 128]).

Формированию такого приятного образа украинца способствовала и растущая в Западной Европе популярность украинской народной поэзии и литературы, причем ведущая роль принадлежала здесь именно немецким переводчикам: в 1840-е годы появляются фольклорный сборник В. Вальдбрюля, друга Р. Шумана, с забавным названием «Славянская балалайка» («Slavishe Balalajka») и весьма авторитетное издание Ф. Боденштедта «Поэтическая Украина» («Die poetische Ukraine»); множатся переводы украинской литературы, львиную долю которых составляют конечно же переводы из Шевченко.

К концу первой трети XIX века фольклорно-этнографический интерес к Украине дополнился интересом к ее истории, возникшем на волне исторических исканий европейского романтизма. Украинская история, которую, по меткому выражению В. Винниченко, нельзя читать без брома, давала литературе богатый материал для развертывания романтических страстей, бурных свободолюбивых характеров. Именно наличие собственной яркой истории заставило, наконец, западноевропейского читателя признать самостоятельность украинцев как народа: «Малороссы представляют из себя совершенно своеобразный, очень многочисленный народ со своим собственным языком и собственными историческими воспоминаниями. Смешение с великороссами возможно лишь в частностях, но нигде не в главном» (цит. по: [11, с. 125]),– убеждал И. Г.

Коль, проехавший почти всю Украину с севера на юг и посвятивший этому путешествию целых три тома своих записок. Украинская история оказалась для человека Западной Европы наполненной притягательной экзотикой, и героями литературы становились гайдамаки, «опришки», гетьманы.

Особенно повезло Мазепе, который, как известно, интересовал еще Дж. Байрона и В. Гюго. Популярен он и у немцев: А. Маурициус посвящает поэму «Мазепе-певцу»; Р. фон Готшаль пишет драму «Мазепа», полную пафосных надрывных монологов, роковых стечений обстоятельств, гротеска и романтических преувеличений. Несмотря на свои невысокие художественные достоинства, драма получила успешную сценическую жизнь и даже была переведена на украинский язык Ю. Федьковичем. Нужно признать, что вся эта псевдоисторическая литература имела весьма отдаленное отношение к реальной истории Украины, но и следует помнить, что таково было веление времени, ведь романтики были больше заинтересованы в самовыражении, чем в изображении и отображении.

Более серьезный и аналитичный подход появился во второй половине XIX века, и связан он, в первую очередь, с именами К. Э. Францоза и Л. фон Захера-Мазоха, в творчестве которых украинские темы стали не проходными, а одними из главных, имеющими даже концептуальное значение.

К. Э. Францоз, яркий писатель и публицист 60-80-х годов XIX в., родился и долгие годы жил в Украине. По своим мировоззренческим установкам он был очень близок к просветительской традиции, прочно укоренившейся в австрийской литературе. А потому единственно правильным и согласующимся с природными законами путем развития человека или общества в целом для него был путь разума, накопления знаний и освоения культурного наследия тех более развитых народов, которые дальше продвинулись по пути безусловного для Францоза прогресса. Немецкая культура должна оказать благотворное влияние на культуру украинскую, тем более что в областях австрийской Украины, по его мнению, для этого складываются самые благоприятные условия. Следует отметить, что Францоз думал об украинцах не как о бесперспективно отсталом народе, а как о народе, в силу исторических обстоятельств припозднившемся в своем развитии по пути прогресса. Францоз уповал на добрую волю и благоразумие австрийского правительства, которое, как ему думалось, не только исторически не препятствовало культурным устремлениям украинцев, но «напротив, всячески способствовало таковым, в стенах прекрасных немецких

учебных заведений превращая варваров в людей культурных» (цит. по: [11, с. 263]). Несмотря на неприятно звучащую для нашего уха терминологию, Француз отнюдь не был шовинистом. Слова «варвар», «дикарь» в устах европейского интеллигента середины XIX века, помнящего о Руссо и Шатобриане, Гердере и гейдельбергских романтиках, уже не означали «недочеловек» и еще не означали «сверхчеловек», как у Ницше.

Украине посвящены две книги путевых очерков Француза «От Дона к Дунаю. Новые очерки культуры из Полу-Азии» («Vom Don zur Donau. Neue Kulturbilder aus Halb-Asien»), роман «Борьба за право», новеллы «Немой», «Восстание в Воловцах». Роман «Борьба за право» увидел свет в 1882 г. и сразу же оказался втянутым в контекст украинской литературы: в 1883 г. М. Старицкий написал на основе романа пятиактную драму «За правду», которая после дополнительной обработки в 1888 г. стала более известной подназванием «Юрко Довбыш» (имя главного героя было изменено в пользу фольклорных реминисценций).

Австрийского писателя привлекает в украинцах то, что «вони старанні, стійкі і терплячі [9, с. 23], но за этой терпеливостью скрывается гордая и свободолюбивая натура, породившая когда-то отважных гайдамаков. Украинец «не заздрісний, має щире серце, хоробрий і гостинний» [9, с. 173]. Гостеприимство украинцев Француз упоминает неоднократно: особенно замечательным кажется ему то, что и до сих пор удивляет многих иностранцев: хозяева стремятся обильно накормить гостя; стол, накрытый для него, ломится от всевозможной снеди, причем хозяева достают все самое лучшее, в чем семья может отказывать себе в другое время.

Притягательно для Француза и уважение, с которым в Украине относятся к общему делу, к интересам и мнению общины. Украинцам, как считает писатель, чуждо стремление к наживе, к накопительству, само понятие частной собственности определено в их среде довольно расплывчато.

Но и эти «естественные люди» не свободны, по наблюдениям Француза, от пороков. Эти пороки вызваны, с одной стороны, угнетенным положением украинцев, а с другой – их дикостью, нецивилизованностью. За долгие годы неволи, считает Француз, они приобрели «затурканість і надмірну покірливість, яка змушує скореного хилити голову нижче, ніж він мав би» [9, с. 24]. Отчаянное положение заставляет многих удариться в пьянство, в результате чего человек теряет все свои достоинства, да и человеческий облик вообще. Шинок – беда Украины, утверждает Француз. Собственно говоря, в этом мнении он не одинок. Нет, пожалуй,

ни одного украинского или иностранного писателя, пишущего об Украине XIX века, который не упоминал бы о столь роковом для бедного (да и не только бедного) украинца месте.

Смущают Француза и необычайно свободные, с его точки зрения, взаимоотношения между мужчинами и женщинами, бытующие в украинской среде: портит этот народ «одна вада – аморальність, що виявляється в стосунках між обома статями» [9, с. 169]. Взаимоотношения между мужчинами и женщинами вне брачных уз представляются Францозу проявлением дикости «детей природы». В вопросах морали Француз по-просветительски ригористичен, да это, собственно, и не его тема. Зато именно она становится особенно интересной современнику Француза, Л. фон Захеру-Мазоху, и таким образом гендерная проблематика в австрийской литературе тоже оказывается связанной с украинскими реминисценциями.

В жизни и творчестве уроженца Галиции Захера-Мазоха Украина занимала такое же большое место, как и в творчестве его старшего современника и соотечественника Француза. Однако, образ Украины, ее рецепция, эмоциональное отношение к ней находятся в разном дискурсивном поле. И не только потому, что они были совершенно разными людьми, а больше потому, что продолжали они разные линии в австрийской и европейской литературе. Француз был запоздавшим просветителем (запоздавшим с точки зрения европейского, а не австрийского литературного процесса). Творчество Захера-Мазоха нужно отнести, скорее, к развитию романтической традиции, и место его в литературе где-то между поздним романтизмом и неоромантизмом с его «романтикой нервов».

Л. фон Захер-Мазох, как и К. Э. Француз, родился и некоторое время жил в Украине. Как и у Француза, его восприятие украинцев исходит из противопоставления их естественности, здоровой природности цивилизованному Западу. Но, в отличие от Француза, Захер-Мазох не спешит призывать к улучшению «дикарей»; он скорее антипрогрессист, и главной ценностью для него является не уверенная поступь к светлому будущему, а умение сохранить в человеческой натуре изначальное, природное, следовательно – истинное.

Многие рассказы Захера-Мазоха написаны на украинском материале (сб. «Галицийские рассказы» и др.), да и самого себя он ощущает как бы человеком двух культур, в котором соединились западная рациональность и славянская меланхоличная поэтичность. Не случайно, описывая украинцев, писатель часто говорит «мы», «наш народ». Эти скрытые славянско-украинские обертоны сознания и мироощущения выражаются

у Захера-Мазоха в колеблющемся национальном самоопределении. Конечно же, он чувствует себя в первую очередь немцем, но в то же время, отчасти и украинцем. Когда речь идет о внешних проявлениях национального, писатель отстраняется от украинцев (вежливость, радушие укоренились «в їхніх мові та звичаях» [4, с. 42]); когда же в поле зрения оказываются более глубокие особенности национального характера, то Захер-Мазох вдруг начинает считать себя украинцем («Моя нудьга теж перейшла у смуток, у той смуток, котрий так притаманний нам, українцям, в упокорення, в відчуття неминучости» [4, с. 40]). Родство, которое, как ощущает Захер-Мазох, связывает его с украинским народом, не этнографического, а ментального свойства. Для писателя больше эмоционального, чем рационального, это значительно важнее. Разница между Востоком и Западом видится писателю в противостоянии чувства и разума, первобытности и цивилизации, молодости и старости.

Основу социального единства украинцев Захер-Мазох видит в общинном сознании, в опирающейся на тысячелетние традиции первобытной демократии: «Ось така – як і тисячі років тому,– слов'янська громада. Один за всіх, і всі за одного,– вища суть – велич людська» [4, с. 247]. Возводя, а точнее, спуская украинскую культуру к первоосновам человеческой культуры вообще, писатель попадает в область глубинного, мифологического мышления, да и сознательно занимается мифотворчеством: в рассказе «Праздник жатвы» господствует атмосфера единства людей друг с другом и с обильно плодоносящей природой, буйство плодотворящих сил, и, по-видимому, не случайно главную героиню зовут Евой. В новеллах Захера-Мазоха рассказывается о летавицах – падающих звездах, от поцелуя которых человек умирает; о совах, в которых превращаются души некрещенных детей; о домовых и сглазе черных глаз. Все времена здесь смешались в одном – в вечности и необъятности природы, близость к ней и зависимость от нее формируют национальный характер украинцев.

Украинцы общительны, щедры и благодарны, а об их гостеприимстве Захер-Мазох пишет с удовольствием и нескрываемой гордостью: «Коли надвечір завітає до вас якийсь гість, не побачите ви ні спохмурнілих, ані зляканих облич, не те, що у затішній Німеччині. Нікому із членів родини не спадає на думку потай від гостя прослизнути на кухню і там повечеряти. А у свята, коли звідусіль з'їжджаються родичи та друзі, ріжуть биків, телят, свиней, курей, гусок та качок, і вино ллється ріками, як у гомерівськи часи» [4, с. 148]. Даже в сравнениях Захер-Мазох отсылает читетелей ко временам мифологической древности, поскольку все перечисленные положительные качества писатель считает не благоприобретенными под

воздействием цивилизации, а наоборот – исходящими их глубинной природной сущности народа.

Но именно от первозданности же происходят и другие черты характера, о который Захер-Мазох пишет со смешанным чувством восхищения и страха, гордости и сожаления. Это и славянская меланхоличность, тоска, разрывающая душу, фатализм, и некоторая леность и легкомыслие, о которых писатель по-западному сожалеет, но объясняет опять-таки природной неприхотливостью: вообще-то не беспросветно ленивый народ, но «має невеликі потреби, балакає, співає, танцює охочіше, ніж тоді, коли мав би зробити зусілля заради заможного дозвільного життя» [4, с. 30]. Однако, есть в украинцах и то первобытные чувство, которое пробуждает в человеке жестокость зверя, собственно говоря, естественную жестокость, так как она есть необходимое условие самого существования хищника («Хлопский суд», «Опришок»). Это та неукрощенная природа и «дикий» человек, на которых со сладким ужасом взирала уставшая от цивилизации Европа конца XIX в. На этой волне поднялись немецкий натурализм, и Ф. Ницше, и З. Фрейд, и венская «Сецессия». Так и Захер-Мазох оказывается во власти общеевропейского настроения возбуждающего балансирования на грани цивилизации и дикости, любви и насилия, того настроения, повинуясь которому, по меткому наблюдению Л. Цыбенко, «великосвітські матрони Відня замовлятимуть згодом у Гюстава Клімта портрети в образі Юдит» [10, с. 377].

Именно Эрос, причем в женском обличьи, находит Захер-Мазох в украинской культуре. Для него славянство вообще ассоциируется с женским началом, а украинская культура является в этом смысле образцом культуры гинекократической. Поэтому, считает Захер-Мазох, здесь взаимоотношения полов непосредственны и глубоки, они не нуждаются в ухищрениях кокетства и возбуждающих изысках. Писателя восхищает свободное проявление чувств, но точно так же его покоряет особенная целомудренность украинского народа, в фольклоре которого «ніколи не стрінеш фрівольності, не кажучи уже про відверто непристойні речі» [4, с. 102].

А уж более вдохновенного гимна украинской женщине, чем в эссе Захера-Мазоха «Женские образы Галичины», в литературе, наверное, не существует. Сравнивая украинку с представительницами других народов, Захер-Мазох отдает ей явное предпочтение. Ему нравится чувство гордого равенства, на котором строится украинская семья: «Коли полька володіє чоловіком, великоросіянка хоче йому підкорятися, як німкеня, то малоросіянка вимагає рівності з ним. При кожній нагоді в ній спалахує

нестримана козацька вдача, що не визнає жодного пана і жодного слуги» [4, с. 21]. Глубина натуры порождает и удивительную верность, присущую украинкам: «Полька в розпачі кинеться на труп коханого чоловіка і за короткий час вона або знову зможе сміятися, або у холодній величі відвернеться від життя. Малоросіянка або помре від свого болю, або коли вже її волосся вже давно посивіє, все ще оплакуватиме темні кучері свого милого» [4, с. 26].

Наделенная природной поэтичностью, яркой фантазией, украинка, тем не менее, очень рассудительна. Не обладая внешним блеском польки, украинка, как называет ее Захер-Мазох,– практичный домашний философ. Такой широкий философский склад ума, правда, отвлекает украинку от выполнения непосредственных домашних обязанностей, она настолько чужда мелочности, что порой становится, с немецкой точки зрения, плохой хозяйкой.

Но все это с лихвой компенсируется для Захера-Мазоха замечательным качеством, которое, как он считает, наиболее ярко выражено именно в украинской женщине – материнским чувством. Писатель отмечает чрезвычайно высокое положение, которое занимает мать в украинской семье, причем она этого вполне заслуживает, поскольку с раннего детства не просто ухаживает за ребенком, заботясь о его физическом здоровье, но и воспитывает его, передавая ему свое поэтическое мироощущение, учит самым возвышенным идеалам честности, благородства, преданности: «через пісню і слово вона вже в душу босоногого хлопчини влила завзятість, на Поділлі, на Україні, в Галичині вона врятувала русинську національність» [4, с. 29]. Украинская женщина-мать, утверждает Захер-Мазох, не только опора семьи, но и основа нации. Украинские женщины составляют будущее своего народа: они образованы, патриотичны, сильны и инициативны, поэтому Захер-Мазох предвидит возможное появление здесь писательниц уровня Жорж Санд и, нужно признать, не ошибается. Леся Украинка и О. Кобылянская скоро придадут украинской литературе вполне европейское измерение, они же круто изменят русло, в котором на протяжении двух веков развивалась украинская словесность. С. Павлычко констатирует сбывшиеся надежды Захера-Мазоха: «У українській літературі першими модернистами були жінки <...> В контексті української літератури зламу віків фемінінне і феміністичне стало синонімом і джерелом модерного» [8, с. 87].

Очевидно, что образ украинского народа складывался по-разному, увиденный глазами разных немецких и австрийских авторов: на восприятие влияли и эпоха, и ментальные установки, да и просто разные вкусы и пристрастия. В чем-то этот образ совпадает с нашим

представлением о себе, в чем-то он кажется предвзятым или наивным. Но, может быть, именно в несовпадении национального авто- и гетеростереотипа заложена сама возможность диалога культур?

1. Гасанов И. Б. Национальные стереотипы и «образ врага».– Електронный адрес – режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Pshol/Chernjav/10.php
2. Гердер И. Г. Идеи философии истории человечества.– М.: Наука, 1977.– 703 с.
3. Гердер И. Г. Избранные сочинения.– М.-Л.: ГИХЛ, 1959.– 625 с.
4. Захер-Мазох Л. фон. Вибрані твори.– Львів: Літопис, 1999.– 384 с.
5. Кармин А. С. Основы культурологии: морфология культуры.– СПб.: Лань, 1997.– 512 с.
6. Кріль М. Слов'янські народи Австрійської монархії: освітні та наукові взаємини з українцями. 1772–1887.– Львів: Сполом, 1999.– 746 с.
7. Осадчук С. Німецький дім у Чернівцях.– Чернівці: Вид. Чернівецького держ. університету, 1994.– 62 с.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.– К.: Либідь, 1999.– 360 с.
9. Француз К. Е. За правду.– Ужгород: Карпати, 1982.– 468 с.
10. Цибенко Л. Післямова // Захер-Мазох Л. фон. Вибрані твори.– Львів, 1999.– С. 365–382.
11. Doroschenko D. Die Ukraine und Deutschland. Neun Yahrhunderte Deutsch-Ukrainischer Beziehungen.– München, 1994.
12. Hornykiewicz T. Ereignisse in der Ukraine 1914–1922, deren Bedeutung und historische Hintergrunde.– Bd. 1.– Philadelphia, 1994.

Елена Соболевская

ФЕНОМЕН *СУДЬБЫ ХУДОЖНИКА* В ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОМ НАСЛЕДИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

.Досліджується феномен долі художника, як він представлений в літературно-філософській спадщині Срібного століття. мен долі художникаряного века. Автор проясняє феномен долі художника у конкретних текстах, выявляє схожі елементи й узагальнює окремі спостереження.

Ключові слова: *доля, смерть як символ, соборність.*

Изучается феномен судьбы художника, как он представлен в литературно-философском наследии Серебряного века. Автор проясняет феномен судьбы художника в конкретных текстах, выявляет точки пересечений и обобщает частные наблюдения.

Ключевые слова: *судьба, смерть как символ, соборность.*

In the article the phenomenon of artist's destiny as it is presented in the literary-philosophical heritage of the Silver Age is investigated in detail. The author clears up the phenomenon of artist's destiny in the concrete texts, exposes the points of intersection and generalizes particular findings.

Keywords: *destiny, death as a symbol, sobornost.*

В литературно-философском наследии Серебряного века *судьба художника* является одной из стержневых тем. Её *актуальность и в наши дни не подлежит сомнению*. *Во-первых*, каждая попытка восстановления образов наших великих предшественников оживляет связь поколений и обогащает не только прошлое, но и нашу настоящую *действительную жизнь*. *Во-вторых*, прояснение одной из стержневых тем той или иной эпохи дает наиболее целостное представление о специфике самой этой эпохи как особого культурного пространства мысли, и в данном случае – Серебряного века, одного из величайших периодов в отечественной и мировой истории. *В-третьих*, в процессе изучения судьбы художника как судьбы наиболее ярко выраженной личности очевиднее проступают основополагающие черты всякой человеческой судьбы, в том числе и судьбы каждого из нас.

Прежде и теперь поводом для размышлений о судьбе того или иного художника служит, как правило, его уход в мир иной. Именно этот факт становится отправной точкой для воспоминаний о жизни умершего в целом, об отдельных этапах его творческого пути, об обстоятельствах, связанных с его кончиной или гибелью. Среди довольно большого количества такого рода текстов в литературно-философском наследии Серебряного века можно распознать и тот небольшой круг трудов, где

судьба художника предстает именно в качестве феномена, который не сводится ни к правдивому повествованию о жизнедеятельности умершего, ни к относительно точному восстановлению обстоятельств его кончины. Однако исследователи и критики Серебряного века в большинстве случаев сосредоточивают внимание на конкретной судьбе гениальной личности, зачастую подменяя при этом понятие судьбы повествованием о фактически подтвержденных обстоятельствах жизни и смерти. В результате сам феномен *судьбы художника*, как он задан в литературно-философском наследии эпохи, упускается из виду. Конечно же, в контексте судеб отечественной культуры судьба каждого художника является особым, единичным, своего рода неповторимым событием, но для того чтобы глубже понять и по достоинству оценить отдельный случай, мы должны хотя бы в общих чертах уяснить целостную картину. *Цель настоящего исследования* – на примере конкретных текстов прояснить феномен *судьбы художника*; *задачи*: обозначить основополагающие характеристики тех текстов, в которых представлена судьба художника именно в качестве феномена; выявить точки их пересечений и обобщить частные наблюдения.

Вл. Соловьёв был, по сути дела, первым русским философом-мыслителем, обратившимся к прояснению феномена *судьбы художника*, точнее, *судьбы поэта*, на примере конкретных судеб – Пушкина и Лермонтова. В его статьях «Судьба Пушкина» (1897) и «Лермонтов» (1899), созданных на исходе земного пути (факт немаловажный), феномен *судьбы поэта* представлен в наиболее явственном виде, с учетом тех его граней, которые созерцаются уже не с точки зрения времени. Именно Соловьёв и задал текстам поминального порядка особую направленность. Позднее в заданном им ключе повествования о своих предшественниках и современниках мыслили и писали Андрей Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, М. Волошин, О. Мандельштам, М. Цветаева и др.

Первоочередным признаком такого рода текстов является *актуализация события смерти художника* и сопутствующих ей обстоятельств. В данном случае смерть принимается не в качестве случайной, извне налетающей силы и не в качестве простого факта биологической реальности. В смерти усматривается символ в глубинном его понимании. Смерть оправдывается и наполняется смыслом, а вместе с ней наполняется особым смыслом и весь предшествующий путь художника. Смерть становится той действенной, многоговорящей призмой, через которую автор заново всматривается в жизнь дорогого ему человека. Жизнь через смерть как бы выворачивается, показывая себя в своем истинном виде: исчезают несущественные моменты, яснее и

жестче проступают существенные, дают о себе знать новые, невидимые доселе черты. Смерть действует на прожитую жизнь в качестве реактива. Именно смерть окончательно высвечивает и прочнее закрепляет в памяти поколений целостный образ умершего и как человека, и как художника. При этом смерть выступает не в качестве простого следствия жизни, а в качестве её телоса и – одновременно – причины, в качестве жизнетворческого акта, в качестве повитухи жизни. В смерти осуществляется какое-то та*и*нственное, невольное самооткровение жизни человека-художника, которое глубоко укоренено в нем и которое на протяжении определенного времени в нем вызревало: смерть – плод жизни, тогда как жизнь – плод смерти. Его творчество, его земной путь в целом становится *иным*. Жизнь измеряется мерою смерти. Таким образом вывернутая через призму смерти-символа жизнь преобразуется в судьбу.

Одной из самых ярких кончин Серебряного века была кончина Александра Скрябина. Последние творческие замыслы композитора, скоропостижная, казавшаяся нелепой случайностью смерть[1] и тот широчайший общественный резонанс, который она вызвала,– всё это послужило толчком для переоценки творческого пути художника в целом и, далее, для формирования посмертного лика его судьбы. Так, в размышлениях Мандельштама по поводу смерти Скрябина мы находим такие знаменательные строки: «Я хочу говорить о смерти Скрябина как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено. С этой вполне христианской точки зрения смерть Скрябина удивительна. Она не только замечательна как сказочный посмертный рост художника в глазах массы, но и служит как бы источником этого творчества, его телеологической причиной. Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет» [5, с. 157]. В данном случае смерть как эмпирическое событие редуцируется и замещается тем особым событием, которое Мандельштам именует *соборной русской кончиной*. В соответствии с явно усмотренным событием Мандельштам переоценивает и миссию Скрябина в формировании судеб отечественной духовной культуры: «Скрябин – следующая после Пушкина ступень русского эллинства, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа» [5, с. 158].

К сожалению, мы располагаем неполным текстом речи Мандельштама, но и имеющегося в нашем распоряжении достаточно, чтобы другими глазами взглянуть на творческий путь художника,

переосмыслить отдельные этапы этого пути и уяснить связь между эмпирически разрозненными звеньями. Известно, что в последние годы жизни Скрябин работал над воплощением такой «сверхжанровой» формы, как Мистерия, по сути, выходящей за рамки собственно искусства. Являясь действом религиозного порядка и событием мирового масштаба, Мистерия знаменует соборное единение человечества и его обновление в Духе. Последние творческие усилия художника и его внезапная кончина оказываются тесно связанными: из губящей, всё сметающей и всё обессмысливающей силы смерть преобразовалась в необходимую ступень, часть Мистерии, за которой и на самом деле последовало единение народа и его духовное обновление, обновление через посредство жертвенной смерти творческой личности. Смерть Скрябина стала телом задуманной им Мистерии. Целостный образ *судьбы художника* укоренялся в бытии духом соучаствующих в этой соборной кончине, духом творивших эту кончину в глубинном, символическом смысле, как таковую, не имевшую места в эмпирической действительности. В то время в сознании русской интеллигенции весь эмпирический фактаж, включая даты рождения и смерти композитора, переводился в регистр символический. Скрябин родился 25/26 декабря 1871 года и умер 14 апреля 1915 года, что без малого приходится на Рождество Христово и на Пасху. Это, казалось бы, простое совпадение не было упущено из виду и сыграло в формировании феномена судьбы художника свою роль. В Пасхальном свете воспринималась кончина и земной путь Скрябина лучшими представителями русской культуры.

Здесь, помимо Осипа Мандельштама, достаточно вспомнить имена Константина Бальмонта, Валерия Брюсова, Павла Флоренского, Николая Бердяева, Юргиса Балтрушайтиса, Николая Рериха и, конечно же, Вячеслава Иванова, который, как известно, принимал самое деятельное участие в мистериальных замыслах композитора и беседовал с ним накануне его ухода из земной жизни. Нигде в своих текстах, посвященных Скрябину (статьи, речи, стихотворения), Иванов не высказывается о его кончине как о факте эмпирической действительности, но везде – как о явлении символического порядка. Он не выносит эту смерть за пределы творческой жизни художника. Она для него – сердцевина жизни. Её живительные токи питают и впервые со всей очевидностью высвечивают творческий путь умершего – путь подвижнический, путь художника-теурга, наделенного даром «священного безумия». Иванов принимает смерть Скрябина не только как имеющую непосредственное отношение к творческой жизни самого художника, но и как ярко выраженную плоть таинства, которому причастны все через эту смерть соборующиеся. Она

для него – сердцевина всенародной жизни, древний символ, произрастающий из самых глубин бытия и возводящий (причащающий) созерцающих его к этим глубинам. Скрябин, по словам Иванова, «поставил Судьбе дерзновенное требование: «или свершится теперь же очистительное обновление мира, или нет мне места в мире»,– и Судьба ответила: «умри и обновись сам». С необычным, сверхчеловеческим логизмом он был внезапно и как бы налетною силою необъяснимой роковой случайности восхищен от нас <…>. Я благоговею перед этой смертью,– заключал Иванов,– помня, что семя не оживет, если не умрет» [3, с. 180].

Можно принимать представленную таким образом кончину художника и явленную в ее свете судьбу, можно, упираясь в факты эмпирического порядка, говорить о лжемессионизме Скрябина, об отклонениях композитора от «современных норм поведения и мышления». Можно, наконец, со всей уверенностью утверждать, что кончина Скрябина пришлась не на 12 апреля, в день Христовой Пасхи 1915 года, а на два позже и, таким образом, числовая символика его смерти – всего лишь миф фанатически настроенных поклонников (см.: [4]). Однако не будем при этом забывать, что если, к примеру, Вяч. Иванов говорил о смерти Скрябина как о «ясном знамении духовной реальности», то он и на самом деле ее в качестве феномена (или символа) духовными очами созерцал. Одно дело – факты эмпирической действительности, и совсем другое – *феномен судьбы художника,* запечатленный в литературно-философском наследии Серебряного века.– Перед нами иной Скрябин, заново родившийся через смерть в жизнь.

Со сходным положением вещей мы сталкиваемся и в статьях М. Волошина – «Судьба Льва Толстого» и «Сапунов» (или «Памяти Н. Н. Сапунова»). Как в первой, так и во второй статье, Волошин распознает смерть (и сопутствующие ей обстоятельства) не в качестве случайной, извне налетающей силы, но в качестве события, которое скрытым от посторонних глаз образом вынашивается художником на протяжении всего земного пути и которое оказывается решающим фактором в формировании его судьбы. «Когда гаснет лик живого человека,– утверждает Волошин,– лик его судьбы вдруг озаряется. Когда отмирает земное, мятущееся и волящее тело, тогда начинает жить не человек, а судьба человека» [2, с. 328]. «Крещение смертью» – именно таким сжатым, наполненным глубинным символическим смыслом словосочетанием именует Волошин, казалось бы, обычный эмпирический факт кончины Льва Толстого. В результате этого своего рода крещения смылось всё несущественное, и судьба Льва Толстого предстала

внутреннему взору Волошина как непримиримая, трагическая борьба человеческой воли к жертве, к растворению в народной стихии и того благосостояния, благополучия, той всемирной славы, которые были предназначены этому величайшему художнику по воле рока. Этот вынашиваемый на протяжении всей жизни антиномический спор в финале творческого пути достиг апогея. В последний раз Толстой, по мысли Волошина, хотел уйти, раствориться в «океане народном», умереть в безвестности, но и здесь ангелы-хранители, принявшие человеческий облик, подхватили его, дабы не преткнулся он о камень ногою своею (см.: [2, с. 330–331]). Основные противоречия жизни так и не разрешились, не примирились, а были лишь покрыты спасительницей-смертью. Смерть положила мудрый предел этой дерзновенной, непримиримой борьбе.

В обстоятельствах смерти молодого легендарного художника Николая Сапунова Волошин также провидит не случайный, а вполне закономерный исход. «Выбор воды,– замечает Волошин,– всегда загадочен и странен. Она безошибочно умеет выбирать самых молодых, наиболее кипящих жизнью и творческими возможностями»; и далее: «В её выборе нет ничего насильственного, а скорее вкрадчивая, завлекающая мягкость, чара, вызывающая представление об ундинах и русалках, похищающих юношей в тихие омуты»[2] [1, с. 105, 106]. В контексте данных обстоятельств используемое Волошиным ранее словосочетание – «крещение смертью» – обретает ещё бо́льшую силу. Его символический смысл становится прямо-таки *оче-видным*: праматерь жизни – Вода – открывает свои недра, увлекает в свои глубины и обновляет души путников, уставших от земной юдоли и внутренне стремящихся к ней, как к живительному истоку. Вода-смерть накрыла творческий путь художника: всё незначимое растворилось в её бездонных просторах, и на поверхности оказались доселе неявные, но самые выстраданные, самые заветные, сущностные устремления этой творческой личности. После смерти Сапунова «что-то выявилось в его картинах,– утверждает Волошин.– Стала понятна подводность их красок. Это не сумеречный воздух, это зеленоватый кристалл водной глубины дает такую расплывчатость их линиям, влажность их тону; это синие текучие отливы, в глубине которых светит охлажденное золото высокого земного дня, говорят о призрачном подводном царстве, где давно жила его душа…» [1, с. 108].

Символистом до мозга костей проявила себя в этом плане Марина Цветаева. Её опыт осмысления смерти и посмертного лика судьбы человека-художника в контексте литературно-философского наследия Серебряного века, на мой взгляд, самый значительный и по широте охвата, и по глубине проникновения. По возможности Цветаева учитывала

буквально все, что касалось обстоятельств кончины умершего: час, день, год, место, последнюю фотографию, последнюю прочитанную или написанную книгу, наконец,– саму форму смерти, от чего и как именно умер (или умерла), но все эти чисто эмпирические подробности она принимала в качестве символов *иного*. И уже в свете этих ниспосланных свыше указателей она заново всматривалась в состоявшуюся жизнь, восстанавливая и запечатлевая в слове целостный облик человека-художника. Причем тот посмертный образ, который восстанавливался Цветаевой, не был для неё лишь воспоминанием. Это была сама *ожившая в слове реальность*. И если речь шла о поэте, то обустраиваемое ею поэтическое пространство обретало значимость пространства *подлинной*, *сейчас совершающейся встречи*.

Полагаю, что эта жизнетворческая позиция Цветаевой восходит к одному из основополагающих принципов Вл. Соловьёва, который был провозглашен философом ещё в «Оправдании добра» и который, в частности, в его статье о судьбе Лермонтова получил вполне конкретную, явственную реализацию. «Мы должны,– утверждал Соловьёв,– признать за отшедшими пребывающую действительность, признать за предками безусловную будущность. Скончавшихся мы не должны считать покончеными – они носители безусловного начала, которое и для них должно иметь полноту осуществления. Отшедшие, предки, вместе со своим бытием в памяти прошлого имеют тайное существование и в настоящем и получат явное в будущем: *они обладают и действительностью и будущностью*» [8, с. 496–497]. Следуя данному мировоззренческому принципу в своих размышлениях о Лермонтове, Соловьёв намеренно выставляет напоказ все греховные устремления этой гениальной личности и утверждает гордыню и гнев в качестве истинных виновников гибели поэта. Будучи уверенным в том, что Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга, Соловьёв, как истинно любящий сын, считает себя нравственно обязанным принести покаяние за своего и нашего «отца в человечестве» и тем самым хотя бы в какой-то степени облегчить бремя тяжелого греха, лежащего на душе отошедшего (см.: [7, с. 456–457]). Только традиционный, механический взгляд позволяет нам говорить, что Соловьёв недостаточно хорошо разобрался в судьбе поэта и попросту нарушил широко известное в народе правило христианской этики («о мертвых либо хорошо, либо ничего»). На самом деле Лермонтов для Соловьёва не мертв, и участь его не решена окончательно. Он признает за Лермонтовым, как и за всеми отошедшими, «пребывающую действительность» и «безусловную будущность».

В данной связи показательно эссе Цветаевой «Живое о живом», посвященное М. Волошину, где оговоренная жизнетворческая позиция зафиксирована не только на содержательном уровне, но и жестко обозначена самим наименованием. Здесь уже с первых строк актуализируется и дата смерти поэта, и место, и час: «Одиннадцатого августа – в Коктебеле – в двенадцать часов пополудни». Но делается это лишь с той целью, чтобы тут же изъять перечисленные данные из мертвого, однообразного эмпирического хронотопа и перевести их в плоскость живой, качественно неоднородной символической действительности. С точки зрения Цветаевой, Волошин умер именно в *свой*, особый *Волошинский час* – в полдень суток, в полдень года, в самый *свой* час Коктебеля, «когда тень побеждена телом, а тело растворено в теле мира» (см.: [9, с. 159]). В этом часе Цветаева усматривает самый «*маго-мифо-мистический*» час (такой же, как полночь), внутри которого Волошин в своем сущностном облике вызрел и как поэт, и как человек. Срок Волошинской кончины обнажает самые характерные черты его творчества: плотность, весомость, материальность, связь с силами, исходящими из самой земли. Он же укореняет в нашей памяти образ Волошина в качестве истинного, прирожденного мифотворца. «Отношение его к людям,– заверяет Цветаева,– было сплошное *мифотворчество*, то есть *извлечение из человека основы и выведение её на свет*. Усиление основы за счет «условий», сужденности за счет случайности, судьбы за счет жизни» [9, с. 205] (курсив мой – *Е. С.*). В дополнение к этому в цикле стихотворений «Ici – Haut» Цветаева погружает в символический контекст и само место упокоения праха поэта – гору Янычар. Волошин опять-таки оказывается «именно на своем/ Месте: ему присущем»: *под небом и над землею, в ряду гор, в ряду зорь, в ряду гнезд орлих*. В то же время и сама гора в результате его местоположения здесь «*маго-мифо-мистически*» переименовывается (перерождается) в гору *Волошинскую*. Но главное, что не упускает из виду символически ориентированное сознание Цветаевой, так это – *подъем*, который Волошин и в смерти своей «даровал несущим» и дарует по сей день поднимающимся к его праху потомкам. Следуя логике Цветаевой, можно сказать: был Волошин мифотворцем в жизни и по кончине своей мифотворцем на земле остался. И при жизни он *извлекал из человека первооснову*, *выводил на свет* своих ближних (в том числе и саму Цветаеву) и теперь, уже по прошествии многих лет, он по-прежнему изымает из повседневности, отрывает от земли, выводит на свет – *в ряд гор*, *в ряд зорь*, *в ряд гнезд орлих* – всех к нему, на Волошинскую гору, восходящих.

Подобная установка по отношению к смерти поэта сохраняется и в эссе Цветаевой «Пленный дух», посвященном Андрею Белому. Его смерть можно видеть двояко. С точки зрения медицины, поэт умер от последствий солнечного удара, случившегося с ним в Коктебеле. Однако этот солнечный удар опять-таки в контексте символически ориентированного сознания Цветаевой оказывается именно *той* смертью, которую поэт вынашивал многие годы и которую невольно через призму поэтического слова провидел. Андрей Белый как поэт умер не от обычного солнечного удара, а «от солнечных стрел», согласно своему пророчеству 1907года: «Золотому блеску верил, /А умер от солнечных стрел…» [10, с. 268]. «Солнце» кончины поэта, которое актуализируется Цветаевой, не только вызывает в памяти этот конкретный пророческий образ, но становится надежным проводником в темных лабиринтах его жизнетворчества и неизбежно высвечивает особый лик судьбы поэта. Андрей Белый все же, вопреки своей неизбывной печали и скорби, явленной в «Разувереньях», «Философической грусти», «Тристиях» и других произведениях, остается поэтом «золотого блеска», «солнечных стрел», поэтом Прекрасной Дамы, воспевающим «золото в лазури», поэтом «серебряного голубя», к этому золоту и в жизни, и в смерти летящим.

Не ускользают от внимания Цветаевой и последние фотографии Андрея Белого. Она усматривает в его снимках свидетельство особой формы смерти – *смерти-перехода*. Андрей Белый не умер, а *перешел* из одной действительности в другую, сам того не заметив (см.: [10, с. 268–269]). Был *Пленным духом* в жизни, тяготился жизнью, рвался из оков повседневности, ища спасения в наиреальнейшей реальности музыкальных ритмов, узнал смерть не как безысходность, а как *переход*, как *освобождение* из плена нереальной, повседневной действительности[3]

Во всех проанализированных и упомянутых выше текстах, несмотря на существующие между ними отличия, безусловно, угадывается тот специфический ракурс *умного видения* всякой человеческой судьбы, который был в своё время задан Вл. Соловьёвым. Сильнее всего это проявляется в особом отношении авторов к смерти как событию непререкаемо символическому, имеющему истинный, мудрый смысл даже при всей своей внешней несообразности. В свете *умного видения* смерти формируется собственно и посмертный облик судьбы творческой личности. Жизнь, состоявшая из множества событий, подчас простых и незначимых, подчас сложных и великих, жизнь, растекавшаяся по незримым, извилистым тропам, преобразуется в судьбу, содержащую

считанные, но веховые события, неукоснительно сочетающиеся в единый, в общем, четко обозначенный путь, где смерть выступает в качестве телеологической причины. По сути дела, смерть, созерцаемая в качестве символа, понуждает остающихся на земле заново творить жизнь, *иножизнь* находящихся за чертой земного бытия. Скончавшиеся отнюдь не считаются *покончеными*. За ними и на самом деле признается не только существование *в памяти прошлого*, но и своего рода мирское *таинственное существование в настоящем* и *будущем*. Наша *действительная жизнь*, ещё протекающая во времени, измеряется мерою их жизни, уже во времени состоявшейся. Границы, разделяющие *тот свет* и *этот*, лишь с точки зрения эмпирического мировосприятия кажутся непроходимыми, тогда как с точки зрения мировосприятия символического они оказываются прозрачными. И в таком случае дает о себе знать *соборность вины и ответственности, сорадование в свершениях и сострадание в мучениях*. И если смерть можно считать своего рода формальным признаком, обусловливающим саму форму видения судьбы художника в качестве феномена, то наполнением этой формы неизбежно становится *жизнь, глубинное таинственное со-бытие* с нашими «отцами в человечестве» и, далее, с теми, кто придет нам на смену.

Примечания

[1] Как известно, Скрябин умер от осложнения фурункула губы, за которым последовало заражение крови.

[2] Сапунов утонул 32-х лет от роду, катаясь на лодке в Финском заливе. В тот момент, когда лодка опрокинулась, он оказался в воде не один, и, по воспоминаниям современников, спаслись все, даже не умеющие плавать.

[3] В срезе обозначенной проблемы не меньший интерес представляют и другие поминальные тексты Цветаевой. Особого же внимания здесь заслуживают стихотворное послание «Новогоднее» и эссе «Твоя смерть», созданные вследствие полученного ею известия о кончине Р.-М. Рильке. Однако это тема отдельной работы (см.: [6]).

1. Волошин М. А. Сапунов // Волошин М. А. Собр. соч.– Т. 5.– М.: Эллис Лак, 2007.– С. 105–108.
2. Волошин М. А. Судьба Льва Толстого // Волошин М. А. Собр. соч.– Т. 6, кн. 1.– М.: Эллис Лак, 2007.– С. 328–334.
3. Иванов В. И. Взгляд Скрябина на искусство // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т.– Т. 3.– Брюссель, 1979.– С. 171–189.– Режим доступа: http://www.rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol3/01text/02papers/3_081.htm
4. Кац Б. Супермессианизм Скрябина как свидетельство лжемессианизма романтической эстетики.– Режим доступа: http://www.utoronto.ca/tsq/12/

katz12.shtml
5. Мандельштам О. Э. <Скрябин и христианство> // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т.– Т. 2.– М.: Худож. лит., 1990.– С. 157–161.
6. Соболевская Е. К. «Ты еси», или «Es, ergo sum» (Смерть Р.-М. Рильке в свете творческой установки М. Цветаевой) // Утопическое и фантастическое в русской литературе XX–XXI века: Сб. статей.– Вып. 14. – СПб.: Изд-во СпбГУ, 2008.– С. 18–29.
7. Соловьёв В. С. Лермонтов // Соловьёв В. С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика.– М.: Книга, 1990.– С. 441–457.
8. Соловьёв В. С. Оправдание добра // Соловьёв В. С. Сочинения: В 2 т. – 2 изд. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990.– С. 47–548.
9. Цветаева М. И. Живое о живом // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т.– Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза.– М.: Эллис Лак, 1994.– С. 159–220.
10. Цветаева М. И. Пленный дух // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т.– Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза.– С. 221– 270.

Світлана Повторева

СМЕРТЬ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ КОНСТРУКТ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ І ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Аналізуються методологічні аспекти поняття «смерть» в контексті постмодерністської філософії і художньої літератури. Доводиться, що поняття «смерть людини (автора, поета, суб'єкта)», а також опозиції «смерть-життя», «смерть-безсмертя» та ін. є лінгвістичними конструктами, що формують дискурсивні практики сучасної європейської культури.

Ключові слова: *методологія, «смерть автора», «смерть людини», «смерть поета», «смерть суб'єкта».*

Анализируются методологические аспекты понятия «смерть» в контексте постмодернистской философии и художественной литературы. Обосновывается, что понятия «смерть человека (автора, поэта, субъекта)», а также оппозиции «смерть-жизнь», «смерть-бессмертие» и др. являются лингвистическими конструктами, формирующими дискурсивные практики современной европейской культуры.

Ключевые слова: *методология, «смерть автора», «смерть человека», «смерть поэта», «смерть субъекта».*

Methodology aspects of the concept of death in context of postmodernism philosophy and fiction are analysed. Concept «death of man (author, poet, subject)» and the opposition «death–life», «death–immortality» and so on are the linguistic constructions that form the discourse practice of modern European culture.

Key words: *death of author, death of man, death of poet, death of subject, methodology.*

Проблема смерті посідає помітне місце в інтелектуальному просторі сучасної культури. Смерть розглядається як один з універсальних культурних кодів, категорія граничних підстав людського буття, необхідна ланка структуралізації культури у формульній зв'язці «життя – смерть – безсмертя» [6, с. 339–340]. На думку відомої представниці постмодерної філософії Е. Рудинеско, міркування про таємничий розрив між тиранією смерті та її неможливою трансгресією – один з найбільш оригінальних і плідних моментів французької післявоєнної філософії [13, с. 46]. Скандальної популярності в сучасному філософському дискурсі набула теза М. Фуко про те, що поняття «людина» є конструктом порівняно недавнього часу і «кінець її, можливо, недалекий, <...> людина зникне, як

зникає обличчя, накреслене на прибережному піску» [14, с. 404]. Положення про наближення «смерті людини» було однією з підстав для обвинувачення французького мислителя та його послідовників в антигуманізмі. Поширення цього конструкту в сучасній західній епістемі, неабияка зацікавленість, яку виявляє до нього європейська інтелектуальна спільнота, зумовлює *актуальність* даного дослідження.

Метою цієї статті є осмислення ряду положень філософських і літературних текстів, у яких теза про смерть виконує функцію методологічного інструменту сучасних гуманітарних досліджень. Значний інтерес являють в цьому плані роботи Ж. Деріда, Ж. Дельоза, Ю. Крістевої, Р. Барта, М. Фуко, Е. Рудинеско, Р. Якобсона та ін. Залучення не лише філософських, але й літературно-художніх текстів до аналізу методологічних аспектів поняття «смерть» має серйозні підстави. Адже «мистецтво розглядається як «генератор» багатьох постмодерністських ідей, його визнають основною формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей» [15, с. 11]. Акцентування методологічного аспекту, конструктивних можливостей поняття «смерть» (у різних словосполученнях), на що зазвичай звертають недостатню увагу у вітчизняній філософській літературі, становить *новизну цієї* роботи.

Концепція смерті Ж. Деріда, мислителя, який поряд з Ж. Дельозом «заклав фундамент сучасної методології» [13, с. 17], є ключовою в ряді його творів («Дар смерті», «Апорії», «Кожен раз – єдиний, кінець світу» та ін.). Ця проблема розглядається Ж. Деріда в контексті ідей І. Канта, Ґ. Геґеля, С. Кіркеґора, Э. Левінаса, Ф. Ніцше, Я. Паточки, З. Фройда, М. Гайдеґера про смерть. Проводячи зіставлення текстів названих мислителів, Ж. Деріда відповідно до логіки деконструкції прагнув знайти те, що не піддається поверховому погляду, приховане у глибинах несвідомого, але може бути прочитане внаслідок операції з текстами. Деконструкція, будучи одним з головних принципів постмодерністської методології, є творчим запозиченням у М. Гайдеґера, трансформацією гайдеґерівського принципу деструкції. Порівняння цих принципів між собою дає можливість виявити як їх подібність, так і відмінності. Деконструкція є синтетичним медіативним способом подолання логоцентризму і бінаризму традиційної мови, засобом семіотичного дослідження повсякденної знакової діяльності, мови наукової, художньої творчості, релігійних, політичних та ін. текстів. Для реконструкції, на відміну від деструкції, характерна відмова від онтологічних претензій. Деконструкція призначена переосмислити і перетворити дискурс з вже наявних мовних конструктів (опозицій, ієрархій тощо). Основними процедурами деконструкції є розрізнення, викреслювання, аналіз слідів,

обмовок, помилок і т. ін., практична робота з текстами, в той час як для деструкції характерна більшою мірою увага до натяків, стихії мовлення, вслухання в голос буття, аніж аналіз написаного тексту [12, с. 65].

Розглядати людину з позиції смерті, на думку Ж. Деріда, методологічно дуже цікавий ракурс. Адже це унікальна ситуація, коли людина опиняється наодинці із собою. Не можна померти за іншого, перед обличчям смерті людина перебуває в найбільш напруженій концентрації своєї суб'єктивності. Осмислюючи проблему смерті, Ж. Деріда спирається на ідеї роботи М. Гайдеґера «Буття і час», який, зокрема писав: «Впевненість в істині смерті – смерть *є* завжди лише своя – є інший рід і більш вихідна, ніж будь-яка достовірність внутрішньосвітового зустрічного сущого чи формальних предметів; бо це впевненість у бутті-в-світі» [15, с. 302].

У постмодернізмі зберігається і розвивається традиційне для західної філософії, особливо властиве екзистенціалізмові уявлення про смерть у зв'язку з поняттям свободи. Так, М. Гайдеґер відзначає: «Заступання відкриває присутності загубленість в людино-самості і ставить її перед можливістю, без первинної опори на занепокоєну стурбованість, бути самою собою, але собою в пристрасній, фактичній, відстороненій від ілюзій людей, що в собі самій впевнена і що жахається, свободі до смерті» [15, с. 300]. Ж. Деріда також аналізує смерть у контексті своїх уявлень про свободу, навіть певною мірою ототожнює їх, називає смерть людини іншим ім'ям свободи. Смерть стає фактором звільнення, входить у контекст життя людини, стаючи істотним його орієнтиром. Переживання, турботи в зв'язку зі смертю, не втікання від неї, не прагнення сховатися, а навпаки – позиція людини, що сміливо дивиться смерті в обличчя – це фактори свободи суб'єкта.

Проблема смерті людини розглядається Ж. Деріда за допомогою ряду понять, що слугують методологічними засобами її розкриття: «секрет», «тайна», «смерть Іншого», «оплакування померлих» тощо. Поняття секрету означає щось таємниче, суб'єктивне, недоступне іншим людям – відокремлення душі від тіла, існування душі після смерті. Поняття секрету стосовно смерті також є методологічно конструктивним у контексті філософії Іншого Е. Левінаса. В цьому сенсі секрет означає і життя людини, що перебуває у скорботі через смерть Іншого, адже його вже не буде поруч у цьому світі. В деяких своїх текстах Деріда конкретизує поняття смерті Іншого в контексті стосунків дружби. Знаючи про свою близьку смерть і будучи останнім з покоління бунтівних філософів, що належали до класиків постстмодернізму, мислитель приречений був сказати прощальні слова на адресу багатьох своїх друзів і опонентів.

Міркування про смерть близьких людей лягли в основу його книги «Кожен раз – єдиний, кінець світу» [18], в якій зібрані прощальні звернення філософа до Л. Альтюсера, Р. Барта, Ж.-М. Бенуаса, М. Бланшо, Ж. Ґранеля, Ж. Дельоза, Е. Жабе, С. Кофмана, Е. Левінаса, Ж.-Ф. Ліотара, М. Лоро, П. де Мана, Л. Марена, Ж. Н. Ріделя, М. Серв'єра, М. Фуко. Не ставлячи питання про феномен смерті, її причини і наслідки, Деріда будує свій дискурс, намагаючись зупинити мить, зафіксувати слід унікального моменту переходу від життя до смерті.

В текстах Ж. Деріда крізь біль и скорботу проглядає наративна онтологічна структура слова про смерть і дружбу. Кожна людина в житті зустрічається зі смертю друга. Незмінним, фатальним і універсальним є структурний закон, відповідно до якого одна людини повинна піти раніше за другу, а з двох друзів один побачить смерть іншого: «Мати друга, дивитися на нього, дивитися йому в очі, цінувати його дружбу, це,– зауважує Ж. Деріда,– означає знати твердо и невідворотно (і з часом це знання стає все невідступнішим, таким, що про нього неможливо забути), що один з нас повинен зіштовхнутися зі смертю іншого. Один з нас – і кожен говорить це собі,– один з нас двох, настане такий день, не побачить другого» [18, с. 137]. Смерть друга означає не лише кінець того чи іншого життя, але кінець загалом. Звертаючись з прощальним словом до Е. Левінаса, Ж. Деріда говорить: «Тепер мені бродити самому, віднині і назавжди незбагненна відсутність, в мене перехоплює подих, не можу подолати тремтіння, як тепер працювати, як жити, неможливо говорити, мовчати також, те, що здавалось мені неможливим, прийшло, незбагненне, нечуване, нестерпне, наче катастрофа, що вже трапилась і все ж повинна повторюватися» (Цит. за: [13, с. 191]).

Оригінальній концепції взаємозв'язку між життям і смертю, на думку Е. Рудинеско, присвячені найкращі сторінки книги М. Фуко «Народження клініки» [13, с. 44]. Аналізуючи погляди і спостереження хірурга К. Біша, Фуко звертає увагу на трансформацію класичної концепції смерті, фактично новий підхід до тлумачення сутності смерті. Якщо життя є взаємодією функцій, що опираються смерті, це означає, що Бог втрачає своє право на життя і смерть людей і тварин. Смерть більше не перебуває в божественній компетенції, не є привілеєм Бога; перехід від життя до смерті залежить від подвійного фізіологічного і патологічного процесу, властивого живим істотам. Смерть вписана в історію життя. Як явище поступової деградації тіла, смерть людини починається вже від її народження і супроводжує її все життя до останньої миті. «Коли Фуко аналізує тези Біша,– відзначає Ж. Дельоз, його тон ясно показує, що йдеться про зовсім інше, ніж епістемологічний аналіз. Йдеться про

розуміння смерті, і знайдеться чимало людей, смерть яких відповідала б їх уявленням про смерть такою ж мірою, як у Фуко. Цю могутність життя, таку йому властиву, Фуко завжди мислив і переживав як численну смерть, подібно Біша» [17, с. 102]. М. Фуко був одним з тих видатних філософів, які «об'єднались заради того, щоб виступити проти смерті» [13, с. 47].

Ця позиція знайшла істотну підтримку Ж. Дельоза, у творчості якого з позиції методу трансцендентального емпіризму негативно оцінюються загальноприйняті моральні цінності, абсолюти раціоналістичної етики. Він вважав, що життя отруєне категоріями Добра и Зла, вини и заслуги, гріха и викуплення. Отруює наше життя також ненависть, включаючи і ту, що звертається проти нас самих у вигляді вини. Він вважав, що ми знецінюємо життя - не живемо, ведемо лише подобу життя, турбуємось винятково про те, щоб уникнути смерті, і все наше життя є культом смерті. Етика Дельоза являє собою «обґрунтування радості і щастя як конструктивних принципів буття» [5, с. 203]. Утвердження волі і радості як головних цінностей життя співвіднесене в мислителя з силою волі і процесом радості, які забезпечують творчий синтез. При цьому Дельоз далекий від заперечення, зв'язку з негативним, що було властиве гегелівській діалектиці. Відмовляючись від діалектики, він відкидає і ущербність, заперечення, що ведуть до смерті, наголошує на повноті життя. Етика Дельоза ґрунтується на радісному життєствердному процесі, уявлені про життєвий потік, в якому зростають і примножуються сили життя, що перемагають смерть.

Ще більш виразно позицію відкидання смерті як цінності або легкого ставлення до неї виражає у своїх творах М. Кундера, письменник, на якого часто посилаються в контексті постмодернізму. Ю. Жицінський вважає спосіб життя і мислення героїв М. Кундери («нестерпну легкість буття» [8; 11]) знаковими для сучасного західного світу. Ці герої шукають легкості, відкидаючи традиційні метафізичні і богословські рефлексії, фундаментальні цінності християнського бачення світу. Легкість буття – це звільнення від категорій моральної відповідальності, від почуття духовної солідарності з ближніми, від імперативу вірності колишнім цінностям. Замість цього пропонують крайній індивідуалізм, де навіть принципи семантики набувають еґотичних ознак [3, с. 135].

В контексті нестерпної легкості буття смерть втрачає роль звичного орієнтиру, горизонту, що надає ваги і сенсу людському життю. Смерть, що жахала людство протягом довгого шляху, була постійним горизонтом і межею, виглядає всього лише як лінгвістичний феномен, який можна змінити, сконструювати в інший спосіб або просто відкинути. Її аж ніяк не слід сприймати серйозно. Поважне ставлення до смерті, надання

словам «смерть», «трагедія» смислової ваги оголошується причиною багатьох людських помилок і страждань. Прикладом міркувань, в яких герой твору декларує легке ставлення до смерті і обґрунтовує свою позицію, може служити монолог журналіста Поля з роману «Безсмертя»: «У “Похоронному марші” Шопена міститься все зло. Якби менше було траурних маршів, було б, можливо, і менше смертей… Шанобливість до трагедії значно небезпечніша, ніж дитячий лемент. Чи усвідомив ти, що є вічною умовою трагедії? Існування ідеалів, що вважаються ціннішими за людське життя. А що є умовою війн? … Війна може існувати лише у світі трагедії, з початком історії людина не пізнала нічого, окрім трагічного світу, і вона не в силах вийти з нього. Вік трагедії може завершити лише бунт фривольності… Трагедія буде вигнана зі світу... Речі позбавляться дев’яноста процентів смислу і зробляться легкими. В такій атмосфері зникне фанатизм. Війна стане неможливою [10, с. 134–135]. Пропозиції Поля є доволі характерними для постмодернізму, згідно з яким все, з чим стикається людина, є текстом, дискурсом. Не вирішення проблем, не тяжка і копітка боротьба зі злом, стражданням, війнами, а зміна риторики, дискурсу оголошуються тим шляхом, завдяки якому люди прийдуть до загального щастя.

Проблема смерті розглядається М. Кундерой в декількох аспектах, зокрема в контексті взаємозв’язку понять «смерть–безсмертя», «смерть–життя», «смерть–слава». Героїня роману «Безсмертя» Бетіна, приятелька В. Ґете, відчуває непереборний потяг до смерті і пов’язує це з власним задоволенням, майбутньою славою. Вона зачарована картиною смерті геніального поета, розуміючи, що його смерть водночас є безсмертям. Вона прагне розділити з поетом його безсмертя і насолоджуватися ним ще за власного життя. Однак не тільки Ґете приваблює її, але й інші видатні сучасники, які мають перспективу увійти в плеяду безсмертних. В романі М. Кундери цей діалектичний взаємозв’язок понять «смерть–безсмертя–слава» подається в такий спосіб: «Бетіна раптом виявилася знайомою з двома найбезсмертнішими німцями, не лише з красивим поетом (Ґете), але й з потворним композитором (Бетховеном). Це подвійне безсмертя п’янило її. Ґете був вже старим… і чудово вистиглим для смерті; Бетховен, хоч йому тільки-но перевалило за сорок, був, навіть не підозрюючи того, на п’ять років ближчим до смерті, ніж Ґете. Бетіна стояла між ними, як ніжний ангел між двома величезними чорними надгробками. Це було так прекрасно… Чим він (Ґете) був старший, тим був привабливішим, адже чим ближчим був до смерті, тим ближчим був до безсмертя. Лише мертвий Ґете здатний буде взяти її за руку і привести до храму Слави. Чим ближчим

він був до смерті, тим менше вона готова була від нього відмовитися» [10, с. 75–76].

В цьому уривку сприйняття смерті видатних митців трактується як джерело натхнення для героїні роману, найулюбленіша мрія – легко і жартівливо здобути славу за рахунок знайомства (дружби) з геніальними людьми. «Смерть і безсмертя» – пара категорій, які набувають в цьому тексті ігрового характеру. Замість звичного уявлення про те, що смерть генія є бідою, тяжкою втратою для близьких людей, для нації, народу, бачимо інше. Смерть постає умовою слави, втіхи, насолоди. Вшанування померлих в такій інтерпретації відкриває доволі цікаві грані людської суб'єктивності.

В концепції смерті в дискурсі постмодернізму поширена теза «смерть автора», що є продовженням і розвитком постмодерністської ідеї «смерті суб'єкта». Дослідження засновника структуралізму К. Леві-Строса, чиї праці стали базисними для формування постмодерністського стилю мислення, привели його до висновку, що структура цілком і повністю поглинула суб'єкт, і цю структуру можна вивчати науковими методами. Інтерпретуючи це положення, представники постмодернізму заявили про «смерть людини»: людина не мислить, говорить чи діє, замість неї все це роблять структури, дискурси. Слідом за цим Р. Барт і М. Фуко висунули методологічний принцип смерті автора. Основні особливості цього принципу найвиразніше окреслені Бартом, який сформулював практично всі основні положення постструктуралістського критичного мислення, створив набір ключових фраз і виразив чи надав їм важливого для постмодернізму значення, в тому числі і стосовно «смерті автора» [4, с. 158]. У своїй статті «Смерть автора» [1] Барт зазначав, що текст (письмо) – це «та ділянка невизначеності, неоднорідності и ухиляння, де втрачаються сліди нашої суб'єктивності, чорно-білий лабіринт, де зникає будь-яка самототожність, і в першу чергу тілесна тотожність того, хто пише» [2, с. 264].

Р. Барт розглядає текст як багатовимірний простір, в якому поєднуються різні види літератури (письма). Текст складається з неявних цитат, що відсилають до різних першоджерел. Письмо постійно породжує смисл, який одразу зникає. Місцем сходження різних смислів є читач, а не автор. У символічній діяльності, до якої належить література, автор – всього лише той, хто пише; мові відомий суб'єкт, але не «особистість» цього суб'єкта. Автор відсторонюється на всіх рівнях створення і читання тексту. Місце автора займає той, хто пише, він народжується і живе одночасно з текстом, і не існує раніше. Відповідно до концепції Р. Барта зі смертю автора народжується читач. Опираючись ролі виробників

смислів, автор «помирає», виставляючи напоказ дискурси, відповідальні за виробництво тексту, що йому приписується. Однак автор опирається і власній «смерті», і в цьому разі його опір полягає в тому, що він, за виразом Дельоза, може «заїкатися» у письмі чи створювати свою власну мову, яку іменують стилем. Отже, «автор» виникає в точці опору, яка виявляється і опором стати автором, и опором «смерті автора». Це опір мові і в мові [2, с. 264].

Принцип «смерті автора» справив значний вплив на гуманітарні дослідження, став одним з найважливіших методологічних засад сучасного літературознавства, зокрема, постструктуралістської поетики. У творчості видатної французької дослідниці літературної творчості, філософа Юлії Крістевої постмодерністська інтерпретація поняття смерті стає засадничою в контексті концепції «смерті поета» («загибелі поета», «вбивства поета»). «Смерть», «загибель», «вбивство» розглядаються насамперед як вбивство поетичної мови. Спираючись на ідеї руського вченого Р. Якобсона (особливо його роботи «Покоління, що втратило своїх поетів»), вона робить висновок, що рання смерть більшості геніальних поетів – це закономірність, а не трагічна випадковість. «(Кожне) суспільство завмирає, коли відкинути поетичну мову» [7, с. 321],– підсумовує свої міркування Ю. Крістева. Життя застигає, скорившись суворим и негнучим моделям, перетворюється на повсякденне животіння. Якщо з такої позиції розглядати смерть поетів, то можна доволі нетрадиційно тлумачити глибинний зв'язок мови, життя і смерті людини, її місця в структурі і діяльності суспільства. Адже неодноразово спостерігалося багато спільного в тому, як жили і особливо помирали видатні поети та інші митці. Не рідкістю були і обвинувачення на адресу тих чи інших суспільних верств і навіть суспільства в цілому в тому, що поети передчасно відходили у вічність (М. Лєрмонтов, О. Пушкін, В. Стус, Т. Шевченко та ін). Згадаємо для прикладу вірш М. Лєрмонтова «На смерть поета», де він гнівно звертається до правлячих кіл тодішньої Росії, обвинувачуючи їх у вбивстві О. Пушкіна:

«Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда – все молчи!..» [11, с. 21].

«…Лише поетична мова,– підкреслює Ю. Крістева,– постійно бореться проти цієї смерті (животіння в тисках негнучких суспільних структур (моделей) – *С. П.*), а отже тисне на неї, заклинає, викликає її» [7, с. 321]. Не випадково смерть і самогубство у творчості поетів, як і трагічні обставини їх власного життя привертають увагу сучасників будь-

якої доби. Адже поет – не приватна особа, не антисуспільний елемент, а фермент, що забезпечує повноту життя суспільства; в поетів концентрація екзистенції виявляється особливо яскраво.

Мені близькі ці міркування Ю. Крістевої. На її питання: «де ми, якщо не на боці тих, кого суспільство марнує, щоб відтворити себе?» [7, с. 321] я відповідаю ствердно. Водночас, вважаю, що вона схильна абсолютизувати значення для суспільного поступу життя і смерті саме поетів, оскільки, як і більшість представників постмодернізму, вважає, що в літературній мові концентрується життя людини і суспільства найбільшою мірою. Не заперечую, що місія поетів є власне такою, як говорить французька дослідниця. На мій погляд, коло животворних сил, необхідних для розвитку суспільства, є дещо ширшим: це і музиканти (наприклад, В. Моцарт, Л. ван Бетховен), філософи (Сократ, Г. Сковорода), священики та ін. Однак в контексті постмодернізму мова літературних художніх творів, міфів, казок тощо найчастіше піддається деконструкції, є джерелом пошуків універсальних кодів культури.

«Убивство, смерть, застигле суспільство – це якраз і є неможливість розуміти позначення як таке: як шифрування, як ритм, як те, що передує сигніфікації об'єкта чи емоції. Поет загинув, бо прагнув перетворити ритм на домінанту, почути в мові те, чого вона не хоче сказати, прагнув надати їй субстанції, не підпорядкованій знаку, унезалежнити її від денотації, бо саме цей жест, *найвищою мірою пародійний*, трансформує систему» [7, с. 321],– підкреслює Ю. Крістева. Надаючи поетичній мові пророчої ролі, дослідниця впевнена, що поезія захищає нас від автоматизації, іржі, які загрожують нашим уявленням про любов і ненависть, бунт і примирення, віру і заперечення.

Підводячи підсумки викладеного вище, можна констатувати, що поняття смерті в постстмодернізмі є одним з ядер концептуальних побудов. Навколо поняття смерті концентрується ряд інших традиційних і нетрадиційних філософських понять, воно виконує методологічну роль: дозволяє відкрити нові аспекти суб'єктивності людини, її стосунків з іншими людьми і суспільством. Поняття смерті є істотним компонентом принципу деконструкції, способом інтерпретації поетичних текстів і їх функцій у структурі соціального буття.

1. Барт Р. Смерть автора / пер. с фр. С. Н. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.– М.: Прогресс; Универс, 1994.
2. Дьяков А. Ролан Барт как он есть.– СПб.: Владимир Даль, 2010.– 319 с.
3. Жицінський Ю. Бог постмодерністів. Великі питання філософії в сучасній критиці модерну / пер. з польськ. А. Величко.– Львів: Вид-во Українського католицького Університету, 2004.– 200 с.

4. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм.– М.: Интрада, 1996.– 384 с.
5. Карцев И. Жиль Делез. Введение в постмодернизм. Философия как эстетическая имагинация.– М., 2005.– 231 с.
6. Кирилюк О. Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури.– Одеса: Автограф, 2004.– 416 с.
7. Крістева Ю. Полілог / пер. з фр. П.Таращук.– К.: Юніверс, 2004.– 474 с.
8. Кундера М. Невыносимая легкость бытия / пер. с чеш. Н. Шульгина.– СПб.: Азбука–классика, 2008.– 352 с.
9. Кундера М. Вальс на прощанье / пер. с чеш. Н. Шульгина.– СПб.: Азбука–классика, 2008.– 272 с.
10. Кундера М. Бессмертие / пер. с чеш. Н. Шульгина.– СПб: Азбука–классика, 2009.– 384 с.
11. Лермонтов М. Ю. Смерть поэта // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 тт.– М., 1964.– Т.1.– С. 21–23.
12. Повторева С. М. Принцип деструкції М.Хайдеггера і деконструкція постструктуралізму // Вісник НУЛП: Філософські науки. – № 661.– Львів, 2010.– С. 59–65.
13. Рудинеско Е. Філософи в обіймах бурі / пер. з фр. О. А. Юдіна.– Київ: Ніка–Центр, 2007.– 208 с.
14. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В. П. Визгин, Н. С. Автономова.– СПб.: A-cad, 1994.– 406 с.
15. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В. В. Бибихин.– Харьков: Фолио, 2003.– 503 с.
16. Чуйко В. Л. Когнітивізм як об'єкт когнітології.– Ніжин: Міланік, 2007.– 148 с.
17. Deleuze G. Foucaulte.– Paris: Minuit, 1986.– 119 p.
18. Derrida J. Chaque fois unique, la du monde.– Paris: Galilee, 2003.

Анжела Шпольберг

О ГРАММАТИЧЕСКОЙ ФИГУРЕ

Розвивається ідея Р. Якобсона і Ю. Лотмана про «граматичні фігури і тропи». На прикладі співставлення лінгвістичної структури тексту вірша Р. Кіплінга «Якщо–» із п'ятьма його перекладами російською мовою показана значущість граматичної фігури для сенсу тексту.

Ключові слова: *текст, форма, смисл, лінгвістична структура, граматичная фігура, сполучник.*

Развивается идея Р. Якобсона и Ю. Лотмана о «грамматических фигурах и тропах». На примере сопоставления лингвистической структуры текста стихотворения Р. Киплинга «Если–» с пятью его переводами на русский язык показывается значимость грамматической фигуры для смысла текста.

Ключевые слова: *текст, форма, смысл, лингвистическая структура, грамматическая фигура, союз.*

The article is written in defense of R. Jakobson's and Y. Lotman's concept of «grammatical figures and tropes». It analyzes the linguistic structure of Rudyard Kipling's «If–» and compares it with five Russian translations of the same poem. The study shows that in cases where the original linguistic structure of the poem was changed or omitted, it affected the meaning and the message of the poem.

Keywords: *text, form, meaning, linguistic structure, grammatical figure, conjunction.*

Традиционно считается, что морфологические средства языка менее всего используются в поэтических целях. Однако, в отличие от устной, письменная речь не имеет практически никаких внеязыковых дополнительных средств выразительности. Поэтому автор художественного текста заинтересован в полном использовании всех средств языка, в том числе и грамматических. Богатые поэтические ресурсы скрываются в самой морфологической и синтаксической структуре языка, и часто отсутствие традиционных лексических тропов в тексте может балансироваться грамматическими тропами и фигурами. Одним из первых к ним привлёк внимание лингвистов Р. Якобсон. В статье «Лингвистика и поэтика» он привёл несколько примеров грамматических фигур из классической англоязычной поэзии и вспомнил, как в 1919 году, когда в Московском лингвистическом кружке обсуждалось понятие *epitheta ornantia*, поэт Маяковский заявил, что для него каждое прилагательное в стихотворении – уже эпитет [6, с. 90].

На использование грамматики в поэтических целях обращал внимание и Ю. М. Лотман. В «Лекциях по структуральной поэтике» Лотман привёл пример «реляционных отношений», выражаемых союзами в поэтической речи: «“В тревоге пёстрой и бесплодной // Большого света и двора...” Рядом, в форме подчёркнутого параллелизма, поставлены два союза “и”, две, как будто тождественные, грамматические конструкции. Однако они не тождественны, а параллельны, и сопоставление их лишь подчёркивает разницу. Во втором случае “и” соединяет настолько равные члены, что даже теряет характер средства соединения. Выражение “большой свет и двор” сливается в одно фразеологическое целое, отдельные компоненты которого утрачивают самостоятельность. В первом случае союз “и” соединяет не только разнородные, но и разноплановые понятия. Утверждая их параллельность, он способствует выделению в их значениях некоего семантического пятна – архисемы, а понятия эти, в свою очередь, поскольку явно ощущается разница между архисемой и каждым из них в отдельности, бросают на семантику союза отсвет противительного значения. Это значение отношения между понятиями “пёстрый” и “бесплодный” могло бы пройти неощутимым, если бы первое “и” не было параллельно второму, в котором этот оттенок начисто отсутствует и, следовательно, выделяется в акте сопоставления» [2, глава 2. 9]. Однако, несмотря на то, что грамматическая фигура является одним из основополагающих принципов построения художественного текста, фундаментальных исследований по этому вопросу до сих пор практически нет. Грамматическая фигура по-прежнему «остаётся сюрпризом для литературоведов» [5, с. 467; 3, с. 450–463] и недооценивается самими лингвистами [6, с. 90]. А между тем поэтика должна заниматься проблемами речевых структур точно так же, как искусствоведение – структурами живописи, поскольку в литературном произведении любой речевой элемент превращается в «фигуру поэтической речи» (см.: [4, с. 104]). Рассмотрим это на примере русских переводов знаменитого стихотворения «If –» («Если –») английского поэта и писателя, лауреата Нобелевской премии, Редьярда Киплинга.

Стихотворение «If –» было написано в 1895 году и до сих пор очень популярно в Англии, так как считается отражением британских традиционных духовных ценностей. Для нашего же исследования оно интересно как стихотворный текст, построенный на сквозной союзной конструкции:

If –

If you can keep your head when all about you

Are losing theirs and blaming it on you;

If you can trust yourself when all men doubt you,
But make allowance for their doubting too;
If you can wait and not be tired by waiting,
Or, being lied about, don't deal in lies,
Or, being hated, don't give way to hating,
And yet don't look too good, nor talk too wise;

If you can dream – and not make dreams your master;
If you can think – and not make thoughts your aim;
If you can meet with triumph and disaster
And treat those two imposters just the same;
If you can bear to hear the truth you've spoken
Twisted by knaves to make a trap for fools,
Or watch the things you gave your life to broken,
And stoop and build 'em up with worn-out tools;

If you can make one heap of all your winnings
And risk it on one turn of pitch-and-toss,
And lose, and start again at your beginnings
And never breath a word about your loss;
If you can force your heart and nerve and sinew
To serve your turn long after they are gone,
And so hold on when there is nothing in you
Except the Will which says to them: «Hold on»;

If you can talk with crowds and keep your virtue,
Or walk with kings – nor lose the common touch;
If neither foes nor loving friends can hurt you;
If all men count with you, but none too much;
If you can fill the unforgiving minute
With sixty seconds' worth of distance run –
Yours is the Earth and everything that's in it,
And – which is more – you'll be a Man my son! [1, c. 100]

Стихотворение написано в условном наклонении. Оно начинается союзом «IF» («ЕСЛИ») и строится как одно большое сложно-подчинённое предложение с тринадцатью условными придаточными. Эти условные придаточные предложения накладываются одно на другое, как ступеньки лестницы, ведущей вверх,– к главной части сложно-подчинённого предложения.

Одна ступенька – одно «If **...**» условие – может быть, в свою очередь, проще или сложнее по структуре. Союзы BUT, AND, OR (НО, И, ИЛИ)

активно участвуют во внутреннем построении «If **...**» пропозиций. Построфно лингвистическая структура стихотворения может быть изображена так:

1) If _____ ;
2) If _____ , but _____ ;
3) If _____ and _____ , or _____ , or _____ , and yet _____ ;
4) If _____ - and _____ ;
5) If _____ - and _____ ;
6) If _____ and _____ ;
7) If _____ , or _____ , and _____ ;
8) If _____ and _____ , and _____ , and _____ and _____ ;
9) If _____ , and _____ ;
10) If _____ , or _____ - nor _____ ;
11) If _____ ;
12) If _____, but _____ ;
13) If _____ -
14) Главная часть, результат предыдущих 13 условий.

Отметим, что, невзирая на то, что стихотворение написано в условном наклонении, оно нейтрально по стилю и реалистично по духу. Это не сослагательное, а именно условное наклонение, ***условный реализм***:

Если ты такой ..... , то Земля твоя и ты – человек!

Отметим также, что 13 условий, выдвинутых Киплингом,– условия качественные, а не количественно-временные. И само стихотворение звучит не как назидание, а как мудрая беседа старшего с младшим, отца с сыном.

На русский язык это стихотворение переводилось неоднократно. Мы рассмотрим пять его переводов (Кроме книжных вариантов, все переводы представлены в Интернете: htpp://www.lib.ru/KIPLING/s_if.txt).

1. Заповедь (Перевод М. Лозинского)

Владей собой среди толпы смятенной,
Тебя клянущей за смятенье всех,
Верь сам в себя, наперекор вселенной,
И маловерным отпусти их грех;
Пусть час не пробил, жди, не уставая,
Пусть лгут лжецы, не снисходи до них;
Умей прощать и не кажись, прощая,
Великодушней и мудрей других.

Умей мечтать, не став рабом мечтанья,
И мыслить, мысли не обожествив;
Равно встречай успех и поруганье,
Не забывая, что их голос лжив;
Останься тих, когда твое же слово
Калечит плут, чтоб уловлять глупцов,
Когда вся жизнь разрушена, и снова
Ты должен все воссоздавать с основ.

Умей поставить, в радостной надежде,
На карту все, что накопил с трудом,
Все проиграть и нищим стать, как прежде,
И никогда не пожалеть о том;
Умей принудить сердце, нервы, тело
Тебе служить, когда в твоей груди
Уже давно все пусто, все сгорело.
И только Воля говорит: «Иди!»

Останься прост, беседуя с царями,
Останься честен, говоря с толпой;
Будь прям и тверд с врагами и с друзьями,
Пусть все, в свой час, считаются с тобой;
Наполни смыслом каждое мгновенье,
Часов и дней неумолимый бег,–
Тогда весь мир ты примешь, как владенье,
Тогда, мой сын, ты будешь Человек!

Работа замечательного переводчика М. Лозинского близка к оригиналу, но отличается от него по общей модальности и грамматической структуре. Если стихотворение Киплинга – условный реализм (если ты такой, то ты – человек), то перевод Лозинского выполнен в повелительном наклонении (делай так – тогда будешь человек). На это указывает и название перевода – не «Если...», а «Заповедь», наказ – делай так.

Последние две строки перевода начинаются словом ТОГДА. ТОГДА – вторая часть корреляционного союза КОГДА – ТОГДА, аналогично корреляционной паре ЕСЛИ – ТО. Обе пары указывают на условие, но в случае КОГДА – ТОГДА очень силён временной компонент условия, последовательность действий: когда выполнишь наказ, тогда будешь человек. В тексте перевода первая часть пары, КОГДА, опущена, но она подразумевается имплицитно.

Эти, вроде бы небольшие, отличия, меняют тональность стихотворения из «условно-совещательной» (от слова «совет») в сторону назидания, что,

как нам кажется, сдвигает стихотворение из лирической в эпическую сторону.

2. Когда (Перевод Вл. Корнилова)

Когда ты тверд, а все вокруг в смятенье,
Тебя в своем смятенье обвинив,
Когда уверен ты, а все в сомненье,
А ты к таким сомненьям терпелив;
Когда ты ждешь, не злясь на ожиданье,
И клеветой за клевету не мстишь,
За ненависть не платишь той же данью,
Но праведным отнюдь себя не мнишь;

Когда в мечте не ищешь утешенья,
Когда не ставишь самоцелью мысль,
Когда к победе или к пораженью
Ты можешь равнодушно отнестись;
Когда готов терпеть, что станет подлость
Твой выстраданный идеал чернить,
Ловушкой делать, приводить в негодность,
А ты еще готов его чинить;

Когда согласен на орла и решку
Поставить все и тотчас проиграть,
И тотчас же, мгновенья не помешкав,
Ни слова не сказав, сыграть опять;
Когда способен сердце, нервы, жилы
Служить себе заставить, хоть они
Не тянут – вся их сила отслужила,
Но только Воля требует: «Тяни!»

Когда – хоть для тебя толпа не идол –
При короле ты помнишь о толпе;
Когда людей ты понял и обиды
Не нанесут ни враг, ни друг тебе;
Когда трудом ты каждый миг заполнил
И беспощадность Леты опроверг,
Тогда, мой сын, Земля твоя – запомни! –
И – более того – ты Человек!

В этом варианте перевода ещё сильнее временной компонент. Оригинальная союзная конструкция стихотворения сохранена, но изменён её характер: киплинговское вневременное ЕСЛИ – ТО полностью

заменено временным эксплицитным КОГДА – ТОГДА. Временное условие даже вынесено в заглавие перевода – «КОГДА».

Показательно, как автор переводит последнее, тринадцатое, киплинговское условие – «If you can fill the unforgiving minute With sixty seconds' worth of distance run –» (дословно – «Если ты можешь наполнить непрощающую минуту шестьюдесятью секундами, стоящими того, чтобы бежать дистанцию...»): «Когда трудом ты каждый миг заполнил // И беспощадность Леты опроверг...» Образа Леты, реки забвения, в оригинальном тексте стихотворения нет. Переводчик вводит его в текст, тем самым ещё раз усиливая «временной» характер перевода.

Также, эти две строки рассказывают нам о мировоззрении переводчика и системе его ценностей. Киплинг в оригинальном тексте предлагает наполнить минуты жизни стоящими, осмысленными секундами. Переводчик Вл. Корнилов уточняет видение Киплинга – каждый миг должен быть заполнен трудом...

3. Если сможешь (Перевод А. Грибанова)

Сумей, не дрогнув среди общей смуты,
Людскую ненависть перенести
И не судить, но в страшные минуты
Остаться верным своему пути.
Умей не раздражаться ожиданьем,
Не мстить за зло, не лгать в ответ на ложь,
Не утешаясь явным или тайным
Сознаньем, до чего же ты хорош.

Умей держать мечту в повиновенье,
Чти разум, но не замыкайся в нем,
Запомни, что успех и пораженье –
Две лживых маски на лице одном.
Пусть правда, выстраданная тобою,
Окажется в объятьях подлеца,
Пусть рухнет мир, умей собраться к бою,
Поднять свой меч и биться до конца.

Сумей, когда игра того достойна,
Связать судьбу с одним броском костей,
А проиграв, снести удар спокойно
И без ненужных слов начать с нулей.
Сумей заставить сношенное тело
Служить сверх срока, не сбавляя ход.
Пусть нервы, сердце – все окаменело,

Рванутся, если Воля подстегнет.

Идя с толпой, умей не слиться с нею,
Останься прям, служа при королях.
Ничьим речам не дай звучать слышнее,
Чем голос истины в твоих ушах.
Свой каждый миг сумей прожить во славу
Далекой цели, блещущей с вершин.
Сумеешь – и Земля твоя по праву,
И, что важней, ты Человек, мой сын!

В киплинговском названии «If –» («Если –») звучит условие. Переводчик Грибанов вроде бы сохранил условную форму названия, однако добавил к ней своё уточнение – «Если сможешь». «Если сможешь» – это уже не просто условие, но условие с внутренним сомнением: могут не все. Глагол как семантический компонент фразы притягивает всё внимание на себя; союз как служебный синсемантический языковой компонент всего лишь «подаёт» глагол. Так сразу, одним словом, добавленным к названию, стихотворение переносится из философской, вневременной и внеличностной плоскости в плоскость социальную и в разряд «боевых заданий» – надо смочь.

До последних двух строк стихотворение ведётся повелительно-назидательно. Опорные слова – **сумей** (употреблено 4 раза), **умей** (употреблено 4 раза), **чти**, **запомни** – организуют текст как наказ командира. Выполнишь, сумеешь – «и Земля твоя по праву...» По праву какому? По праву сильного, который «может»? В оригинальном тексте никакое «право» не выступает условием человеческого бытия.

По общей тональности, выбору слов и оборотов этот перевод звучит как революционно-романтическая поэзия. По духу – это светловская «Гренада, Гренада, Гренада моя». Что же касается языковой структуры этого перевода, то условная союзная конструкция оригинала в нём утеряна полностью.

4. Из тех ли ты... (Перевод Аллы Шараповой)

Из тех ли ты, кто не дрожал в сраженье,
Но страх других себе в вину вменил,
Кто недоверие и осужденье
Сумел признать, но доблесть сохранил?
Кто бодро ждал и помнил, что негоже
Неправдою отплачивать лжецу
И злом злодею (но и этим тоже
Гордиться чересчур нам не к лицу).

Ты – друг Мечты, но средь ее туманов
Не заблудиться смог? И не считал,
Что Мысль есть Бог? И жалких шарлатанов
Триумф и Крах – с улыбкой отметал?
И ты сумеешь не придать значенья,
Когда рабы твой труд испепелят
И смысл высокий твоего ученья
Толпа на свой перетолкует лад?

Рискнешь в игре поставить состоянье,
А если проиграешь все, что есть, –
Почувствуешь в душе одно желанье:
Встать от игры и за труды засесть?
Послушна ли тебе и в боли дикой
Вся армия артерий, нервов, жил?
Воспитана ли Воля столь великой,
Чтоб телу зов ее законом был?

Ты прям и прост на королевской службе?
С простолюдином кроток? Справедлив
К достойному назло вражде и дружбе?
Властителен порой, но не кичлив?
И правда ли, что даже малой доли
Своих часов, минут ты господин?
Ну что ж! Земля твоя – и даже боле
Тебе скажу: ты Человек, мой сын!

Автор этого перевода условную конструкцию стихотворения превращает в вопросную. С первой же строки, самим названием-вопросом «Из тех ли ты...» Алла Шарапова делит читателей на «тех» и «не тех». «Те» – это романтические герои, рыцари духа. Поэтому текст изобилует возвышенной лексикой и куртуазными оборотами, стихи льются легко. Однако в этом переводе есть целый ряд явных смысловых расхождений с оригиналом. Например, нейтральные и реалистические строки Киплинга «If you can dream – and not make dreams your master; // If you can think – and not make thoughts your aim» (дословно «Если ты можешь мечтать – и не делать мечты своим начальником; если ты можешь думать – и не превращать мысли в самоцель») переводятся так: «Ты – друг Мечты, но средь ее туманов // Не заблудиться смог? И не считал, // Что Мысль есть Бог?»

Последнее киплинговское условие – «If you can fill the unforgiving minute With sixty seconds' worth of distance run –» (дословно «Если ты

можешь наполнить непрощающую минуту шестьюдесятью секундами, стоящими того, чтобы бежать дистанцию...») – также переведено в очень далёком от первоисточника индивидуалистском ключе: «И правда ли, что даже малой доли // Своих часов, минут ты господин?» Союзная структура текста-оригинала не воспроизводится в этом переводе вовсе.

5. ЕСЛИ... (Перевод С. Маршака)

О, если ты покоен, не растерян,
Когда теряют головы вокруг,
И если ты себе остался верен,
Когда в тебя не верит лучший друг,
И если ждать умеешь без волненья,
Не станешь ложью отвечать на ложь,
Не будешь злобен, став для всех мишенью,
Но и святым себя не назовешь,

И если ты своей владеешь страстью,
А не тобою властвует она,
И будешь тверд в удаче и в несчастье,
Которым, в сущности, цена одна,
И если ты готов к тому, что слово
Твое в ловушку превращает плут,
И, потерпев крушенье, можешь снова –
Без прежних сил – возобновить свой труд,

И если ты способен все, что стало
Тебе привычным, выложить на стол,
Все проиграть и вновь начать сначала,
Не пожалев того, что приобрел,
И если можешь сердце, нервы, жилы
Так завести, чтобы вперед нестись,
Когда с годами изменяют силы
И только воля говорит: «Держись!» –

И если можешь быть в толпе собою,
При короле с народом связь хранить
И, уважая мнение любое,
Главы перед молвою не клонить,
И если будешь мерить расстоянье
Секундами, пускаясь в дальний бег,–
Земля – твое, мой мальчик, достоянье!
И более того, ты – человек!

В переводе С. Я. Маршака сохранен и нейтральный тон первоисточника, и его название, и условно-союзная структура, опирающаяся на употребление союза ЕСЛИ. Перед нами вновь разговор старшего, умудрённого жизнью человека с молодым. К сожалению, в этом переводе также возникает целый ряд смысловых неточностей, отчётливо видных при построфном сравнении оригинального и переводного текстов. И всё же этот перевод представляется нам наиболее удачным, так как он сохраняет дух киплинговского стихотворения и, в то же время, представляет собой пример великолепной русской поэзии.

Рассмотренные стихотворные переводы показали, что общий смысл, семантика полнозначных слов сохраняется более или менее точно при переводе, но грамматическая фигура, на которой строится текст, сохраняется очень редко, а именно она в нашем примере задавала «модальность» текста и вносила уникальные нюансы в смысл стихотворения. При потере оригинальной грамматической фигуры менялся тон всего текста.

Исследование грамматических тропов и фигур важно не только для теоретических исследований в сфере поэтики и риторики. Как мы убедились, оно имеет прикладное значение для искусства перевода. Более того, оно является существенным вкладом в обучение эффективной устной и письменной речи. Надеемся, что грамматические фигуры всё более и более будут привлекать внимание языковедов.

1. Английская поэзия в русских переводах. XX век.– М.: Прогресс, 1984.– 684 с.
2. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа.– М., 1994.– С. 11–246.– Интернет: htpp://www.ruthenia.ru/lotman/papers/1sp/
3. Тодоров Ц. Грамматика повествовательного текста // Новое в зарубежной лингвистике.– Вып. VIII. Лингвистика текста.– М.: Прогресс, 1978.– С. 450–463.
4. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб.– М.: Прогресс, 1975.– С. 193–230.
5. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика: Сб.– М.: Прогресс, 1983.– С. 464–482.
6. Jakobson R. Linguistics and Poetics // Jakobson R. Language in Literature.– Cambridge, MA–London, England: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1987.– P. 62–94.

Виктория Горбань, Мария Клокова

ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ КАК КВАЗИЭТАЛОН КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Статтю присвячено фразеологізмам як лінгвосеміотичним феноменам. Розглянуто частину фразеосистеми, що називає людину, описано безеквівалентні блоки, в яких домінують конотативно негативні одиниці.

Ключові слова: *фразеосистема, антропоцентричність, лінгвосеміотичний феномен, картина світу.*

Статья посвящена фразеологизмам как лингвосемиотическим феноменам. Рассмотрена часть фразеосистемы, называющей человека, описаны безэквивалентные блоки, в которых доминируют коннотативно отрицательные единицы.

Ключевые слова: *фразеосистема, антропоцентричность, лингвосемиотический феномен, картина мира.*

The article is devoted to phraseologisms as linguistic semiotic phenomena. It's considered to the part of phraseological system of calling human being and described equivalentless blocs where connotationaly negative units are dominant in.

Keywords: *phraseological system, anthropoceentrism, linguistic semiotic phenomenon, picture of the world.*

Фразеологизмы всегда косвенно
отражают воззрения народа…
Отражают – как свет утра
отражается в капле росы.
Б. А. Ларин

Фразеологизмы как лингвосемиотические феномены в своих «эллиптических формулах, которые были отшлифованы и оставлены в наследство потомкам», отражают не только всю историю предков, их психологию и общественную жизнь, но и «забытые предания, искореняемые суеверия, обряды, обычаи, народные игры, заброшенные ремёсла, соперничество между соседними сёлами, незначительные события, памятные в жизни только одного села или одной семьи» [4, с. 255].

Фразеологизмы можно определить как сгусток культурной информации, в котором аккумулируется культурно-национальный характер. Поскольку они – своеобразное зеркало жизни нации, то их значение нельзя определить без фоновых знаний носителей языка. «ФЕ (фразеологические единицы – *авт.*) приписывают объектам признаки, которые ассоциируются с картиной мира, подразумевают целую дескриптивную ситуацию (текст), оценивают её, выражают к ней

отношение. Своей семантикой ФЕ направлены на характеристику человека и его реальности» [5, с. 68].

Именно поэтому многие лингвисты, в том числе и зарубежные, анализируя языковую картину мира, создаваемую фразеологизмами, ведущим её признаком называют антропоцентричность. Если «лексические средства языка выражают практически всю концептуальную картину мира, то фразеологические характеризуют, в основном, зоны с антропоморфической семантикой» [11, с. 20]. Фразеология описывает полнее всего те фрагменты объективной действительности, которые связаны с характеристикой психологических черт человека, мыслительных процессов, индивидуально-типологических черт личности. Этот факт подтверждает необходимость исследования фразеологической системы в сфере, касающейся человека.

Наибольшее количество фразеологизмов наблюдается там, где речь идёт о явлениях объективной действительности, вызывающих личную заинтересованность и эмоциональное переживание субъекта. Так, в словаре Дорнзайфа, где автор распределил фразеологизмы по семантических классам, большинство фразеологизмов относится к классам «Желание и действие», «Чувства. Аффекты. Черты характера», «Мышление», «Знаки. Информация. Язык», «Общество и коллектив» [10]. Вот почему нам представляется интересным сопоставить фразеологизмы, описывающие характер человека, в неблизкородственных языках: русском, польском и немецком, и выявить «особливу образність, виразність, експресивність, аксіологічність, що ґрунтуються на комплексі відчуттів, уявлень народу, інтерсеміотичних сценаріях культури певного етносу або цивілізації, адже деякі звороти є «уламками» інших текстів: міфів, пісень, казок, байок тощо» [8, с. 12]. Выявить квазиэталоны русского, польского и немецкого мировосприятия – цель нашей статьи.

Любая фразеосистема, отражая этносознание и культуру, состоит из блоков: эквивалентных (формально и семантически), частично эквивалентных и безэквивалентных. В соответствии с целью нашего исследования наибольший интерес представляет последний, т. к. позволяет увидеть уникальность лингвопсихоментальных операций при фразеобразовании. Внутренняя форма, положенная в основу ФЕ, соотносясь с лексическим значением, «создаёт особую стереоскопичность словесного представления мира. Ассоциации, создаваемые ВФ (внутренней формой – *авт.*), обладают бо́льшим культурно-национальным своеобразием, чем денотат слова» [5, с. 46].

Нами выявлен весьма интересный факт: среди безэквивалентных фразеологизмов, характеризующих человека, преобладают называющие

отрицательные черты. Вероятно, это можно объяснить законами психологии: отрицательное всегда производит большее впечатление, лучше запоминается, вызывает больше эмоций. В том числе и национально специфических. Данные результаты подтверждают мнение исследователя Л. И. Ройзензона: «Во фразеологии негативно коннотированные поля всегда более мощные (в количественном отношении), чем поля с позитивной коннотацией» [7, с. 18]. Поскольку положительное воспринимается как норма, то наш материал дал всего несколько примеров. Проанализируем один из них.

Значение «откровенный, искренний, прямодушный человек» актуализируется в 3-х русских фразеологизмах: ***Весь (вся) наружу***, т. е. человек, не скрывающий ничего, полностью «открывающийся» людям. Этот фразеологизм является синонимом к ***душа нараспашку***. ***Рубаха-парень*** имеет два варианта происхождения: 1. Слово «рубаха» в древнерусском языке обозначало простую, грубую одежду. Рубашка – дешевая и простая одежда. Формирование значения оборота связано с развитием семы «простота»: простая одежда – простой в обращении [3, с. 136]. 2. Собственно русское выражение, возникшее на основе фразеологизма ***снять с себя последнюю рубаху***. Восходит к Евангелию. Следует отметить, что данный оборот является интернациональным, так как существует во многих европейских языках, но только в русской фразеосистеме был создан свой оборот на основе этого образа. ***У кого что болит, тот о том и говорит*** – пословица о тех, кто искренне говорит о наболевшем.

В польском языке обнаружено 2 фразеологизма с таким значением: ***brat-Bata*** (букв. «брат-заплата») – в основе лежит представление о заплатанной, привычной, «родной» одежде. Эту близость подчёркивает и лексема «брат». Видимо, оборот имеет общие корни с рус. ***рубаха-парень***. Можно предположить, что для славянского этноса библейские сюжеты довольно близки, что подтверждается набожностью этих народов. ***Morowy chBop*** (букв. «парень что надо»). Слово *morowy* является просторечным, что создаёт представление о простом в общении человеке.

В немецкой этноментальности данное значение актуализируется во фразеологизме ***eine gemütliche Haut*** (букв. «уютная шляпа») – т. е. с таким человеком хорошо, привычно, уютно находиться, как в своей шляпе, которую носишь каждый день. В отличие от русского и польского фразеологизмов со словами «рубаха», «Bata» («заплата»), здесь используется лексема «шляпа», поскольку в средние века это была неотъемлемая часть одежды человека.

Гораздо ярче характер безэквивалентности проявляется во фразеологических оборотах с негативной окраской. Характеризуя болтливого человека, ранние этносы включают разные образно-ассоциативные механизмы. Так, в русской языковой картине мира это понятие отражают 4 фразеологизма, в том числе и устаревший ***Мидасовы уши [иметь]*** – возникло на основе античной легенды о царе Фригии Мидасе. Однажды Мидас решил спор между Аполлоном и Вакхом в пользу Вакха. За это Аполлон наказал Мидаса, снабдив его длинными ослиными ушами. Мидас прятал их под свою фригийскую шапку, и только его брадобрей знал об этом. Чтобы освободиться от тяготившей его тайны, брадобрей отправился к озеру и, обратясь к близлежащему болотистому углублению, шепнул: «У Мидаса ослиные уши». На другой год в этом месте вырос тростник, который постоянно шептал эти слова, и таким образом для всех открылась тайна Мидаса.

Русский фразеологизм ***язык без костей*** является частью пословицы ***Язык без костей – что хочешь плети*** [1]. Следующий фразеологизм ***распускать язык*** восходит к праславянскому *puskati jezyk. Имеет значение «Разболтаться, наговорить много лишнего». Синонимы, как лексические, так и фразеологические, чисто формально противореча основному закону языка – экономии языковых средств,– на самом деле позволяют увидеть ситуацию в другом ракурсе, привносят новые оттенки значения. В данном фразеологизме наиболее актуальной является информация «много лишнего». Не случайно в нём употребляется слово «распускать» с фразеологически ограниченной сочетаемостью, которое встречается в другом фразеологизме – ***распускать руки***. В праславянский период в глаголе *pustiti выделялось значение «делать пустым, свободным от чего-либо», что дало в современном *пустить* «перестать удерживать, привести в движение».

Русский фразеологизм ***балалайка бесструнная*** со значением «очень болтливый, неделовой человек, пустомеля» имеет каламбурное происхождение: *балалайка* как «народный щипковый музыкальный инструмент» и *балалайка* как «балаболка» (простореч.) [2, с. 41].

В польском языке болтливый человек характеризуется 4-мя фразеологизмами. В основе польских фразеологизмов ***mówi jak katarynka*** («говорить как шарманка») и ***mywi jak nakr'cony*** («говорить как заведённый») лежат схожие образы, поскольку шарманка – музыкальный инструмент, издающий звук при вращении ручки. Движение руки шарманщика напоминает движение при заводе механизма. Т. е. болтливый человек говорит бесконечно, как будто в нём находится заводной механизм. При этом первый фразеологизм пересекается с русским ***бесструнная***

балалайка упоминанием музыкальных инструментов. Но если в польском актуализируется смысл «беспрерывно», то в русском – «никчемность», так как, если на балалайке отсутствуют струны, то она бесполезный предмет.

Другой польский фразеологизм – ***gada ni w pi' ni w dziewi'*** («болтать ни в 5 ни в 9») – означает болтать без всякого смысла, неизвестно зачем, невпопад. Модель построения ФЕ на параллельном отрицании двух элементов встречается во многих языках и обозначает нечто среднее, неопределённое. Например, рус. ***ни шатко ни валко***, нем. ***weder so nicht so*** («ни так ни сяк»), пол. ***ni pies ni wydra*** («ни пёс ни выдра»).

Польское ***gada (mywi, plecie) co ſlina na j'zyk przyniesie*** («болтать (говорить, плести) что слюна на язык принесёт») создаёт представление о том, что слова приносятся со слюной. Этот фразеологизм ассоциативно связан с уже упоминавшейся русской поговоркой ***Язык без костей – что хочешь плети***. Идея плетения не чужда русской фразеологии: ***плетение словес*** «Ирон. О многословном, вычурном стиле; о гладкой по форме, однако пустой и бессодержательной речи». ***Плести (городить) плетень*** «Неод. Пустословить, говорить несуразное, вздор».

В немецкой этноментальности болтливый человек также характеризуется с помощью фразеологизма ***ein gutes Mundwerk haben*** («иметь хороший ротовой завод»), в основе которого лежит сравнение рта с заводом, фабрикой, где «производятся» слова. Данный фразеологизм имеет некоторую ассоциативность с уже упоминавшимся польским ***mywi jak nakr'cony***.

Такое количество фразеологизмов на эту тему в русском и польском языках говорит о крайне негативном отношении славянского этноса к пустой, безудержной болтовне.

Рассмотрим фразеологизмы, имеющие значение «пронырливый, жуликоватый человек; пройдоха». Их довольно много в русском и немецком языках: ***гусь лапчатый***, ***малый (парень) не промах***, ***продувная (хитрая) бестия (шельма)***, ***на ходу подмётки рвёт (режет, срезает)***, ***кока с соком*** [1]; ***kein X für ein U vormachen***, ***ein Schlaukopf sein***, ***wo Bartel den Most holt wissen***, ***(faust)dick hinter den Ohren haben***, ***ein krümmer Hund***.

Данная группа выбрана нами, поскольку в ней фразеологизируются аспекты, которые ассоциируются с довольно яркими культурно-национальными эталонами, стереотипами, мифологемами, здесь представлены культурные коды, хранящие информацию об истории, этнографии, национальном поведении и национальном менталитете, для

которого ложь, изворотливость – явления осуждаемые и неприемлемые, не соответствующие этикету этноса и стереотипам поведения.

Гусь лапчатый говорят о человеке, которому всё сходит с рук. 1. Выражение восходит к тексту заговора: *С гуся вода, а с тебя, дитятко, вся худоба*, а ассоциация с *гусь* «мошенник, пройдоха» появилась под влиянием оборота *как с гуся вода* и была связана с представлением, что заговоренному человеку не страшны болезни и неудачи. 2. Благодаря тому, что гусь в буквальном смысле выходит из воды сухим (вода скатывается с его перьев), слово «гусь» приобрело переносное значение «ловкий, плутоватый человек, пройдоха». Это значение реализуется в словосочетаниях: ***Ну и гусь! Хорош гусь!*** Следует отметить, что оборот ***как с гуся вода*** вне пословичного контекста является более древним, на что указывает его более широкий ареал в отрыве от его «знахарского» переосмысления: бел. ***як с гускі вада***; укр. ***зійде як вода з гуски***. Это выражение существует также в польском и чешском языках, причём там эти обороты зафиксированы уже с XVI в., т. е. ранее «пословичных» выражений. Такой материал даёт возможность предположить обратное развитие фразеологического образа: от простого, естественного и конкретного образа гуся, с которого легко скатывается вода (из-за особой жировой смазки оперенья), к более сложным ассоциациям. Образ эксплицировался, развёртывался, входя в знахарские и другие фольклорные формулы, пословицы и поговорки. [2, с. 172–173]. И хотя данный фразеологизм является интернациональным, только в русском языке он породил другие: ***гусь лапчатый***, ***гусь порядочный (хороший)***, ***хорош гусь!***, причём в двух последних семантика расширилась: так говорят о человеке, допускающем предосудительные поступки, нерасторопность, недальновидность, заносчивость и т. п.

Малый (парень) не промах – выражение возникло в результате переосмысления прямого значения лексемы «промах». ***Кока с соком*** – устаревшее, экспрессивное. Образовано от названия старинного кушанья кока с соком – яйца с толчёными семенами конопли. В данном фразеологизме наблюдается весьма интересный перенос значений: 1. «Богатство, достаток». 2. «Что-либо неожиданное, неприятное». 3. «Ирон. Хитрец, проныра, ловкач» [9, с. 245].

Значение «пронырливый, жуликоватый человек; пройдоха» реализуется в немецких фразеологизмах ***ein krümmer Hund*** («кривая собака»), ***wo Bartel den Most holt wissen*** («знать, где Бартель приносит молодое вино»), ***ein Schlaukopf sein*** («быть хитрой головой») – построен по распространённой модели «прилагательное+голова». Фразеологизм ***(faust)dick hinter den Ohren haben*** («иметь за ушами крепкий кулак»),

вероятно, представляет образ вора, которого хозяин украденной вещи хочет ударить.

К данной группе относится польский фразеологизм ***zna wszystkie sposoby*** («знать все способы»), т. е. знать, как можно обхитрить.

Интересно рассмотреть и небезэквивалентные фразеологизмы с этим значением.

Русский фразеологизм ***Лиса-Патрикеевна*** – немецкий ***ein alter Fuchs*** («старый лис»). Разница в роде существительного объясняется тем, что в немецком языке слово «лиса» («Fuchs») мужского рода. В немецком фразеологизме используется определение «старый» для указания опытности пройдохи. Русский фразеологизм взят из фольклора, где лиса – символ хитрости, ловкого ума. «Дополнительный» компонент – Патрикеевна – уточняет, делает более экспрессивным значение основного компонента. Определение восходит к имени литовского князя Патрикея, коварно и хитро посеявшего вражду между новгородцами. Выражение известно с XIV–XV вв. [6, с. 133]. В русском языке зафиксированы и фразеологизмы ***старый лис***, ***старая лиса (лисица)*** с пометами устар., презр.

Как видим, стереотипы двух неблизкородственных этносов и разных культур могут быть одинаковыми или похожими, так как стереотипизация признаков животных и закрепление их за определённым типом людей «є подвійною, зворотною метафорою. Спочатку людські якості приписувались тваринам <…>, а далі ці фіксовані ознаки, можливо, підкріплені фольклором як символи, усталювалися за певним видом тварин, знаки яких використовувалися на позначення людини на підставі наведених стереотипів» [8, с. 147].

Русский фразеологизм ***знать [все] ходы и выходы*** – немецкий ***alle Schliche kennen*** («знать все лазейки»). Т. е. такой человек проникает всюду путём хитрости, происков, знает, как обойти препятствия. В немецком языке используется лексема «лазейки», благодаря которой возникает представление о возможности обойти даже очень большие трудности, найдя в них самые узкие щели. В русском языке такой эффект достигается путём использования однокоренных слов с корнем -ход-.

Русское ***прожжённый плут*** – польское ***wyrafinowany oszust*** («изощрённый плут»). В польском языке особое мастерство мошенника подчёркивается прилагательным «изощрённый», т. е. владеющий разными способами мошенничества. Слово «изощрённый» образовано от общеславянского остръ – «острый». Ср. *острый ум*.

Подводя итоги, следует отметить, что каждый язык – это уникальное произведение искусства, представляющее картину мира этноса, анализ

которой помогает выявить различия в национальных культурах, отражающие историю, мифы и рефлексивный опыт народа, коллективное бессознательное, а также помогает понять, как национальные культуры дополняют друг друга на уровне мировой культуры.

1. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты, образные выражения.– М.: Современник, 1996.– 526 с.
2. Бирих А. К., Мокиенко В. М., Сороколетов Ф. П., Степанова Л. И. К истории и этимологии русских фразеологизмов // Национальные лексико-фразеологические фонды.– СПб.,1995.– С.115–121.
3. Гвоздарев Ю. А. Рассказы о русской фразеологии.– М.: Просвещение, 1988.– 190 с.
4. Касарес Х. Введение в современную лексикографию.– М.: Изд-во иностр. литературы, 1958.– 364 с.
5. Маслова В. А. Лингвокультурология.– М.: Академия, 2001.– 208 с.
6. Мокиенко В. М. Славянская фразеология.– М., 1989.– 196 с.
7. Ройзензон Л. И. Лекции по общей русской фразеологии.– Самарканд: Изд-во Самарк. ун-та, 1973.– 221 с.
8. Селіванова О. О. Нариси з української фразеології (когнітивний та етнокультурний аспекти).– К.–Черкаси: Брама, 2004.– 276 с.
9. Фразеологический словарь русского литературного языка конца XVIII–XX вв. / Под ред. А. И.Фёдорова.– М.: Топикал, 1995.– 608 с.
10. Dornseiff Fr. Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen.– Berlin,1959.– 342 c.
11. Spagidska-Pruszak A. Intelekt we frazeologii polskiej, rosyjskiej i chorwackiej.– Aask: LEKSEM, 2005.– 299 c.

Инна Голубович

ОТЗЫВ НА ДИССЕРТАЦИЮ КАК СИТУАЦИЯ И СОБЫТИЕ МЫСЛИ (НЕСТРОГИЕ ЗАМЕТКИ О НЕОФИЦИАЛЬНОМ ОТЗЫВЕ А. С. КИРИЛЮКА НА ДИССЕРТАЦИЮ О «СИТУАЦИИ»)

У режимі case-study розглядається така форма сучасного наукового життя, як відзив на дисертацію, окреслюються її евристичні можливості.

Ключові слова: *відзив на дисертацію, етос наукового дослідження, філософська традиція.*

В режиме case-study рассматривается такая форма современной научной жизни, как отзыв на диссертацию, выявляются ее эвристические возможности.

Ключевые слова: *отзыв на диссертацию, этос научного исследования, философская традиция.*

This notes devoted to such form of the contemporary scientific life as a response on the dissertation. It is investigated in the mode of case-study from point of view of the heuristic possibilities of this form.

Keywords: *response on the dissertation, ethical norms of the science, philosophical tradition.*

В философии и науке значимы не только результаты мысли, но и ее конкретно-исторические формы, жизненный эфир, то, что можно определить как «ситуации мысли» и «события мысли». Это, в общем-то, тривиальная констатация, особенно для сегодняшнего этапа развития гуманитаристики, который характеризуется небывалым всплеском интереса к «истории понятий», «истории дискурса», «истории контекстов», «интеллектуальной истории» и т. д. (См., напр.: [6]). В рамках «интеллектуальной истории», «социологии знания», «просопографии» и других почти дисциплинарно закрепленных рубрик создаются работы, которые посвящены сложным и запутанным траекториям взаимоотношений в научных коллективах, а также особым «формам жизни» науки, таким, например, как защита диссертации (См.: [2; 13; 14]). Попробуем в этой связи рассмотреть отзыв на диссертацию – почти бюрократическую, строго ритуализированную форму и процедуру научной жизни. Может ли она стать подлинным событием мысли? Автор настоящей публикации утверждает: да, может. А в качестве аргумента предлагает обратиться к конкретной ситуации, в которой такое событие произошло в его собственной жизни.

Жанр этих нестрогих заметок можно условно обозначить как case-study и life story. Во-многом, это и своеобразная интеллектуальная love story. Последнее для меня особенно важно: принцип «любовного созерцания», ориентацию на «логос любви», внутренне присущий гуманитаристике, я рассматриваю не только как ее ценностно-эмоциональный настрой, но и как важнейшую составляющую методологии Humanities. Эта идея обосновывалась по-разному. Мне ближе всего обоснование, предложенное М. Бахтиным. «Ценностное многообразие бытия как человеческого (соотнесенного с человеком) может быть дано только любовному созерцанию, только любовь может удержать и закрепить это много- и разнообразие, не растеряв и не рассеяв его, не оставив только голый остов основных линий и смысловых моментов», утверждается в ранней бахтинской работе, названной затем «К философии поступка» [1, с. 59]. В нашем случае «любовное созерцание» осуществляется не только в соответствии с долгом верности однажды принятым принципам, но и по склонности (да простит мне И. Кант такую слабость), по глубокой человеческой симпатии к герою этих заметок. Замечательный российский социолог Наталья Козлова, также исповедующая «любовное созерцание» как методологическое кредо, в книге «Советские люди: Сцены из истории» призналась в «любви к своим не*путевым* героям» [10, с. 9]. Я же признаюсь в любви к героям, определившим траекторию моего собственного интеллектуального *пути*

Автору настоящей публикации несказанно повезло с экспертами, которые дают оценку диссертацию и рекомендуют ее к защите. Весной 1997 года ученый совет Южноукраинского педагогического университета имени К. Д. Ушинского назначил мне в качестве экспертов профессора кафедры философии и гуманитарных наук Одесской консерватории (ныне Одесской музыкальной академии) Алексея Николаевича Роджеро и профессора, зав. кафедрой философии Одесского филиала Центра гуманитарного образования НАН Украины Александра Сергеевича Кирилюка. В тот момент я этого везения не понимала. Мне казалось, что только так и нужно реагировать на диссертации, что так поступают все и что просто нельзя никак иначе. Моя наивность и неосведомленность навсегда закрепили во мне этот «золотой стандарт» отношения к младшему коллеге, только входящему в храм философии – не просто в ноуменальное и трансцендентное образование, но и в феноменальный, реальный «дом бытия», местообитания. Встречи и беседы с А. Н. Роджеро, которые навсегда определили судьбу автора данной публикации, связали с герменевтическим семинаром в Одесской музыкальной академии, а затем и с «Одесской гуманитарной традицией»,– тема

отдельного разговора и отдельной глубочайшей благодарности. От А. С. Кирилюка я получила официальный документ, оформленный по всем правилам, а также неофициальный отзыв, который соответствовал уже совсем другим правилам, нормам и законам – 12 страниц машинописного текста через один интервал. Его я храню до сих пор и до сих пор помню встречу в старинном особняке в Удельном переулке, где размещалась кафедра. Александр Сергеевич вручил мне два отзыва с множеством казавшихся мне убийственными замечаний и все же сдержанно заметил, что работа хорошая. Без этого устного кредита доверия я вряд ли смогла бы даже дочитать до конца эти тексты, не прыгнув вниз головой с «философского парохода».

Пожалуй, впервые, исключая научного руководителя, со скромной аспиранткой вступил в бескомпромиссный диалог на равных серьезный, сложившийся ученый. В неофициальном отзыве не было никаких скидок, оценка делалась по гамбургскому счету. А замечания к тексту диссертации легко и органично превращались в развернутый авторский комментарий. Одновременно в каждом из таких комментариев, уже в «свернутом виде», содержался материал на целую статью и даже монографию. Эти эскизы, их сегодняшнее переживание и осмысление стали предметом нестрогих заметок.

Моя кандидатская диссертация была посвящена категории «ситуация» и ситуационному подходу в гуманитаристике [4]. Теоретико-концептуальным основанием работы стала философия экзистенциализма, а непосредственным импульсом – работы российского философа Э. Ю. Соловьева, в которых рассматривалась проблема «личность – ситуация» (См., напр.: [15]). Основной упор был сделан на осмысление индивидуально-личностной ситуации, которая рассматривалась, прежде всего, как смысловая (смысловременная) действительность. Констатировалось, что именно единство смысловых связей скрепляет фрагментарные ситуации в исторический универсум. В работе отстаивалась, а часто и просто декларировалась, идея «первоисторичности личности» в ее ситуационном единстве, осуществлялась апелляция к «человекоразмерности» истории. Крайности такого подхода были отмечены в отзыве.

«Обоснование актуальности основывается на представлении о смене объективистских моделей бытия человека в мире личностными, имеющими место якобы в наше время. При этом упор делается лишь на одной стороне – личности, при довольно слабом освещении того, во что эта личность входит, чему противостоит, с чем не согласна и т. д... Скорее речь может идти об обострении и актуализации личностной тематики не вообще, а на сломе эпох. Отсюда – выход на демонстрацию

способов решения ситуационных проблем в эпохи, когда терялись объективно-традиционные ориентиры, при переходе от родового строя к классовому, от язычества к христианству, от средневековья к Ренессансу, от традиционного иерархического общества к обществу восставших масс и соответствующей реакции на него психологизирующе-экзистенциализирующего индивида и, в конце концов, к современному переходу от тоталитаризма в нашей стране к началам демократии. При этом нельзя упускать из виду и личный авторский момент, связанный, по всей видимости, со стереотипами «большой советской семьи». Говорить о ситуации заброшенности личности и о враждебности ей истории современный украинец не будет: его народ впервые вышел на историческую арену не как материал, а как субъект истории и она, если иметь в виду те позитивные сдвиги, которые произошли после мировых войн в европейской ментальности, не является более чем-то фатально враждебным и объективно-независимым. История творится теперь в пределах человеческих параметров бытия, становится сама человекоразмерной».

В моем собственном подходе к проблеме соотношения индивидуально-личностного и объективно-надличностного в социокультурном бытии произошел определенный дрейф. Эти два начала я перестала противопоставлять, а стала рассматривать как «два плеча одного рычага» культуры (Ю. М. Лотман) или обнаруживать их изоморфность (личность подобно монаде воплощает в себе, репрезентирует культурно-исторический универсум). Осуществляя этот дрейф, я сознательно ориентировалась на признанные авторитеты и ставшие уже классическими труды. Теперь же, перечитывая комментарий А. С. Кирилюка, я понимаю, что его замечания также существенно повлияли на мое исследовательское движение в направлении «объективации» ситуацинно-личностного.

Был совершен и еще один исследовательский дрейф – от «ситуации» к «биографии» [3]. И снова память предательски не сохранила на поверхности сознания «биографический» путеуказатель, обозначенный в отзыве Александра Сергеевича. Запомнилось то, каким актуальным показалось предложение известного одесского философа и социолога Ирины Марковны Поповой о создании «Народного архива» – фонда личных биографических документов. С отклика на это предложение и началось для меня философское исследование биографии как социокультурного феномена. И лишь теперь, перечитывая отзыв А. С. Кирилюка, понимаю, почему идея биографии показалась близкой и органично вытекающей из идеи ситуации:

«Если учесть сказанное выше об актуализации ситуационной проблематики в переломные эпохи, то работа должна была бы включать в себя исследование весьма популярных в эти периоды жанров – автобиографий, исповедей, житий святых, «опытов» и т. д., то есть всего того, что связано с биографическим и одновременно эпохальным в судьбах Сократа, Аврелия, Сенеки, Августина, Данте, Петрарки, Абеляра и т. д., вплоть до «Исповеди на заданную тему» Б. Ельцина. Тогда после приведения конкретных примеров «работы» ситуационного анализа <…> можно было бы с полным основанием говорить о том, что ситуационный подход имеет определенное эвристическое значение в современных условиях, дает ответы на вопросы эпохи, указывает на выход из тупиковых положений и т. д».

Важной для диссертационной работы была идея о связи «ситуации» и «этоса». Обосновывалось допущение, что этимологическая близость терминов «ситуация» и «этика» не случайна и чревата неожиданными смыслами («ситуация» – местоположение, видоположение, «этос» – местопребывание, место обитания, людское жилище). А. С. Кирилюк, справедливо указывая на чрезмерное увлечении этимологией и «играми языка», спрашивал: а не слишком ли неглубоко базировать исходную гипотезу работы на этимологическом соответствии этоса и ситуации? Сам же тезис о ситуации как пространстве, локусе морального решения и поступка оказался, с его точки зрения, во многом декларативным, нуждающимся в существенных уточнениях. Вообще Александр Сергеевич не оставил живого места на моих этосно-топологических экзерсисах, особенно иронизируя над некритическим употреблением понятия «точка», которое «часто-густо» встречалось в работе («личностная точка», «точечное измерение», «нулевая точка», «континуальность-точечность» и т. д.). При этом, насколько я могу судить, объектом критики была не сама возможность и эвристический потенциал процедуры «спациализации» (термин В. Н. Топорова) – перевода непространственных явлений в режим топологий – а то, как поверхностно (опять топология!) данная процедура была осуществлена в диссертации.

«Ведь если взять типологизацию социокультурных ситуаций в рамках морального решения, то уже самый простой исторический пример покажет, что типологическая общность переживаемых ситуаций может быть антитетична: какое разумно-целостное строение истории может иметь место для переживающих ее в едином жизненном опыте узников гетто? И как видят эту историю в собственной ситуации немцы? Или если взять украинцев в Красной Армии и в УПА – преемственность морального опыта есть, но она антитетична, если не выходить

на более широкие основания. Ведь возникает ситуация из старого еврейского анекдота, когда рабби признал правыми обоих спорщиков, и того, кто сказал, что так не бывает. Иначе говоря, речь идет о необходимости, как это ни скучно, конкретно-исторического подхода к личности и переживаемой ею ситуации, а также о выходе на социокультурную обусловленность истины, когда оказывается, что истин как резюме этического опыта, почерпнутого из личной ситуации, то есть правд – может быть много. Кроме того, здесь нельзя отбросить и то, что называется статистическими закономерностями. Экономика без сводки ЦСУ не обойдется, как бы ни был значим личностно-ситуационный момент истории. Более того, Соня Мармеладова репродуцируется в каждом поколении тоже по законам статистики. Из них нельзя вывести гипотезу о том, что данный личный опыт будет иметь каждая данная конкретная девушка, но что в эту личностную ситуацию неизбежно какая-то часть их попадет, можно. Можно даже сказать, какая часть. И даже предвидеть, что в этой социальной группе не будет ни одной чеченки, ибо таковы их родовые законы. Так есть все же нечто объективное в социуме или наши социологи напрасно пытаются выявить что-то общее в нем? Кроме того, в данном случае открывается еще несколько проблем:

- преемственность этического опыта личностей разной, противоположной этической ориентации в условиях единой исторической ситуации;

- преемственность этого опыта у личностей одной ориентации в периоды кардинальных изменений исторической ситуации, ее перехода в противоположную форму существования;

- преемственность исторического опыта у личностей противоположной этической ориентации при переходе исторической ситуации в противоположную».

Как уже упоминалось, ключевой для диссертационной работы был тезис о том, что ситуация – это, прежде всего, смысловая действительность. Развитие этой «смысловой» линии осуществлялось, прежде всего, на основе анализа идей Г.-Г. Гадамера, К. Ясперса и экзистенциалистской традиции в целом. Речь шла о необходимости развести две процедуры: каузальное понимание истории и истолкование ее смысла. История тогда предстает как открытый интерпретации мир смысловых соотношений. И если существует универсальная связь времен в истории, то эта связь преимущественно смысловая. Я опиралась на знаменитую и особенно популярную в те годы ясперовскую идею «осевой эпохи». Ее главное достижение, согласно К. Ясперсу, – рождение идеи личности и личной ответственности – могло исходить только «из

личностной точки», имея статус индивидуального и единичного. Став смысловыми координатами истории, они обрели статус всеобщего, универсального. Однако удерживаться в истории, передаваться из поколения в поколение ценности индивидуальной духовной свободы и личной ответственности могут только на индивидуальном уровне, причем отнюдь не с принудительной обязательностью. Это сущностное единство смысла является либо «ферментом, воздействующим на все происходящее», либо «бездейственным воспоминанием, готовым оказать воздействие», либо «вопросом, обращенным к будущему» [17, с. 263]. Именно в такой «смысловой» фокусировке ставился в работе вопрос о соотношении «ситуации» и исторического континуума.

Автору диссертации, воспитанному на чтении и подробном конспектировании «священных текстов» К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, сама постановка вопроса о ситуации как о смысловой действительности казалась совершенно новой и неожиданной. Мое историческое образование, полученное в эпоху господства вульгаризированного исторического материализма, позволяло моему собственному историческому сознанию осваивать подобного рода идеи лишь с очень большим скрипом и напряжением. Эта личная ситуация, хоть и в упрощенном виде, но все же отражала ситуацию в самой исторической науке. С огромным напряжением и порой с самыми изощренными исследовательским усилиями в «формационной схеме» прорубались бреши. Историки предлагали дополнить формационные «законы систем (общие законы)» условно называемыми «законами исторических ситуаций». Так с оговорками и «условностями» в советской исторической науке впервые поставил эту проблему Л. Е. Кертман. Он выска-зал гипотезу: «Нет ли в многообразии общественного развития таких явлений, процессов, зависимостей, которые обобщаются законами, су-щественно отличными от законов систем, с принципиально иным уровнем абстракции?» [7]. Сама форма высказывания – не утвердительная, а робко-вопросительная («А нет ли…?»). В 1991 году появляется первая и, как оказалось, последняя в традиции советского исторического материализма, специальная монография И. Желениной «Историческая ситуация: методология анализа» [5]. В ней подчеркивалось, что разработка методологии анализа исто-рических ситуаций должна стать ответом на обвинения, которые выдвигает историческому материализму экзистенциализм. Так, к примеру, К. Ясперс упрекал марксизм в том, что он знает лишь общий план истории и отрицает значение конкретных ситуаций, в которых только и можно рассматривать экзистенциальные вопросы человеческой свободы,

совести, морального суда. И. Желенина выдвигает контраргумент: именно ситуационно-исторический подход в рамках исторического материализма выводит на первый план роль личности в истории. При этом личность все еще представала как «субъективный фактор» – непосредственная живая деятельность субъекта, включенная в саму цепь причинно-следственной детерминации. Тогда еще трудно было представить, что подобная апологетика исторического материализма осуществлялась уже в ситуации его стратегического отступления.

Как и у многих представителей моего поколения, особенно у тех, кто не получил специального философского образования, знакомство с традицией герменевтики, феноменологии, экзистенциализма, причем в переводах, в 90-е годы только начиналось. Универсум смысла открывался как terra incognita и одновременно как «земля обетованная», одно лишь вступление на которую, казалось, обеспечивало овладение ключом к разгадке тайн мира человека и культуры. Назвать историческую и человеческую ситуацию «смысловой действительностью» для меня тогда означало уже сказать о ней все, что нужно. А. С. Кирилюк постарался показать, что смысловая маркировка и апелляция к смыслу истории, культуры, индивидуальной жизни – это всего лишь постановка проблемы и только начало сложного, драматического, чреватого множеством интеллектуальных ловушек пути по направлению к «земле обетованной». Движение по этому пути как раз и требует той самой «ситуационной познавательной ответственности», о которой много и во многом декларативно говорилось на страницах рецензируемой диссертации.

«…Мир же, что верно отмечено, <…> – это смысловая действительность, как и ситуация. Различные смыслы обретаются у разных носителей этих смыслов и, следовательно, эти носители сами определяют границы, в которых можно рассуждать о себе. Христиане видят эту границу в трансцендентности и явленности Бога, и приближения к нему в бесконечности, чем и определяется историческая и личностная ситуация для них. Современные эклектики видят эту границу в себе самих, понимаемых как "точки", в броуновском движении которых нет никакой объективной закономерности, не разумея того, что и это самопонимание в рамках постнеклассического или постмодернистского типа мышления тоже объективно определено, в частности, общей исторической ситуацией отказа от стадиальной модели, авторитетов и сильного дискурса. Вместо объективно-закономерных моделей исторического предлагается акцидентально-субъективистская модель, хотя расширение границ ситуации и в истории, и в методологии науки, и в социологии, о чем говорит автор, все же неизбежно. Это расширение

связано с определением инвариантов социальности и культуры, прежде всего, с культурными универсалиями. Ситуационный подход в этом плане есть лишь одна из многочисленных вариаций на тему: "кто я", "на что я могу надеяться", "что я могу знать"».

Еще один путеуказатель, ненавязчиво встроенный в отзыв, указывал на плодотворность изучения ситуации в контексте «культурных универсалий» – главной исследовательской темы А. С. Кирилюка В диссертации содержался параграф, близкий к данной тематике, где делалась попытка осмыслить понятие «ситуация» на фоне «мифа» и «инвариантов культуры». Проблема ставилась следующим образом: миф фиксирует не принцип, а случай-ситуацию. Тогда какое же отношение он имеет к инвариантам культуры? Культурные инварианты воспроизводятся и транслируются в культуре, прежде всего через изображение архетипических нерасчлененно-мифологических ситуаций, а не через обращение к принципам. Если признать в качестве основного семиотического дуализма культуры дуализм: дискретность-недискретность, то связка инварианты культуры – случай-ситуация реально представима в рамках данного культурного дуализма. В этом контексте была сделана единичная ссылка на вышедшую тогда работу А. С. Кирилюка «Универсалии культуры и семиотика дискурса» [8]. Однако в полной мере ситуационный потенциал «Универсалий…» раскрыт, к сожалению, не был. В основном в диссертации анализировался подход В. Н. Топорова, представленный, прежде всего, в книге «Эней – человек судьбы: к "средиземноморской" персонологии» [16]. Выбор именно этого варианта был связан с моими «персоноцентричными», «точечными» предпочтениями, крайность и односторонность которых справедливо критиковал рецензент. Меня привлекло то, как инварианты и универсалии культуры соединены у Топорова с «человекосоразмерностью» и «персонологиями». А А. С. Кирилюк настойчиво призывал диссертантку не забывать и надличностные, базовые элементы инвариантных и архетипических ситуаций:

«Не проведена работа по выявлению базисного элемента многообразных ситуаций, представленных в тексте (диссертации – И. Г.), которым у В. Топорова является архетипическая формула: жизнь-смерть-воскресение. Именно этот блок – изначально фундаментальный компонент многообразных исторических и культурных ситуаций. Вот из чего действительно не может выйти человек, хотя и стремится сделать это в различных формах преодоления собственной конечности. В этом и проявляется "замкнутость" человека в ситуации любого типа, и одновременно – форма и способ выхода из нее».

Как уже говорилось, отзыв содержал такие емкие исследовательские комментарии, в которых в «свернутом виде», в предельно насыщенном проблемном пучке содержался материал не на одну статью и монографию. Вот один из них:

«Ведь поиск закономерности и объективности осуществляется людьми не для того, чтобы они вольно или невольно принижали свою индивидуально-личностную неповторимость. Своеобразная культурно-мировоззренческая трансцендентальная апперцепция требовала сохранения себетождественности не только единичного, но и общесоциального субъекта, где суммирование воль не должно было привести к дробно-хаотической исторической воле. Эта общая воля, однако, не могла не подавлять и даже уничтожать отдельные единичные, личные воли, но то обстоятельство, что общая воля часто носила облик индивидуальной воплощенности, будь то в Наполеоне или царе, привело к тому, что массе на определенном этапе истории показалось, будто каждый ее представитель и вочеловеченный в историческом персонаже объективный исторический импульс являются равноправными. Отсюда – восстание масс и отрицание собственной массовости путем вознесения личной неудачной любовной истории на уровень мировой проблемы. Я уникален, неповторим и значим – так сказал вырвавшийся из-под пресса объективности индивид. Но эта уникальность и значимость – не более, чем уникальность отдельного листа дерева, не дошедшего до сознания: вся неповторимость конфигурации листа есть, тем не менее, заданная вариация в границах того, что все листья тождественны по сути. И все его неповторимо-личностные проблемы не выходят за рамки старых, как мир, проблем, которые переживали, но не делали их чем-то общезначимым миллионы людей до него. Тут, конечно не обойтись без междисциплинарных подходов, учета теории ролей, даже психоанализа. Но степень общности, присущая индивиду, занимающего ключевую ячейку социальной структуры, объективно выше, чем бомжа. Его воля – это действительно объективная воля. Поэтому в работе важно было бы провести различия в отношении ситуаций, возникающих на разных иерархических уровнях в обществе. Одно дело – ситуация Государя, другое – конюха или петербургского мещанина. Каждый из них переживает свою ситуацию через вживание и индивидуально-неповторимое понимание. Нет поэтому здесь особых эмоциональных отличий, в чем и кроется возможное вживание в чужие экзистенциальные ситуации. Но в социально-ролевом плане и тот и другой подчинены неподвластным им как индивидам закономерностям,

положение каждого обязывает действовать их сообразно общим правилам – или управлять государством, или погонять лошадь. И государь столь же неволен, принужден к действию ситуацией, как и мещанин. Однако для последнего осознание своей заброшенности может быть даже меньшим, чем для первого...

И здесь открывается еще один интересный поворот – каким образом воплощение объективности, социально-всеобщая личность оказывается в ситуации, связанной с невозможностью принять случайное решение. На что ей опираться, в чем искать алгоритм действия? Конечно, есть множество примеров произвольных решений, следствием которых являются довольно значимые зигзаги общественного развития. Но все возвращается на круги свои, и, если явление обладает основанием, оно рано или поздно реализуется по своей общей, не случайной схеме. Так вот, историческая ситуация, в которой оказывается историческая личность,– она для него "точечна", личностно-неповторима или объективно значима? То есть личностный подход требует учета того, что ранги социально-объективной значимости персон бывают различными. Что для одних является некоей объективной закономерностью – начало, скажем, войны,– то для другого, социально значимого – ситуацией личного решения и выбора. И в этом своем объективно значимом действии социально-надындивидуальный индивид тоже утверждает свое индивидуально-личностное достоинство в качестве самоценного субъекта, о чем в выводах (диссертации – И. Г.) говорится только применительно к исторически незначимой личности. То, что для социально-объективного субъекта будет личностным, для социально-незначимого – жесткой детерминацией. Кроме того, эта жесткая детерминация только и спасала некоторые растерянные умы в нестандартных ситуациях, давая им общее правило поведения и действий.

В данном случае можно было бы привлечь также отечественный материал, связанный с двойственностью украинского национального менталитета. С одной стороны, воинственная активность и стремление вмешаться в ситуацию действием, с другой – уход в хуторянское бытие, ценности бытового плана и т. д. Второе, по мнению диссертанта, предпочтительнее, ибо только из "личностной точки" прочеркивается вектор рассмотрения всех социально-объективных феноменов духовного, исторического и культурного планов. Конечно, селянин на хуторе все события в мире видел сквозь призму собственного благополучия, и весь мир подчинен был этой идее, благоприятствуя ей или препятствуя. Так, очевидно упрощая, можно подытожить глубинную интенцию диссертанта.

А. П. Чехов не любил детей, отмечая почти с ненавистью: посмотрите, как несут они свою собственную, по всем меркам ничтожную жизнь, как важничают с ней. Это можно не принимать и не соглашаться. Но что верно отмечено – индивидуальная самооценка, масштаб собственной значимости не зависит от социальной значимости человека. Он может быть ничем и никем, но для себя он – все. И здесь мы видим проявление очень важного механизма самосохранения человека, который ломается лишь при потере ощущения личностью собственной самоценности, что видно в суицидальном поведении, в его буквальных и замещенных формах.

Вместе с тем нельзя не видеть и определенного инфантилизма во всех современных способах вознесения на вершину всех и вся. Так, поп-певцы с подачи ведущих рассуждают в телепередачах о политике или искусстве, имея для этого единственное основание – кое-какой голосок и популярность среди части населения. Носится такой вот самоценный индивид с собой как с писаной торбой, но никому, кроме себя, он не интересен. Так важничает с собой ребенок, ожидая поощрения взрослых за выученное и продекламированное стихотворение. Единичный субъект в качестве самоценного субъекта должен таковым и оставаться, то есть в своей ценности не выходить за пределы само-ценности. Несамоценность его – объективная оценка его значимости – уже невозможна без того, чтобы не привлечь для этой процедуры нечто большее, чем "точка-личность". Тогда смысловые проекции его на реальность, его "мир" будут действительным миром, а не "мирком" (Сковорода). А диссертация призывает: прислушайся к этой звонкой тишине, идущей от пустоты, может быть, что-то и обнаружишь. Тогда точка эта может оказаться бесконечно малой величиной. Во всяком случае, так выходит при неконкретном подходе к личности. Ибо (утрируя) можно дойти до провозглашения достоинства единичного самоценного субъекта под забором пивнушки. Это, конечно, слишком сильно сказано, но, действительно, без проведения типологии личностной, то есть выявление того, каким образом разные типы личности ведут себя и реагируют в одной ситуации, в том числе и исторической, или однотипные личности в разных ситуациях, ситуационный подход "зависает", как и многие дефиниции и фразы в данной работе.

Не секрет, что есть личности, для которых фатальная или объективно-надличностная ситуация – это спасательный круг в феноменальном и случайном мире. Борясь против доминирования представлений о закономерности в истории, европейский интеллигент

в конце концов настолько измельчал в своих масштабах, что, по сути, следует ожидать в обозримом будущем формирования каких-то универсалистских концепций. На чем они будут основаны – то ли на идее потребления, то ли – духовной свободы, но в любом случае речь будет идти о поиске общего. Ведь недаром, и диссертант это хорошо знает, именно с разложением традиционных схем и выходом на арену экзистирующего и не знающего на что опереться индивида, одновременно с этим процессом возникают многочисленные "нео" движения, начиная от неогегельянства, неокантианства и заканчивая неосхоластикой и неоаристотелизмом. Так что поиск сущности вне личности не прерван. Проблема заключается лишь в том, каким образом можно связать индивидуально-личностное положение человека в ситуации, исторической в том числе, с признанием того, что это индивидуальное и личностное есть мерило надличностного. Этим, по сути, и занималась вся христианская традиция философствования, и к этому идет современная социальная политика. Правда, хитрость в этой политической приспособленности личности к истории зачастую сопряжена с тем, что личность, сама того не зная, является продуктом манипуляционного формирования всего того, что потом столь органично сливается с историческим миром. Свои установки и предпочтения личность творит не самостоятельно, вернее, ей кажется, что это – ее вкус, интерес, цель. На самом деле все это – замаскированный продукт все той же бездушной объективности, представшей в виде стереотипов массового сознания и т. д. Даже панковский эпатаж в итоге стал стереотипом. Сейчас "правильно" быть экологистом, добродетелем, участником неприбыльных акций и т. д. То, что прежде представлялось в качестве формы проявления индивидуально-личностного выбора, сейчас – общее место, общее правило и даже необходимая форма поведения. Иначе говоря, индивидуально-личностное, случайно-субъективное перелилось в нечто обязательное. Каждый стал неповторимой индивидуальностью. Уже в этом одном видно нечто общее, единое стремление. Быть неповторимой индивидуальностью в условиях, когда все – неповторимые индивидуальности, это значит – быть как все, ибо все – неповторимые индивидуальности. В таких случаях проблематичным становится не только авторитет другого, но и простое уважительное отношение к нему. Каждый может задать другому вопрос Паниковского Шуре Балаганову: А ты кто такой? Я – точка, и все измеряю из себя, каким бы мелким оно ни было.

Поэтому, по всей видимости, нужно видеть, что в современной ситуации находятся по крайне мере: 1. Авторитарные личности, ищущие

Закон. 2. Личности, кто думает, что они совершают выбор, хотя результаты его уже известны. 3. Личности, кто, будучи вплетенным в ситуацию, нестандартным образом трансформируют ее, не выходя за ее пределы».

Жанр нестрогих и непричесанных заметок позволяет привести без сокращений достаточно большой целостный фрагмент текста отзыва А. С. Кирилюка. Хотя в том же отзыве сделано строгое предупреждение: «цитата на абзац – нельзя, она должна или начинать Ваши рассуждения, или подтверждать их». Простите, Александр Сергеевич, я все же решаюсь привести цитату, которая – даже не на абзац, привести для того, чтобы читатель убедился: в этом фрагменте – программа даже не для одной диссертации. Здесь и теоретико-концептуальное обоснование, и понятийная база, и новые термины. Кроме того, эскизно и почти провидчески обозначены те перспективы развития современной культуры и философии, которые лишь сегодня можно увидеть воочию. А еще – это неповторимый авторский стиль и язык, в которых сочетается четкость, строгость, метафоричность. И в этом соединении философские эрос, пафос и этос поддерживают, уравновешивают и «примиряют» друг друга. Рецензент также безошибочно угадал «глубинную интенцию автора» и точно ее сформулировал, указав на те опасности, соблазны и ловушки, которые в данной интенции содержатся.

Оставалось только развивать подаренные идеи, разворачивать наброски, писать, вырабатывая свой собственный авторский стиль. Диссертантка была повержена наповал этим роскошным интеллектуальным подарком. И до сих пор лично для меня актуальным остается вопрос – удалось ли этим даром воспользоваться, реализовать, развернуть, вступить в содержательную полемику?

Если говорить о ситуации самого автора, ситуации исторической и биографической, то середина и конец 90-х годов были не самым комфортным для философии временем, как впрочем, и не только для философии. Пожалуй, главный дискомфорт для тех, кто все-таки отважился тогда связать свою профессиональную судьбу с философией, философским образованием, преподаванием философии,– это отсутствие нормальных возможностей для творческого общения с коллегами, разрушение сложившихся «форм жизни» в философии, с ее ритуалами, а главное – с ее этосом. Автор чувствовал себя в некоем вакууме, на философских задворках или в философском предбаннике. И остроты этого ощущения оторванности от профессионального сообщества не могла снять продуктивная, по-настоящему творческая работа с научным руководителем – профессором кафедры философии и основ

общегуманитарного знания Ириной Яковлевной Матковской, которая не только очень тщательно, строго работала с аспирантами, но и регулярно собирала их на методологические семинары, которые заслуживают отдельного разговора.

Сама ситуация отзыва видится теперь как единомоментное погружение в философскую купель, где не обошлось и без насмешки, иронии над слишком восторженным неофитом. В своей работе я сосредоточилась на вариантах ситуационного подхода, предложенных современными исследователями – Э. Ю. Соловьевым, М. К. Мамардашвили, В. Н. Топоровым. Все они, даже к тому времени недавно ушедший М. К. Мамардашвили, для моего рецензента – живые, действующие персонажи актуально творимой, свершаемой (а не свершившейся) истории философии; коллеги, чьи идеи не всегда бесспорны. Для меня же они – мэтры, классики, по отношению к которым я устанавливаю соответствующий стиль – стиль обращения с застывшими статуями (впрочем, при этом в диссертации призываю вместе с Х. Ортегой-и-Гассетом отойти от «статуи Гете», которая нас уже утомила, отбросить «холодную и бесплодную красоту его изваяния» [12, с. 442]). А. С. Кирилюк в ответ на мой пассаж о том, что Э. Ю. Соловьев «навсегда остался верен принципам», иронично замечает: «Остался верен…? Соловьева я видел последний раз прошлым летом. Его путь уже закончен?». Это замечание – знак-предупреждение об опасности превращения философа в тотемическое божество. О такой опасности в контексте историко-философской биографистики замечательно пишет В. И. Менжулин [11, с. 38–48]. Думаю, мысль о философе как о тотеме, «тотемичном праотце» должна вызвать полемический отклик у А. С. Кирилюка, много лет неустанно и плодотворно исследующего универсально-культурное содержание мифологических символов и нарративов [8; 9].

Сегодня я могу посмеяться над своей наивностью и почти священным благоговением перед живыми, действующими философами, которых многие из моих старших коллег хорошо знали лично и «запросто». Тем не менее, сейчас, как никогда ранее, я чувствую и наивную правоту своего «священного трепета» перед мэтрами, диагностируя почти полное его отсутствие у современных «студиозусов». Как мне представляется теперь, этот «трепет» младших членов «философской гильдии» перед старшими – одна из важнейших составляющих интеллектуальной традиции как традиции живой, обеспечивающей возможность почти ритуальной инициации («мистической партиципации» [11, с. 43]), которая только и

позволяет по настоящему, всерьез вступить в «магический круг» философии, ее актуально-жизненного, драматического существования.

1. Батыгин Г. С. Карьера, этос и научная биография: к семантике автобиографического нарратива // Человек. Сообщество. Управление. Научно-информационный журнал.– М., 2007.– № 1.– С. 4–14.
2. Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений.– Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов.– М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2003.– С. 7–68.
3. Голубович І. В. Біографія як соціокультурний феномен (філософсько-методологічний аналіз): автореф... докт.філос.наук: 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії.– Одеса, 2009.– 36 с.
4. Голубович И. В. Методологические проблемы ситуационного подхода и его применение в современных гуманитарных исследованиях: дисс…кандидата филос.наук: 09.00.03. – социальная философия и философия истории. – Одесса, 1997.– 201 с.
5. Желенина И. С. Историческая ситуация: Методология анализа.– М.: Изд. Московского университета, 1987.– 138 с.
6. История понятий, история дискурса, история метафор / Сборник статей под ред. Ханса Эрика Бёдекера. Пер. с нем.– М.: Новое литературное обозрение, 2010.– 328 с.
7. Кертман Л. Е. Законы исторических ситуаций // Вопросы истории.– М., 1971.– № 1.– С. 56–78.
8. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф.– Одесса: Рось, 1996.– 141 с.
9. Кирилюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Новелла.– Одесса: Астропринт, 1998.– 144 с.
10. Козлова Н. Н. Советские люди. Сцены из истории.– М.: Европа, 2005.– 544 с.
11. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні.– К.: НаУКМА: Аграр Медиа Груп, 2010.– 455 с.
12. Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете / Пер. с исп. // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры.– М., 1991.– С. 433–462.
13. Паньков Н. А. Защита диссертации М. М.Бахтина как реальное событие, высокая драма и научная комедия // Диалог. Карнавал. Хронотоп.– М., 1993.– № 2–3.– С. 43–55.
14. Паньков Н. А. «Но мы Истории не пишем...» Несколько соображений о специфике биографического жанра // Диалог. Карнавал. Хронотоп.– М., 1997.– № 1.– С. 98–139.
15. Соловьев Э. Ю. Личность и ситуация в социально-политическом анализе Маркса // Вопросы философии.– М., 1968.– № 5.– С. 15–29.
16. Топоров В. Н. Эней – человек судьбы: к «средиземноморской» персонологии. Ч.1.– М.: Радикс, 1993.– 192 с.
17. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем.– М.:Политиздат, 1991.– 527 с.

Юрий Егоров

БРАТСТВО В СРЕДЕ ХУДОЖНИКОВ КАК УТРАЧЕННАЯ УНИВЕРСАЛИЯ ТВОРЧЕСТВА (ВОСПОМИНАНИЯ)

Спогади занурюють в етику відносин між поколіннями у художньому середовищі.

Ключові слова: *творчість, художнє братство, І. Грабар, А. Мильников.*

Воспоминания посвящены этике межпоколенческих отношений в художественной среде.

Ключевые слова: *творчество, художественное братство, И. Грабарь, А. Мыльников.*

The memoirs are devoted to the ethics of the inter-generational relations in art surroundings.

Keywords: *creativity, art brotherhood, I. Grabar, A. Mylnikov.*

Юрий Николаевич Егоров – знаковая фигура в истории изобразительного искусства Одессы. Мастер, мощью таланта и масштабностью личности оказавший огромное влияние на многих художников разных поколений и творческих ориентаций. Выдающийся живописец, во многом определивший своеобразие художественного видения Одесской школы последней трети XX–начала XXI ст. Заслуженный деятель искусств Украины (с 1989), по сути и по значимости творческого вклада подлинно народный художник, которому смерть и чиновничья неторопливость не позволили присвоить это звание официально. (Справедливости ради скажем, что и он не усердствовал в приближении этого момента, относясь к нему довольно отстраненно и невнимательно, как бы следуя поэтической формуле Б. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво… Цель творчества – самоотдача». А то, что работал в мастерской до последнего и к живописи относился с трепетом и предельной требовательностью, могу подтвердить как очевидец.)

Публикуемый текст является первой и, увы, последней записью из задуманных и осуществленных нами совместно бесед-воспоминаний, в которых очень хотелось записать, уловить мысль и речь нашего выдающегося соотечественника, живого классика искусства, интеллигента и интеллектуала. Первая распечатка часового монолога не удовлетворила художника, и затем снова последовала беседа, новая редакция была существенно расширена. Важно, что она была дополнена обращением темы к личному опыту (что изначально Ю. Н. Егоров не собирался делать), спровоцированным моим прямым вопросом. Сегодня,

когда из бесед, гораздо реже записей или воспоминаний его современников узнаешь, насколько Егоров был причастен той этике братства, участия, помощи всему молодому и талантливому, на которой он концентрирует свое внимание, все это приобретает более прочувствованное звучание. Воспоминания отражают характерную для него манеру повествования, яркую образность речи, юмор и иронию, содержательность и конкретность наблюдений, широту эрудиции, обращенность к универсальным смыслам человеческого бытия. Размышления о феномене братства в художественной среде, записывавшиеся в последние месяцы жизни 82-летнего мастера (несмотря на свой почтенный возраст сохранившего поразительно свежую, свойственную молодости эмоционально взволнованную и интеллектуально острую реакцию на мир), вынашивались, продумывались и переживались им на протяжении всего творческого пути, начиная с юности. И хочется верить, что публикация этих воспоминаний обратит внимание не только на замечательную традицию, этику и культуру взаимоотношений, о которой размышляет Мастер, но позволит почувствовать ее универсальное значение.

Вера Савченко

Хотелось бы рассказать о совершенно удивительном феномене, удивительном для нас, советских художников, хотя теперь мы стали постсоветскими... Но когда-то я был молодым советским художником, и так сложилась моя судьба, что я поступал, ну, если не во все институты Советского Союза, то, во всяком случае, примерно в половине того, что имелось тогда в наличии, меня видели в качестве абитуриента... Вот, наконец, я взаправдашний студент Академии художеств – и, когда об этом сообщаешь какому-нибудь старому приятелю, на тебя смотрят с огромным уважением.

Когда я поступил и стал знакомиться с Академией, то вдруг услышал удивительную легенду – легенду о Мыльникове. Дело в том, что в Академии в этом году, как и всегда, была защита дипломов, но защита настолько из ряда вон выходящая, что уже очень давно Академия не имела ничего подобного в своих стенах… Правда, в музее Академии тоже были несколько дипломов очень впечатляющих. Скажем, диплом Фешина «Капустницы» – по тому, как он написан, по масштабу, по смелости, предпринятой этим молодым художником. Причем, смелость была настолько глобальной, что доходила вплоть до абсолютно новых технологических приемов, хотя они были стары, как мир, но в той

редакции, которую может позволить себе молодой художник… это тоже своя небольшая легендочка.

Фешин писал громаднейший диплом, в основе которого был очень национальный мотив. Деревенская ситуация, большая деревня, когда созревает капуста, и она является запасом на долгую зиму; в то же время это большой праздник… Тетки, молодухи в огромных корытах здоровенными секачками разделывают капусту – этот диплом, такого этнического наполнения, тоже очень впечатлял…

Однако вернемся к диплому Мыльникова. Это был громадный холст, больше 10 м – где-то между 12 и 15 м. Колоссальный горизонтальный формат, фигуры в натуральную величину, а фигуры первого плана даже чуть крупнее. Узнав о легенде, я сразу побежал в музей Академии, мое сердце билось где-то в горле. Еще издали в дальнем зале я увидел его… Волновался, выставлен он или хранится где-то в другом месте. Но нет, вот он – громадный диплом на громадной стене. Чем ближе я подходил, тем больше понимал, что это какое-то невероятное событие, потому что меня, уже ушибленного «мирискусниками», импрессионизмом, вдруг наполняло абсолютно новое, как ни странно героическое, чувство.

Наверно, я вообще не был рожден для героя и для героических свершений: моя сущность требует уединения, самоуглубления. И вдруг я совершенно ясно увидел – благодаря этому диплому – какое потрясение, какая вершина быть героем… Эти могучие фигуры, озаренные каким-то чувством, которого я никогда не знал, а сейчас его угадал. Около получаса я стоял возле диплома, а потом ушел и повторял про себя: «Мыльников – великий художник». Сколько пришлось пересмотреть в отношении этого замечательного, охватившего меня чувства… Как смогу, я коснусь всех этих маленьких метаморфоз, какие происходили со мной относительно самого Мыльникова, его личности и того, что он сделал уже после диплома.

А на защите свершилось нечто совершенно потрясающее. Даже зрительно что-то необыкновенное. Конечно, мой рассказ – лишь пересказ того, что мне поведали студенты-очевидцы. На защите выступал уже очень старый, но еще весьма энергичный, замечательный художник, искусствовед, потрясающий человек той эпохи, той России, которая, наверно, ушла от нас навсегда и какой никогда уже не будет. Грабарь был одним из тех совершенно невероятных людей по объему знаний, по страсти, по таланту. Я помню, какие бурные эмоции охватывали меня при виде его работ, помню его вариант русского импрессионизма – его бесподобные березы на синем небе…

Этот потрясающий человек был тем русским гением, который был на защите дипломов и восторженно принял появление Мыльникова и его произведения. Приведу только один эпизод, когда Грабарь делал анализ. Он быстро прошел к левому углу холста, потом быстро бежал вдоль него и говорил о ритме рук, показывая на них, сопровождая это жестами, объяснявшими, в чем ключ этого ритма. Закончив свой бег у правой стороны холста, он остановился, отдышался и сказал, что в стенах Академии после репинской «Дочери Иаира» не было такого диплома. Эта легенда очень долго жила в Академии.

Хотя Академия была в то время в очень плачевном состоянии. Идеологические чистки привели к тому, что наиболее яркая часть профессуры была уволена: уволен был Пунин, уволен Матвеев, замечательный русский скульптор. А все освободившиеся места занимали совершенно безвестные, но это бы еще не беда, а совершенно равнодушные люди, и я попал как раз в эту ситуацию. С одной стороны, жила эта бесподобная легенда. Хотя Грабарь был уже очень старый, ему было больше девяноста, и он вскоре умер. Его место занял всем нам хорошо известный Александр Герасимов. Я не буду сейчас распространяться о нем – все, кто учился, все кто пережил советский период с его выставками, помпой, с его показухой, понимают с полуслова, что такое Герасимов и что такое Герасимов после Грабаря.

Меня на первом курсе посещали безумные мысли – познакомиться с Мыльниковым. Как познакомиться? Естественно, показать свои работы маэстро, это был вполне реальный ход, которым можно было воспользоваться. Но я решился только на втором курсе. Лишь со второго захода я позвонил в дверь… В одном помещении у него была мастерская и жилье – большая квартира, условия, конечно, прекрасные.

Мыльников был тогда молодым художником… Внешне он выглядел очень оригинально, потому что в нем ничего не напоминало художника. Это был международный гроссмейстер, в больших, коричневатого, рогового цвета очках с очень внимательным, очень холодным взглядом, который сразу ставил барьер, и барьер этот находился минимум в метрах десяти от носителя очков, международного гроссмейстера. Первый визит продолжался недолго, после него я ушел с каким-то странным чувством. Он быстро просмотрел несколько работ, с которыми я пришел – были какие-то аморфные замечания, ни к чему не обязывающие ни меня, ни маэстро, и больше ничего. Стало понятно, что нужно подниматься, прощаться и удаляться. И, когда за мной захлопнулась дверь, я долго не мог совместить то потрясение, которое я испытал перед мыльниковским дипломом, и тем, что я увидел сейчас. Там, сразу возле входа, была какая-

то табуреточка, на которую он меня усадил, и я показывал этюды и еще какие-то свои работы. Прямо напротив меня висел портрет молодой женщины, очевидно, жены Мыльникова. Он меня странно смущал. Это была очень обычная живописная работа, с советской выставки, они висят в безвкусных рамах, и их обычно проходишь так, задерживаясь лишь на секунду. И это стало для меня потрясением. Потом я нашел какие-то привходящие моменты: почему это могло быть так, и, может быть, я все не рассмотрел. Но дальше произошел эпизод, который подорвал мои надежды на длительное, стабильное и более или менее надежное общение с маэстро. Я его встретил…

Была большая выставка в Петербурге, я уже успел на ней побывать, и там была огромная картина Мыльникова, которая называлась «На мирных полях». То, что я увидел в портрете, сидя на моей скамеечке у входа в его мастерскую, и эти «Мирные поля» были абсолютно одного поля ягоды. Бесстрастное, довольно умелое, довольно скучное и в общем бутафорски фальшивое произведение… Бабы, улыбающиеся, румяные – кто будет против этого протестовать? Они несли грабли… Вокруг было поле со множеством цветов… Отголоски героического и монументального здесь были, но уже в бутафорском варианте. Грабли они несли так, будто каждые грабли весили, как небольшой корабельный якорь. Бабы были напряжены, бабы были героические, но все это была бу-та-фо-ри-я. Во всяком случае на мой взгляд. Картину расхвалили, приняли: «Она – наш путь!», и то, что тогда обычно писалось, не станем воспроизводить один к одному. Но самым неприятным для меня последствием посещения выставки явилось то, что через несколько дней, разогнавшись и уже желая юркнуть в двери Академии художеств, я чуть не столкнулся с Андреем Андреевичем, который выходил очень степенно, несмотря на его молодость (по-моему, ему тогда было порядка тридцати). И не надо было спрашивать: «Скажите, это профессор Мыльников?» Сразу было понятно, что он профессор. За ним шел преподаватель русского искусства Каганович (неплохо читал Каганович). Я поздоровался и Мыльников сам остановился, дав понять, что, мол, перекинемся… И он меня напрямую спросил: «Ну, что там, как дела? Вы на выставке, кстати, были?» Я говорю: «Да». «Ну, и что скажете?» Я что-то промямлил.

– Хорошо, мою картину Вы видели?

– Да, видел.

– Ну, и что скажете?

Я сказал примерно то, что говорил сейчас. У него по губам промелькнула не злобная, но немножечко саркастическая улыбка, он обернулся всеми очками к Кагановичу, развел руками и сказал: «Ну, что

делать, катимся, катимся вниз! – и мне:– Спасибо, молодой человек, ну, мы пошли». И это уже была не путевка в жизнь, а в плохие отношения с Мыльниковым. И никогда ничего уже поправить было нельзя.

Но были еще встречи, когда Мыльников, правда, после очень многих звонков (я уже решил, что надо прекращать и начинает пахнуть наседаловкой), изъявил желание посмотреть привезенные мною из Одессы работы. Они были на выставке Штиглица, откуда я получил официальное приглашение, которые они рассылали наиболее отличившимся во время учебы студентам. У меня был очень заметный диплом, и я за него даже был принят в такую мощную творческую организацию как Союз художников Ленинграда. И вот Мыльников, наконец, с третьего или четвертого звонка дал согласие прийти посмотреть… Мы сели на скамеечку, и он очень внимательно, опять-таки очень холодным взглядом международного гроссмейстера, пробежал по работам. По поводу одной или двух он что-то сказал, но это было, скорей, в границах вежливости. Однако общий отзыв был положительный: «Ну, что Вам сказать, мне нравятся Ваши работы». А позже я сделал глупость…

Будучи художником, который уже и за границей выставлялся, я послал Мыльникову пригласительный билет на открытие выставки в Союзе художников Ленинграда. Хотя я, конечно, не ждал, что он придет на само открытие. Так и произошло, и первые дни я ходил в надежде на встречу. Честно говоря, я по нему соскучился, мне хотелось его видеть, услышать его голос… И черт меня дернул, я узнал, что в Академии художеств у академиков Ленинграда есть свой зал и они проводят там свои заседания. В день заседания все тот же черт понес меня на лестницу, к той двери, где должен был появиться Мыльников. Первое, что я увидел, это поднимающиеся по лестнице очки, опять все тот же холодный взгляд. Он тут же меня узнал. Я поздоровался и чувствовал, что сказать что-то должен, конечно, он. Мыльников помолчал, еще раз сверкнул на меня взглядом и сказал: «Я получил Ваш пригласительный билет». И добавил еще более болезненную для меня вещь: «Ну, Вы же знаете, что мне нравятся Ваши работы». «Так, чего Вы пришли? Что, дальше из меня вымогать?..» – подтекст был такой. Я тут же раскланялся, извинился и исчез. На этом художник и гений Мыльников для меня закончился, а остался Мыльников – вполне советский художник.

А теперь вернемся к тому положению, которое занял Грабарь, когда он достиг правой части холста. По этому поводу мне хочется высказать еще несколько своих соображений, на суд благосклонного читателя.

Как мне кажется, в России существовала бесподобная традиция. Она заключалась в том, что, особенно в Серебряный век, но и до него (был и

Некрасов, и Белинский, и Достоевский, и т. д.), были люди гениальные, люди, которые владели умами, и их было много. И было их воздействие на интеллигенцию и более того на тех, кто обладал огромным влиянием в силу богатства, причастности к власти, потому что и в Государственном Совете достаточно было выдающихся ученых и просто очень умных и образованных людей. Ситуация заключалась в каком-то братстве. Братство это никем не было фиксировано, более того, скорее, я сейчас обсуждаю это чуть ли не впервые. Может быть, я ошибаюсь, может быть, это недостаток моего образования, может, были где-то прецеденты (изучения вопроса – *В. С.*) … Но, я сейчас говорю о том, что мне вдруг стало очевидно. То, что произошло между Мыльниковым и Грабарем: очень одаренный молодой художник и совершенно потрясающий по эрудиции, по тому месту, которое он занимал в искусстве… (и в журнале «Мир искусства» Грабарь был фигурой совершенно уникальной). Это молодой, очень-очень обещающий художник, но перед ним совершенно состоявшийся, уже на склоне лет, гений Грабарь. И вот этот гений Грабарь тем, насколько ярко, насколько талантливо он принял Мыльникова в свои братские объятия, дал ему на долгие-долгие годы «охранную грамоту», потому что то положение, которое занял после своего диплома Мыльников – о, это было совершенно другое положение, нежели то, в котором оказались многие из нас, и через что прошли мы. Во-первых, он сразу стал профессором, вскоре – академиком. И, собственно, вся его творческая дорога была академически обставлена такой неприкосновенной высотой, которой мы никогда не знали. Потому что нас, не всегда бездарных, иногда даже талантливых, нас пинали, как футбольные мячи. И иногда мы получали такие оплеухи…

Когда меня приняли за диплом в Союз художников, и я приехал в Одессу, то встретил небольшую группу талантливых художников. Я старался поступать так, как мне представлялось необходимым из этого усвоенного опыта.

Хочу привести еще несколько примеров, потому что Грабарь был в данном отношении один из очень многих. Всем известно из «Дневника писателя» Достоевского тоже совершенно потрясающее событие, когда впервые вышел его роман «Бедные люди», и Достоевский еще не мог судить о том, насколько хороша книга, поскольку она только что была напечатана. Конечно, перед напечатанием, у него возникали сомнения, и, наверняка, были провалы и ужас того, что вдруг ничего не вышло. И вот Достоевский, очень одинокий молодой человек, улегся и заснул. А в три часа ночи он услышал громкий стук в дверь своего жилища. Ввалились к нему восторженные, взъерошенные Некрасов и Белинский.

И Белинский кричал: «Новый Гоголь появился, новый Гоголь!» Можете себе представить состояние молодого человека, который еще вчера понятия не имел, что он такое сделал, что это за роман – хорош, плох ли он, и будут ли его читать. И вдруг к нему врываются, фактически ночью, Некрасов и Белинский, два наиболее влиятельных в духовно-эмоциональном плане человека, которых знала вся Россия, с такими словами и с такими намерениями. Они обнимались, он снова и снова выслушивал их слова, много раз повторенные, невероятного, совершенно неожиданного для него напряжения.

Еще один пример такого благословения. Когда Чехов написал свои первые рассказы, Григорович был в то время очень авторитетным писателем. Это для нас сейчас Григорович – это «что-то там, что-то слышали», я даже читал одну повесть, с трудом, правда, настолько она устарела. И все же могу сказать, что чуть-чуть знаю, что такое Григорович. Но тогда это был очень известный писатель, и никому не ведомый молодой Чехов получает от него длинное, обоснованное и взволнованно-заботливое письмо. О чем письмо? Забота о таланте Чехова. И там, хотя очень сурово, но правдиво, Григорович говорит о том, что было бы нежелательно, случись это с Чеховым. Сейчас не стану развивать этот сугубо литературный разговор.

Или другой эпизод, когда Нестеров впервые появился с очень слабым произведением, замешанном на уже исчерпавшем себя передвижничестве. Но, тем не менее, его заметил Крамской. Тогда Нестеров был еще очень далек от того, кого мы знаем под этим именем, от своего творчества, от своего кредо… Он как художник стал для нас незаменимым, поскольку оригинальный талант всегда незаменим. Крамской был тогда очень известным художником в России, и он предложил молодому Нестерову работать у него в мастерской. Это был братский настрой между теми, кто стоял уже очень высоко, и теми, кто делал первые шаги по этой дороге.

Куинджи стал невероятно знаменитым художником, когда появилась его картина «Ночь на Днепре». Хотя все это анекдотично, но, тем не менее, попробуйте искусственно создать такой успех! Вся загвоздка заключалась в том, что огромное количество людей, которые уже видели эту картину, доказывали друг другу, что это не краски, что там сделано каким-то очень хитрым образом, что эта луна подсвечивается реальным светом, что это не живопись, все-таки это фокус, который пока что недоступен пониманию. Но результатом всей этой заварушки было то, что выставка Куинджи, и этой картины в частности, а она висела совершенно отдельно – в зале, с немножко приспущенными шторами. И луна эта, действительно, горела и производила впечатление реального света, идущего от картины

и отражающегося в Днепре. Картина, несомненно, очень поэтичная. И, тем не менее, этот фокус как бы снизил ее художественное достоинство. Те люди, которые восторгались всей этой ерундой и спорили о том, есть ли там лампа за написанной луной или нет лампы, они несколько снизили весь тонус того, что состоялось замечательное поэтическое произведение. Но реально была очередь, которая тянулась от начала Невского недалеко от Адмиралтейства и кончалась возле Московского вокзала, то есть она была примерно два с половиной километра. Народ стоял, чтобы войти в зал и посмотреть картину. Так вот знаменитейший художник Куинджи так любил своих студентов, что каждый год возил их на свои средства в Италию.

Вот такое состояние братства, между теми, кто стоял высоко, и теми, кто только начинал что-то делать. Мне кажется, что это состояние братства безнадежно утеряно, и мне хотелось быть причастным к нему. У меня были очень маленькие возможности. У меня возможности помочь тем, кому я помогал, были почти такие же, как у них самих. Они не имели ничего, а я имел преимущество: я был членом Союза и мог написать заявление и получить так называемую «творческую работу», которая совершенно откровенно и заслуженно считалась халтурой. Но за нее платили деньги. И не нужно было невероятно напрягаться и делать халтуру на уровне живописи, скажем, того же Крамского. Надо было аккуратненько, недалеко уходя от фотографии, раскрасить все это. Заказчик всегда был в восторге. Приведу себя в пример, не хвастаясь. За сорок лет работы в Фонде не было ни одного отказа от моих халтур. Я брал фотографию, очень аккуратно ее переводил, закреплял рисунок неразведенным скипидаром-лаком. Когда лак высыхал, оставалась карандашная или угольная ситуация, разыгранная тонально, и по ней можно было жиденько, акварельно раскрашивать это произведение. Самым главным было не нарушить эти этапы. Сначала все лица красились охрой красной с охрой желтой и немножко белилами. Потом все шинели закрашивались, все медные чайники закрашивались одной краской, и вдруг после двух часов довольно-таки вальяжной работы ты смотрел и понимал: ёлки-палки, да тут – тьфу! День работы – и ты получаешь полторы тысячи рублей. А это полтора месяца спокойной работы над тем, что давно хотел делать.

Так вот, руководствуясь христианскими братскими чувствами, я стал брать халтуры намного больше, чем я мог и хотел сделать, и отдавал ее своим приятелям. Приятели сами погубили это благое начинание. Почему? С Сашей Ануфриевым могу более или менее понятно рассказать, как все это произошло. То есть получить деньги и возможность полтора месяца

ничего не делать хотели все. Но никто не хотел сделать так, чтобы заказчик без скандала полез в карман и положил деньги на стол. Например, я заходил перед художественным советом к Саше Ануфриеву и видел свой заказ, который назывался «Ленин с девочкой играет в шахматы». Видел ярко-рыжего Ленина, сидящего на ярко-зеленой скамье в ярко-стронциановом френче, и с двумя толстыми белыми трубами, с черными полосами, за скамейкой, и очень много ярко-зеленых капочек вокруг этих двух труб (это были березы). Ярко-рыжий Ленин смотрел на шахматную доску, которая являла собой новое слово в шахматном искусстве. Там почему-то, по лености или по оригинальности, или по композиционной необходимости было по четыре клетки с каждой стороны (у реальной шахматной доски, по-моему, их по восемь). Девочка с серьезным видом держала пальчик на какой-то фигуре, Ленин с серьезным видом смотрел на этот пальчик. Я сказал: «Шурик, что ты делаешь? Ну, ради бога, не носи. Это же будет дикий скандал». Шурик мне ответил: «Ой, Юра, ты меня извини, ты, ей-богу, уже, как Божий». «Шура, я тебя прошу, не носи!» Нет, Шура понес. Вот так же мы с моим пуделем Тошей Егоровым, помытым в душе, шли на шворке, новой, которую я для него купил, а потом я спускал Тошу со шворки, чтоб он мог свободно побегать… И вдруг я вижу в метрах пяти-десяти дохлую крысу и говорю: «Тоша, не подходи, не нюхай, проигнорируй». Тоша подошел и понюхал. Подобным образом поступил и Шура. Потащил это произведение на совет. Конечно, был скандал, конечно, выясняли, чья халтура, конечно, разбирались, почему Егоров раздает халтуру, не спрашивая разрешения совета. И такой эпизод был, увы, не один! Потом произошло кардинальное, решительное событие: Егорову перестали давать халтуру… и он пошел преподавать в высшее художественное заведение, которое называлось Пединститут. На этом мы пока закончим наши воспоминания.

Игорь Панасюк

ОТПЕЧАТКИ С СОХРАНИВШИХСЯ НЕГАТИВОВ

Розглядається розвиток одеської фотографії у 1960-ті–1980-ті роки. Показані роль та значення фотоклубів, описані події, що відбувалися у міський аматорській та професійній фотографії цих років.

Ключові слова: *фотографія, Одеса, історія.*

Рассматривается развитие одесской фотографии в 1960-е–1980-е годы. Показаны роль и значение фотоклубов, описаны события, происходившие в городской любительской и профессиональной фотографии этих лет.

Ключевые слова: *фотография, Одесса, история.*

The development of the photography in Odessa in 1960s–1980s is observed. The author examines the role and place of Odessa Photo Clubs, and historical events occured in the city's amateur and professional photography at that time.

Keywords: *photography, Odessa, history.*

Режиссер Алексей Герман (старший) однажды привел слова своей бабушки: «Помни: я так много знаю… Как жаль, что это уйдет вместе со мной». Многое из того, что касается одесской фотографии уже позабыто, восстановить детали происходившего более полувека назад, наверное, невозможно. Вообще, эта сфера деятельности всегда рассматривалась либо как прикладная, либо как относящаяся лишь к так называемому бытовому обслуживанию населения. А какой был смысл размениваться на подобные мелочи даже городским периодическим изданиям?!. Увы, фотоискусство было одной (а может, единственной?!.) из немногих областей, которая была действительно отделена от государства, и соответственно, вопросам развития фотографии в городе всегда уделялось очень мало внимания. С другой стороны, вроде бы есть свидетели. Однако проходит время, и их становится все меньше и меньше. И после смерти фотографа уходят в небытие не только сделанные им снимки, не сохраняются архивы, но и исчезает возможность восстановить, свидетелем каких событий был этот человек.

Чуть больше сведений сохранилось о фотографической Одессе 1960-х - 1970-х годов. Мне довелось знать людей, занимавшихся как этим видом искусства, так и работавших фотографами на одесских предприятиях в

эти годы. Кроме того, приблизительно с середины1970-х я был членом фотоклуба «Фотон» при Одесском доме ученых, был членом Союза фотохудожников Украины и даже работал ответственным секретарем областной организации СФХУ. Цель этой публикации не только рассказать о происходившем в это время, но и вспомнить имена уже ушедших от нас людей, потому что имя человека исчезает из памяти живущих, к сожалению, быстрее, чем воспоминания о каком-либо событии.

Собственно начало рассматриваемого периода развития фотографии в Одессе, как и во всей стране, было связано с событиями еще второй половины 1950-х годов. Именно в то время стали появляться фотоклубы – объединения людей, занимавшихся фотографией в свободное время, свободных от догм, свойственным поэтике казенного фоторепортажа. Заметную роль сыграло и то, что в СССР уже было налажено производство компактной, доступной фотоаппаратуры, и как следствие, широкое распространение получило фотолюбительство.

В Одессе областной фотоклуб собирался во флигеле во дворе Дома народного творчества, который располагался в так называемом Шахском дворце на улице Гоголя. На его заседания раз в неделю приходило до 200 человек. При этом объединял клуб не только собственно фотолюбителей, но и людей, непосредственно фотографией не занимавшихся. Одним из таких членов клуба был Г. Мусаров – архитектор, скульптор, прекрасный критик. В областной фотоклуб многие приходили именно чтобы послушать его квалифицированный разбор демонстрировавшихся работ. Не случайно после его смерти, уже в 1970-е –1980-е годы, после распада областного клуба в фотоклубе «Одесса» ежегодно проводился конкурс, который достаточно долго был открытым и к которому готовились особо,– Мусаровский.

Достаточно регулярно областной клуб проводил отчетные выставки, представляя работы своих членов. Трудно, невозможно перечислить всех, но упомянуть можно В. Афанасопуло (старшего), В. Шишина, О. Бельмана, В. Шулеко, И. Ивановского, А. Котляревского, Б. Кузьминского…

Естественным выглядело и появление в приморском городе выставки «Фотомарина». Первая «марина» прошла в середине 1960-х годов и затем каждые 3-4 года повторялась. К началу 1970-х годов выставка стала международной, и экспозиции 1972 и 1975 годов были, пожалуй, самыми

яркими. К сожалению, международная «Фотомарина» не сохранилась, просуществовала лишь до 1978 года, после чего в силу ряда причин – как объективных, так и личностных – проводиться перестала.

Появление множества фотоклубов в стране в 1960-е годы вызвало необходимость обмена информацией. Одной из таких форм стали круговые обмены, так называемые «кольца», когда коллективы по цепочке пересылали друг другу коллекции фоторабот. За год перед зрителем проходило до полутысячи снимков из 10–15 клубов. Эти передвижные выставки были конкурсами, в каждом клубе полученные коллекции оценивались, затем подводились итоги. В этих обменах ведущие места занимали одесские коллекции – как областного фотоклуба, так и позднее фотоклубов «Фотон» и «Одесса».

Областной фотоклуб объединял очень много людей. В нем были люди разных возрастов, с разными взглядами на фотографию. Естественно, структура, подобная этой, не могла быть устойчивой. Клуб просуществовал до начала 1970-х, последние годы его существования сопровождались конфликтами между различными группами членов клуба, внутренней напряженностью, и в 1973-м группа, в составе которой были отец и сын Афанасопуло, В. Шульга, Е. Степанюк, В. Шишин, Л. Парузин, А. Котляревский, ушла из Дома народного творчества, организовав новый одесский фотоклуб – «Фотон». На протяжении почти 20 лет он еженедельно, по четвергам, собирался в Одесском доме ученых.

Еще примерно два года спустя Н. Бондаренко, Г. Демин, С. Алекян, Д. Зюбрицкий, В. Цветков, А. Соколов отделились от оставшейся части бывшего областного клуба, теперь называвшейся фотоклубом «Одесса», и в Доме медработников организовали фотоклуб «Муссон». Из «Одессы» тогда ушло довольно много людей, и кроме названных, в Доме медработников бывали С. Тодоров, С. Жданов, П. Шнейдеров, В. Рябченко. Однако просуществовало это объединение недолго. Уже в конце 1970-х годов часть людей из «Муссона» перешла в фотоклубы «Фотон», как, например, Д. Зюбрицкий, С. Алекян, Г. Демин, и «Одесса» или существовала как бы вне организованных структур. Причины подобного «деления» были как объективными, так и субъективными, межличностными. Люди, входившие в те или иные объединения, имели некие общие взгляды на фотоискусство. При этом новые клубы оставались открытыми для всех, кто

интересовался фотографией. Характерна такая деталь: когда в 1975 году создавался «Муссон», его члены день собраний определяли так, чтобы он не совпадал с клубными днями уже существовавших фотоклубов – «Фотона» и «Одессы», чтобы сохранялась возможность общения, посещения интересных мероприятий в других клубах.

Говоря о фотоклубах 1970-х годов, следует упомянуть о четвертом (!) одесском коллективе с тоже, как и «Муссон», «ветреным» названием – «Тайфуне», студенческом, по некоторым свидетельствам, клубе. К. Гроздев вспоминает, например, как один из членов «Тайфуна» принес на вечер памяти Г. Мусарова в фотоклубе «Одесса» снимки. Фотографии были слабенькие, низкого уровня, и на собрании был устроен настоящий их разнос. «Не помню, как звали того автора,– говорит К. Гроздев,– да и больше его не видели». Возник клуб примерно в те же годы, что и «Муссон», но был, вероятно, малочисленным, просуществовал совсем не долго, и ко времени создания этих заметок найти какие-либо документальные свидетельства о его существовании, сведения о его членах, деятельности этого коллектива, полагаю, вообще невозможно. Только память сохранила: такой фотоклуб в Одессе во второй половине 1970-х годов был.

Развитие фотолюбительства в конце 1950-х–1960-х годах привело к явному, четкому разделению фотографии на собственно любительскую и коммерческую, профессиональную. К сфере последней следует отнести действовавшие в городе фотостудии-павильоны, специализировавшиеся на портретной съемке, и фотолаборатории при заводах, проектных институтах, занимавшиеся, прежде всего, прикладной фотографией.

Городские фотостудии, еще с XIX века бывшие предприятиями частными, владелец которых почти всегда был и фотографом, и лаборантом, и ретушером, продолжали существовать. Только в условиях, когда частная собственность была под запретом, они считались государственными и входили в структуру предприятия «Одесфото». Эти студии продолжали работать с искусственным светом, используя традиционные, наработанные схемы освещения, позы портретируемых, приемы построения кадра. Они занимались черно-белой фотографией, тонированием, в основном одноцветным, часто в коричневый цвет, сепию (думаю, не забыт еще характерный для большинства старых фотографий резкий запах сероводоро-

да, тухлых яиц, который выделял использовавшийся при тонировании сернистый натрий), однако в середине 1970-х годов в них стали переходить на цвет. Здесь уже исчезала еще одна составляющая оригинальной, авторской работы, поскольку в основном цветные материалы обрабатывались централизованно, в лаборатории предприятия «Одесфото».

Были и еще недостатки, приведшие структуру отдельных фотографий-студий к упадку уже в начале 1980-х годов. Говоря о переходе на цвет, нельзя не упомянуть, что ограничения были связаны с отсутствием качественных материалов, технологий. Цветные пленка и фотобумага советского производства не выдерживали никакой критики, и их качество отставало от требований времени, по крайней мере, лет на 20–30. С другой стороны, рынка материалов не было, более-менее качественное изображение можно было получить, лишь используя фотоматериалы производства социалистических стран – Чехословакии, ГДР, Венгрии. Однако если качество слоев чехословацких, немецких и венгерских материалов и было выше, то технология их обработки оставалась прежней, устаревшей, примерно полувековой давности. Качество цветного изображения было низким. Вплоть до того, что сделанные отпечатки требовали особых условий хранения (например, желательно было ограничить воздействие света даже на уже готовые снимки), но и при этом через 5–10 лет изображение просто исчезало, красители разлагались. Уже разработанная в США и известная в странах Западной Европы качественно новая технология получения цветного изображения оставалась недоступной фактически до начала 1990-х годов.

Еще одной особенностью развития фотографии в 1970-е–1980-е годы было то, что значительная часть именовавшихся фотолюбителями членов клубов, и одесских в том числе, фотографией зарабатывала, будучи фотокорреспондентами, работая в заводских, институтских фотолабораториях, на киностудии. Помимо решения обычных житейских проблем, это давало возможность заниматься и фотографией творческой, в общем-то не связанной непосредственно с задачами производства.

Вспоминая Одессу четвертьвековой давности, нельзя не упомянуть об еще одной неофициальной и даже в определенном смысле нелегальной структуре. Считавшийся центральным магазин фототоваров «Спутник» располагался на Дерибасовской, 19, недалеко от улицы, носившей тогда

имя Карла Маркса, а ныне и ранее – Екатерининской. Находился он практически напротив одной из самых известных многие годы городских фотографий, в доме, примыкавшем к летнему кинотеатру «Комсомолец», на месте которого в конце XX века был построен торговый центр «Европа». Практически ежедневно по вечерам на тротуаре перед фотомагазином собиралась определенная тусовка – «биржа». В какой-то мере это напоминало описанный Катаевым, Аверченко, Олешей «пятачок» кафе «Фанкони». И дела здесь делали, в принципе, подобным образом, разве что масштаб был иной. Естественно, документы о деятельности этой структуры найти, наверное, невозможно, поэтому приходится полагаться только на свидетельства, обрывки воспоминаний, уцелевшие спустя 20–30 лет.

Леня, Миша, Алик… Вот собственно имена без фамилий, которые всплывают в памяти, когда речь заходит о «бирже». В основном сюда приходили и здесь совершали сделки так называемые «халтурщики» – фотографы, работавшие на свадьбах, снимавшие, скажем, выпускные вечера в школах, виньетки, детские сады и т. п. Здесь же, в своем кругу, они распределяли и продавали заказы на работу, занимаясь деятельностью, считавшейся в то время, строго говоря, незаконной.

А кроме этого, на «бирже» продавали и перепродавали различное фотооборудование, фотоматериалы. (Подобная деятельность в те годы считалась спекуляцией и, согласно действовавшему тогда законодательству, была уголовно наказуемой.) Каждый вечер на обочине улицы Дерибасовской, которая тогда не была пешеходной, стояла пара-тройка машин «биржевиков», из багажников которых извлекалось самое разное, необходимое и дефицитное,– от самодельных приспособлений и приборов до зарубежной аппаратуры. Здесь же можно было достать почти не появлявшиеся в продаже фотоматериалы производства социалистических стран. Фотоаппаратура советского производства, как и материалы, значительно уступала зарубежным образцам. Хорошо, если удавалось приобрести технику производства ГДР, но классом выше была, скажем, японская аппаратура. Ее-то, часто начинавшую «странствие» с моряков загранплавания, можно было иногда найти на «бирже».

На рубеже 1980-х–1990-х «биржа», как и фотоклубы, сошла на «нет», прекратила свое существование. «Биржевики» или эмигрировали из страны, или занялись в новых условиях легальным бизнесом.

Кризисные явления 1980-х коснулись, безусловно, и фотографии, фотоклубов. Последние существовали к этому времени более четверти века и во многом не соответствовали времени. Нужны были перемены. Впрочем, опыт, и весьма радикальный, в Одессе был – опыт фактического развала в начале 1970-х областного фотоклуба. В середине 1980-х попытки нечто изменить были предприняты в фотоклубе «Фотон». Трудно перестроить работу всего коллектива, поэтому по инициативе председателя клуба В. Афанасопуло (старшего) в клубе попытались создать фотогруппу, которая бы, работая и в самом клубе, также занималась и своими проектами. В нее вошли четыре члена клуба: В. Афанасопуло (младший), А. Бабак, Е. Калищук и И. Панасюк. Группа «Постскриптум» за пару лет провела 2–3 выставки, однако, надо признать, отсутствие четко сформулированной идеи, программы, некоего особого подхода к созданию изображения привело к тому, что члены группы фактически делали то же, что и в фотоклубе, разве что проводили выставки работ четырех авторов.

Во второй половине1980-х уменьшился контроль со стороны партийных (Коммунистической партии) органов и государственных структур, появилась возможность развития отличных от государственной форм собственности. Кооперативное движение и возможность существования фактически частных предприятий привели к тому, что многие фотостудии были поначалу взяты в аренду работавшими в них сотрудниками (фактически владельцами), а затем стали их частной собственностью. Однако к этому времени было ясно, что спрос на студийные портреты, практически единственную продукцию фотостудий, отсутствует. Тогда бывшие фотографии были распроданы, перепрофилированы. Так, например, известная еще в послевоенные годы фотография на Дерибасовской, официально громко тогда называвшаяся «Образцовая», несколько раз переходила из рук в руки, пока наконец не была перестроена под магазин – сначала ювелирный, а теперь магазин косметики. В лучшем случае, некоторые из бывших фотографий, как, к примеру, фотостудия на Ришельевской, 48, становились фотоцентрами, и в них теперь занимаются лишь печатью и компьютерной обработкой фотографий. Снимают в фотоцентрах разве что «на документы».

Подобные процессы коммерциализации шли и в фотоклубах, долгое время бывших объединениями энтузиастов. В конце 1980-х при ОМК – Объединении молодежных клубов,– коммерческой, хозрасчетной, как это тогда называлось, структуре, созданной городскими властями в рамках развивавшегося кооперативного движения, возник фотоклуб «Галерея». Среди целей, объявленных членами этого достаточно замкнутого, закрытого объединения, скорее, просто друзей, единомышленников, значилась и деятельность коммерческая. Члены клуба собирались организовывать выставки, через эту структуру получать заказы на рекламную работу и т. д. Что касается фотографии, то авторов объединяло стремление делать так называемую «прямую фотографию», без вмешательства фотографа в изображение на этапе печати снимка. Собственно в этом случае автор должен был все сделать при съемке: используя свет, оптику, точку съемки, он должен скомпоновать в видоискателе практически идеальную картинку.

В отличие от фотоклубов «Фотон» и «Одесса», собиравшихся соответственно в Доме ученых и Доме народного творчества, у «Галереи» не было своего помещения. Один из организаторов фотоклуба С. Жданов как-то заметил, что ОМК обещало передать клубу тогда практически разрушенное, заброшенное здание в Красном переулке, где, по идее, в будущем должен был бы располагаться Дом фотографии. Увы, дальше планов дело не пошло. Ныне восстановленный и перестроенный дом №6 примыкает к безобразному пустырю на Дерибасовской, образовавшемуся после сноса гостиницы «Спартак». Фотоклуб «Галерея» провел несколько выставок, просуществовал несколько лет, но СССР развалился, начался передел собственности 1990-х, денег на проекты не было… Умерло ОМК, прекратил существование и фотоклуб «Галерея», а его члены рассеялись по миру – от Москвы (С. Тодоров) до Нью-Йорка (С. Жданов, П. Шнейдеров).

Фотоклубы объединяли любителей фотографии, фотокорреспонденты были частью журналистского сообщества, фотографы на предприятиях, киностудии, в издательствах числились по тому или иному ведомству. Собственно же цеховой, профессиональной организации у фотографов не было. С другой стороны, еще с 1930-х годов в СССР существовали объединения, позволявшие как контролировать трудно предсказуемых людей творческих профессий, так и через подобные структуры централизованно

обеспечивать их заказами. У фотографов творческого союза не было. Исключением была разве что Литва, где с конца 1960-х действовала созданная энтузиастами, у которых на это хватило сил, хозрасчетная структура – Общество фотоискусства Литовской ССР, предмет зависти фотографов всего Союза. В конце 1980-х, с ослаблением централизации в стране и в тогдашних республиках встал вопрос о создании творческих союзов фотографов, как союзного, так и на волне центробежных процессов в стране независимых, республиканских. Правда, процесс создания организации по образцу подобных у писателей, композиторов, кинематографистов, художников опоздал на полвека, проходил уже в совсем иных условиях и оказался явно не ко времени, формальностью.

И все же есть смысл вспомнить, как это происходило. Создание Одесского отделения Союза фотохудожников Украины (СФХУ) – история почти детективная, полная таинственности. Были, как мы говорили, фотоклубы, но действовали еще партийные и государственные структуры, и информация в первую очередь попадала туда, получал ее обычно тот, кто был ближе к этим структурам. Помню, как во время одного из заседаний фотоклуба «Фотон» в Доме ученых Д. Зюбрицкий сообщил, что в Киев на учредительную конференцию нового творческого союза этим вечером уже уехали члены другого одесского фотоклуба – «Одессы». Все происходило тихо, тайно, келейно, даже точная дата события не была в Одессе почти никому известна. Конференция прошла 9–10 декабря 1989 года. Все приехавшие в Киев автоматически, по факту присутствия на учредительной конференции, стали членами Союза фотохудожников. Таким образом, начало Одесской организации СФХУ положили председатель фотоклуба «Одесса» В. Шулеко, который и первым возглавил областную организацию СФХУ, и члены этого клуба В. Опольская, И. Поляков и Т. Черневская. Вскоре перестал существовать Советский Союз, в конце XX–начале XXI веков произошла технологическая революция в фотографии, кардинально изменился носитель информации, и соответственно, другой стала технология получения изображения – все это вместе взятое заставляет говорить о завершении продолжавшегося около трех десятилетий периода развития фотографии, в том числе и в Одессе. И это уже новый, другой период.

Виктор Левченко

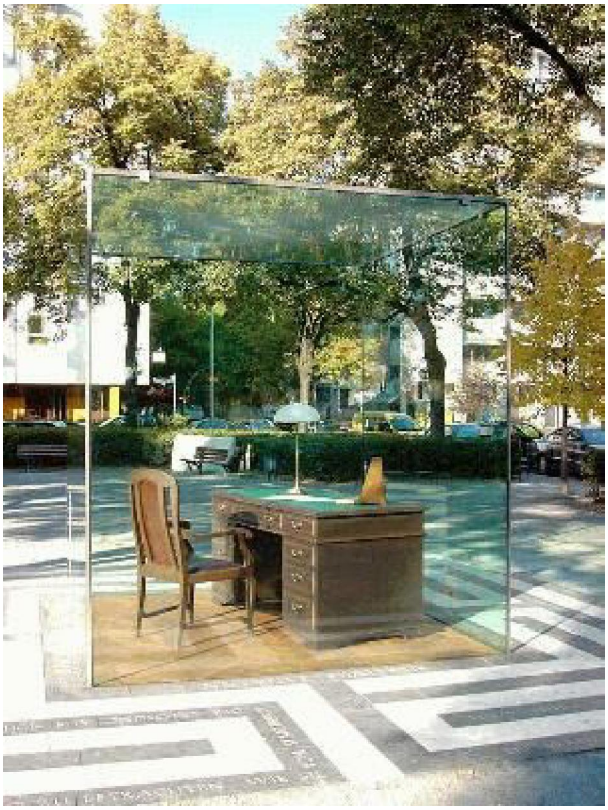
ИГРЫ С ПОДЛИННОСТЬЮ ТЕОДОРА ВИЗЕНГРУНДА АДОРНО

Историческое и культурное время и пространство созидают для нас, можно сказать, дарят его нам, конкретные люди. Среди многих таких личностей, персонализирующих собой XX век, заметное место принадлежит Теодору Визенгрунду Адорно[1]. Он – автор не только выражений, ставших слоганами эпохи «Писать стихи после Освенцима – это варварство» [9, S. 30][2], «Не мы слушаем музыку, а музыка слушает нас» и др., новых базовых для понимания современной культуры и искусства понятий, например, такого как «культуриндустрия», но и знаковых для общества книг, где в рамках предложенной им теории социальной критики объясняются как истоки трагедий человечества и человечности, так и перспективы для выявленного Адорно нового их облика. То, что личность Адорно сама превратилась в какой-то мере в миф, находит забавное подтверждение в демонизации ее в конспирологической литературе, в частности, в утверждении, что членом мирового правительства и автором музыки и песен группы «Биттлз» как хитроумного проекта этого тайного глобалистского комитета являлся наш философ (см.: [4]).

При этом, обращаясь к фактам жизни Адорно, замечаешь постоянную странную двойственность его позиционирования себя как в мире социальном, так и в мире творчества. Это было существованием на грани, балансировании, нюансах, попытках прорваться к подлинности (но при этом избегании и постоянной критики неискренности затертых на уровне употребления языка формулировок и манифестации всего вышеназванного) и Правде (в значении употребления этого слова поздним Гете). Эта двойственность обнаруживает себя на протяжении всей биографии нашего героя. Родившись в очень обеспеченной семье франкфуртского виноторговца Оскара Александра Визенгрунда и потому никогда не сталкиваясь с материальными и финансовыми проблемами, он всю жизнь критиковал ту самую действительность, которая создавала для него комфортные, достаточно тепличные условия существования. Будучи авторам идей и книг, на которые ориентировалась левацкая молодежь 60-х годов двадцатого века, сам он предпочитал постоянно вращаться среди финансовой, политической и художественной элиты в мировых столицах[3]. Неопределенность также заключалась и в самом происхождении Теодора Визенгрунда Адорно – по отцу он принадлежал

к крещенным по лютеранскому обряду евреям, а по матери Марии Кальвелли-Адорно делла Пиана, сделавшей до замужества неплохую карьеру оперной певицы, к католической итало-корсиканской семье[4], а детство его прошло под опекой двойного материнства (почти как у Леонардо да Винчи) – родной матери и ее сестры Агаты, профессиональной пианистки, которую он тоже называл матерью. Постоянно заявляя об ответственности и значении морали, Адорно оказывался в щекотливых с нравственной точки зрения ситуациях. Например, известно, что в период работы Томаса Манна над романом «Доктор Фаустус» Адорно был его помощником и консультантом музыкальной составляющей этого великого литературного произведения. Описание системы серийной музыки, предложенной Адорно и приписанной, как разработанной и используемой в процессе композиторского творчества, герою романа Адриану Леверкюну, вызвало справедливое недоумение (если это можно так мягко обозначить) ее реального автора, музыкального кумира для самого Адорно и основного героя его многочисленных исследований по философии и социологии музыки, главы «нововенской школы» Арнольда Шенберга. Последний не мог понять, как это вообще возможно было проделать, не получив у него согласия и не указав на его авторство. Другим показательным случаем является странная забывчивость Адорно в отношении включения в визовые списки во время катастрофы 1940 года его друга Вальтера Беньямина, следствием чего стала трагическая смерть последнего[5]. И такое происходило достаточно часто.

Символичным является то, что произошло с подарком земляков философа ему к столетнему юбилею. Рядом с университетом во Франкфурте-на-Майне, где учился и преподавал Адорно, на площади его имени был установлен в 2003 году памятник, автором которого стал победитель международного конкурса на сооружение мемориала, русский художник Вадим Захаров, проживающий в Кёльне. По большому счету он создал монументализированную инсталляцию в открытом городском пространстве, обозначающую моментальный образ, когда исчезает мыслитель, а сама мысль остается. Памятник сделан в виде стеклянного куба высотой в два с половиной метра (сочетание открытости и закрытости пространства представляют собой великолепный художественный жест), внутри которого стоят письменный стол и кресло философа. На столе находятся действующий метроном, служащий подпоркой первого издания «Негативной диалектики», три страницы, каждая из которых указывает на какую-то грань деятельности мыслителя (документ, нотная запись музыкального произведения[6] Адорно и



Памятник Адорно во Франкфурте-на-Майне

корректура философского текста), и старого образца лампа светлого стекла, которую вечером зажигают. Вокруг стеклянного куба расположена чёрно-белая спираль, где помещены названия основных трактатов Адорно («Minima Moralia», «Философия новой музыки», «Негативная диалектика», «Эстетическая теория») и знаменитые афоризмы философа. Сразу после открытия мемориала в дни сентябрьского юбилея 2003 года та из стеклянных поверхностей памятника, которая обращена к Франкфуртскому университету, была разбита камнем и по ее прозрачной плоскости прошла трещина.

Представленный в данном выпуске перевод с немецкого языка фрагмента произведения Адорно «Жаргон подлинности. К немецкой идеологии» является уже второй публикацией в нашем издании больших частей этой работы (см.: [1]). Он сделан замечательным российским философом и переводчиком Евгением Борисовым[7]. Перевод выполнен удивительно хорошо, если представлять себе сложность обращения к оригинальным текстам Адорно. Известный специалист по философскому переводу немецкоязычных авторов на русский язык Владимир Малахов в свое время отмечал этот момент, рецензируя выход в свет на русском языке «Диалектики Просвещения»: «Как человек, знакомый с проблемами философского перевода, знаю, что переводить таких авторов, как Адорно,– сущая каторга» [6]. Сочинение Адорно писалось в конце его жизни, когда он сосредоточенно занимался исследованием и критикой разных форм идеологии, вплотную примыкает к его главному труду этого времени «Негативная диалектика», даже задумывалась как его часть, но все-таки было опубликовано отдельной книгой в 1964 году. Причинами этого были непропорциональность текста по отношению к другим разделам «Негативной диалектики» и тематическая его сосредоточенность на идеологических элементах, выявляемых в «языковой физиогномике» и социологии, если выразить это в терминах самого автора.

Характеризуя смысл «Жаргона подлинности», Адорно писал: «…текст «Жаргона» содержит достаточно примеров – из поистине неисчерпаемого источника,– подтверждающих, что <…> великие демонстрируют ту самую манеру письма, которую они, чтобы подтвердить собственное превосходство, презирают у малых. Их философемы показывают, чем питается жаргон и умолчание чего составляет один из эффектов его суггестивной силы. Если в амбициозных проектах немецкой философии второй половины двадцатых годов оформилось и артикулировалось то, к чему тогда влекло объективный дух, остававшийся тем, что он есть, и о чем жаргон продолжает говорить

по сей день,– то лишь через критику этих проектов можно объективно определить ту неистину, что звучит в лживости вульгарного жаргона. Физиогномика последнего восходит к тому, что становится явным на примере Хайдеггера» [1, с. 234]. Анализируя всевозможные дискурсивные практики и мировоззренческие основания, представленные в философии и гуманитаристике, консервативной беллетристике и публицистике (особенно достается Blubo[8]), Адорно приходит к выводу о наличии в подобных текстах скрытой идеологемы охранительства по отношению к существующему положению дел.

Иронически разрабатывая эту тему, работая на нюансах (а как иначе можно передать то состояние умонастроения, которое автор назвал «жаргоном подлинности»), Адорно талантливо показывает превращение языковых форм выражения в утратившие содержательный смысл вербальные оболочки. Адепты подлинности организуют свою коммуникацию через использования особенного субъязыка, представляемого ими как сверхъязык. Но происходящая в результате сакрализация языка относится скорее к культу подлинности, чем религиозности. Жаргон имеет сугубо формальный, бессодержательный характер. Как пишет Адорно: жаргон «добивается, чтобы его цель чувствовалась и воспринималась в значительной мере независимо от содержания слов, благодаря одному только их произнесению»[9]. Допонятийная стихия языка задает определенную тональность, придающую вес и значимость словам, которые используются в жаргоне. При этом его адептами совершаются практики смысловой подмены возможных для разных сфер действительности значений. «Если слова, обозначающие эмпирическое, он [жаргон подлинности – *В. Л.*] окутывает аурой, то всеобщие философские понятия и идеи, вроде идеи бытия, напротив, размалевывает так усердно, что их понятийная суть – опосредованность мыслящим субъектом – совершенно исчезает под слоем краски: тогда-то они и приобретают привлекательность наиконкретнейшего». Для словарного запаса жаргона характерно перемешивание вульгарного и элитарного, когда самым обыкновенным словам приписывается несвойственная им аура. Благодаря жесту уникальности слова и превращаются в жаргонные. «Магия, которую теряет отдельное слово, словно бы возвращается ему специальным административным решением. Трансценденция отдельного слова – вторичный, фабричного производства, эрзац утраченной трансценденции». Такие игры шаблонизации языка, затеваемые жаргоном подлинности, свидетельствуют о сползании человеческого миропонимания в сторону усиления пустого автоматизма имеющихся стереотипов, закрепленного

привычкой подчинения правилам. «Демонстрируя переполняющее его глубокое душевное волнение, жаргон, однако, столь же стандартизирован, как и мир, который он официально отвергает: отчасти это связано с его массовым успехом, отчасти же с тем, что он возвещает свою весть автоматически, одним только своим строением, тем самым закрывая ее для того опыта, который должен был бы его одушевлять». Тексты, выстраиваемые через активное использование слов жаргона подлинности, зачастую узнаваемо подражают дискурсу масс-медиа, которые, в свою очередь, в словоупотреблении подражают письменным произведениям подлинности. В результате мы имеем то, что непосредственность «производится синтетически», опосредованное же «превращается в карикатуру на естественное».

Очень показательной в данном аспекте является критическая позиция по отношению к главному антигерою данной работы – Мартину Хайдеггеру. Для него и подражателей его языку характерно приглушенное присутствие «теологических нот», со всей стилевой претенциозностью и оборачиваемостью смыслов, свойственных подобному дискурсу. В частности, Адорно отмечает, что жаргон подлинности у Хайдеггера «нашел приют в языке, в котором тлеющее несчастье (Unheil) предстает как благо (Heil)». Несмотря на то, что нам известны призывы швабского мыслителя к своим ученикам «нехайдеггерничать», неумеренное использование самим Хайдеггером тире и других знаков препинания, отсылающих нашу языковую память к высокому стилю, кружение его мысли вокруг традиционалистских ориентаций на почву в его постоянных поисках просвета бытия и прогулок по проселкам вызывают ехидное, но в какой-то мере справедливое замечание Адорно о том, что «пока философ осуждает других поборников блубо за трезвон вокруг блубо, угрожающий его монополии, его отрефлектированная нерефлексивность вырождается в доверительную болтовню в виду сельскохозяйственного окружения, в котором желает быть своим». В результате мы сталкиваемся с возникновением философской банальности, где словоупотребление сопровождается приписыванием общему понятию своеобразной магической причастности к абсолютному. По большому счету, несмотря на демонстрируемый пафос уникальности, вербальные фишки жаргона подлинности функционально годятся для любой цели. При этом для извращающего опыт жаргона на самом деле не значима оппозиция мобильности и укорененности, беспочвенности и подлинности. В этих противоположностях распознаются «моменты одного и того же преступного целого, в котором торгаши и герои ст*о*ят друг друга. Либерализм, выпестовавший культуриндустрию, формы рефлексии

которой навлекли на себя негодование жаргона подлинности, хотя и он сам является одной из них, был предтечей фашизма, который растоптал как своего прародителя, так и позднейших его сторонников. Впрочем, душегубство того, что нынче отзывается в жаргоне, было куда более масштабным, нежели обманный маневр мобильности, принцип которой исключает непосредственное насилие». В какой-то мере здесь продолжается развитие мыслей, сформулированных еще в «Диалектике просвещения» (см.: [8]), об оборачиваемости рационалистического идеала, где, как, с одной стороны, порядок бессодержательных абстракций cogito, так и неупорядоченность чувственности, с другой, отзеркаливаются в своей неестественности (как следствии такого противостояния) и стремлении к тотальному, всеобщему подчинению. Но невозможность последнего ведет к неизбежному обнаружению разумом собственных границ, противодействия своей экспансии в мир. Через критику «культуриндустрии» выявляется главная тема всей философии Адорно и пафос его работ – необходимость реагировать и противостоять победе тотального, универсального и утрате индивидуального.

В своих многочисленных сочинениях по эстетике и философии искусства Адорно также выявлял и критиковал идеологическую оборачиваемость художественного творчества. Во многом именно этим объясняются его несправедливые на мой взгляд филиппики в адрес музыки И. Ф. Стравинского. По мнению Адорно, замкнутость и упорядоченность, характерные для художественной поэтики последнего, искажают действительность. Неоклассицизм Стравинского, отражает иллюзию примирения индивидуальности и общества и превращает искусство в ложную идеологию. В последней своей незаконченной работе, получившей при издании название «Эстетическая теория» Адорно пишет совершенно в духе своей критики жаргона подлинности: «Торже-ственный тон неизбежно делает произведения искусства смешными так же, как и жесты власти и величия. И хотя искусство немыслимо без наличия в нем субъективной силы, делающей возможным создание ху-дожественных форм, оно все же не имеет ничего общего с силой в том содержании, которое выражают его произведения» [3, с. 61].

Адорно противопоставляет подлинности истину, сожалеет об отсутствии настоящего человеческого существования и эмансипации в современном мире. Но по большому счету все эти его сожаления говорят и указывают скорее на то, что он сожалеет как раз об отличии устремлений других людей к тому, что собственно представляет он сам.

В данном выпуске представлена примерно первая треть работы Адорно. Целиком «Жаргон подлинности. К немецкой идеологии» планирует издать в ближайшее время московское издательство «Канон+».

Примечания

[1] Значимость и актуальность идей Адорно отмечается авторами статей о нем в авторитетных энциклопедических и справочных философских изданиях (см., например, [7; 10; 11]).

[2] Хотя сам Адорно позднее в «Негативной диалектике» отказался от такой максималистской позиции и пересмотрел свое мнение. «Правильнее, наверное, будет задаться менее “культурным” вопросом о том, а можно ли после Освенцима жить дальше; можно ли действительно позволить это тем, кто случайно избежал смерти, но по справедливости должен стать одним из тех, убитых» [2, с. 323]; «После Освенцима любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой – всего лишь мусор» [2 с. 327].

[3] Симптоматичен конфликт, возникший в 1968 году между Адорно и бунтарски настроенными студентами, собственно и поставивший крест на его академической карьере. Увидев, что группа студентов собирается провести дискуссию в опечатанной аудитории, наш профессор вызвал полицию, чего студенты совершенно справедливо ему не простили. В одной из листовок, появившихся как реакция на скандал, было написано: «Профессор Адорно всегда готов засвидетельствовать склонность западногерманского общества к бесчеловечности. Однако он отказывается высказать своё мнение, столкнувшись с конкретным проявлением бесчеловечности. Он предпочитает молча страдать от противоречий, которые он перед этим констатировал». В следующем семестре студенты открыто демонстрировали свое презрение к нему (так одна студентка проверяла левизну стоящего за кафедрой Адорно на «вшивость», прохаживаясь в оголенном виде перед ним во время чтения лекции). В результате он не только покинул университет, но и вынужден был летом 1969 года уехать из Франкфурта в Швейцарию, где через месяц он и скончался от инфаркта.

[4] Не совсем понятно, кстати, что заставило Теодора Визенгрунда, изгнанного нацистами в 1933 году из университета и выехавшего после этого в эмиграцию в Великобританию, в 1938 году поменять свою фамилию на материнскую Адорно.

[5] Этой темы я касался в своей статье (см.: [5]).

[6] Адорно был автором достаточно большого количества музыкальных произведений в разных жанрах: наиболее известны его романсы и хоры

(на тексты С. Георге, Г. Тракля и др.), камерная музыка для оркестра и разных ансамблей, обработки французских народных песен, инструментовки фортепианных пьес Р. Шумана (наиболее часто исполняется оркестровое переложение его «Детских сцен») и др.

[7] Данная публикация представляет собой перевод фрагмента сочинения по изданию: Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. VI. Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Frankfurt/M., 1990.

[8] аббревиатура от *Blut und Boden* (кровь и почва).– *Прим. переводчика.*

[9] Цитаты из текста работы Адорно «Жаргон подлинности. К немецкой идеологии» даются по рукописи, предоставленной переводчиком, без указания страниц.

1. Адорно Т. В. Жаргон подлинности. К немецкой идеологии (Фрагмент) / пер. с нем. Е. Борисова // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 9. Семантичні й герменевтичні виміри сміху.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006.– С. 216–235.
2. Адорно Т. В. Негативная диалектика / Пер. с нем. Е. Л. Петренко.– М.: Научный мир, 2003.– 374 с.
3. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
4. Коледман Дж. Комитет 300. Тайны мирового правительства.– http://bookz.ru/authors/djon-koleman/colemanjhn01/1-colemanjhn01.html
5. Левченко В. Философия или литература: особенности антропологического проекта Вальтера Беньямина // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 12. Німецька традиція в філософії, гуманітаристиці та культурі.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2008. – С. 255–265.
6. Малахов В. Эта непреходящая классика //Иностранная литература.– М.,1998. – № 12. – http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/sredi03.html
7. Фигаль Г. Адорно // Современная западная философия: Словарь. 2-е изд. Сост. и отв. ред.: В. С. Малахов, В. П. Филатов.– М.: ТОН – Остожье, 2000. – С. 8–10..
8. Хоркхаймер М., Адорно Т. В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / Пер. с нем. М. Кузнецова.– М.; СПб.: Медиум; Ювента, 1997.– 311 с.
9. Adorno Th. W. Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften.– Frankfurt; Darmstadt, 1997.– Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I.– S. 11–30.
10. Bernstein J. M. Adorno // The shorter routledge encyclopedia of philosophy / ed. by E. Craig. – L., NY: Routledge; Taylor and Francis Books, 2005.– P. 3.
11. Bohman J. Adorno // The Cambridge dictionary of philosophy / ed. By R. Audi. – Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2001. – P. 10.

Теодор В. Адорно

ЖАРГОН ПОДЛИННОСТИ. О НЕМЕЦКОЙ ИДЕОЛОГИИ

(перевод с немецкого Евгения Борисова)

Однажды в начале двадцатых годов несколько человек, занимавшихся философией, социологией, а также теологией, запланировали собрание. По большей части они уже сменили вероисповедание, и объединяла их только горячая приверженность той или иной новообретенной религии, но не сама религия. Все они были недовольны идеализмом, тогда еще доминировавшим в университетах. Философия побудила их к свободному и автономному выбору позитивной теологии, как это называется уже у Кьеркегора. При этом главное для них заключалось не столько в той или иной догме, не столько в содержании истины откровения, сколько в умонастроении. Один друг, которого привлекало тогда это общество, к тихой его досаде, не был приглашен. Как ему дали понять, он был недостаточно подлинным. Ибо он медлил совершить кьеркегоровский скачок; он подозревал, что религия, вызванная к жизни автономным мышлением, тем самым попадает к нему в подчинение и отрицается как абсолютное, каковым она ведь желает быть по своему понятию. Сотоварищи были анти-интеллектуальными интеллектуалами. Они скрепили свое высшее согласие, закрыв дверь перед тем, кто, по их общему свидетельству, не исповедовал ту же веру. Цель своих духовных борений они записали себе в заслугу как собственный этос, как будто приверженность учению о высшем повышает и внутренний ранг человека; как будто в Евангелиях нет ничего о фарисеях.– Сорок лет спустя на конференции в одной евангелической академии некий епископ на пенсии покинул зал, потому что приглашенный докладчик усомнился в возможности сакральной музыки сегодня. Он тоже не считал возможным не иметь дела с несогласными, или был предостережен от этого: как будто критическая мысль не имеет никакого объективного фундамента, но представляет собой лишь субъективную ошибку. Люди этого типа соединяют, говоря словами Борхардта (Borchardt), склонность к собственной правоте с боязнью рефлектировать собственную рефлексию, словно не вполне доверяют сами себе. Сегодня, как и тогда, они чувствуют опасность вновь потерять то, что они именуют конкретным, в презираемой ими абстракции, которую невозможно вытравить из понятия. Им представляется, что конкретность можно обрести через жертву, прежде всего интеллектуальную. Еретики окрестили людей этого круга «подлинными». Это было задолго до выхода «Бытия и времени». Введя в оборот «подлинность» как таковую, в экзистенциально-онтологическом смысле, как специально-философское ключевое слово, Хайдеггер тем

самым энергично утвердил в философии то, к чему, не столько теоретически изощренно, стремились подлинные,– и это было кстати всем, кто туманно на оную намекал. Хайдеггер сделал излишними конфессиональные требования к человеку. Его книга приобрела свой нимб благодаря тому, что в ней было представлено как нечто ясное и недвусмысленно-обязательное то, к чему смутно влекло интеллектуалов до 1933 г. Правда, у Хайдеггера, как и у всех, кто пользуется его языком, до сих пор звучат приглушенные теологические ноты. Ибо в этот язык просочились теологические аффекты тех лет, захватившие значительно более широкие круги, нежели тот, что выдвинулся тогда как элита. Однако, сакрализованное в языке подлинных относится скорее к культу подлинности, нежели к христианскому культу, даже там, где они, в силу временной нехватки других подручных авторитетов, вынуждены довольствоваться последним. Их язык формирует мысль так, чтобы она, прежде всякого специфического содержания, максимально отвечала цели подчинения, даже когда полагает, будто ему противостоит. Авторитет абсолютного был низвержен авторитетом абсолютизированным. Фашизм – это заговор, но не только: он возник внутри мощной тенденции общественного развития. Он нашел приют в языке, в котором тлеющее несчастье (Unheil) предстает как благо (Heil).

В Германии жаргон подлинности, на котором немало говорят, а еще больше пишут, стал знаком обобществленной избранности; в нем есть что-то благородное и вместе с тем и что-то домашнее: субъязык как сверхъязык. С философии и теологии (не только теологии евангелических академий) он распространился на педагогику, народные университеты и молодежные союзы и далее вплоть до возвышенного красноречия депутатов от хозяйства и администрации. Демонстрируя переполняющее его глубокое душевное волнение, жаргон, однако, столь же стандартизирован, как и мир, который он официально отвергает: отчасти это связано с его массовым успехом, отчасти же с тем, что он возвещает свою весть автоматически, одним только своим строением, тем самым закрывая ее для того опыта, который должен был бы его одушевлять. Он располагает скромным набором состыкованных, подобно сигналам, слов. «Подлинность» – не главное среди них: скорее, она проливает свет на тот эфир, в котором расцветает жаргон, и то умонастроение, которым он подспудно питается. Для начала будет достаточно следующих примеров: экзистенциальный, «в решимости», поручение, зов, встреча, настоящий разговор, высказывание, стремление, связь; перечень можно дополнить немалым числом нетерминологических терминов схожего звучания. Некоторые жаргонные слова – как приведенное в гриммовском словаре «стремление» (Anliegen), которое еще Бенъямин использовал вполне

невинно, обрели новый оттенок, попав в «поле напряжения» (еще одно характерное выражение) жаргона. Наше намерение состоит не в том, чтобы дать index verborum prohibitorum[1], перечень благородных субстантивов, имеющих рыночное хождение, но в том, проследить их функцию в рамках жаргона. Его словарный запас – это отнюдь не только благородные субстантивы; иногда он подхватывает слова самые обыкновенные, отливает их в бронзе и устанавливает на пьедестал – на манер фашизма, который мудро перемешивал вульгарное и элитарное. Вскормленные изысканным поэты неоромантизма, такие как Гофмансталь и Георге, никогда не писали свою прозу на жаргоне, чего нельзя сказать о некоторых из их агентов, вроде Гундольфа (Gundolf). Слова становятся жаргонными только благодаря отвергаемой ими констелляции, благодаря жесту уникальности. Магия, которую теряет отдельное слово, словно бы возвращается ему специальным административным решением. Трансценденция отдельного слова – вторичный, фабричного производства, эрзац утраченной трансценденции. Элементами эмпирического языка, зафиксированными в качестве неизменных, манипулируют так, словно они принадлежат некоему истинному, данному в откровении языку; эмпирически известная доверительность сакральных слов имитирует для говорящего и слушающего интимность контакта. Эфир механически распыляется; атомарные слова приукрашиваются, не претерпевая никаких изменений. Благодаря сочленению (Gefüge), как это называется на жаргоне, они возвышаются над этим самым сочленением. Жаргон, объективно будучи системой, в качестве организационного принципа использует дезорганизацию, распад языка на слова сами по себе. Некоторые из них можно использовать в других констелляциях, не подмигивая жаргону: «высказывание» – в теории познания, в точном смысле предикативного суждения; «подлинный» – правда, здесь уже необходима некоторая осторожность – как прилагательное, предназначенное для отличения эссенциального от акцидентального; «неподлинный» – когда подразумевается нечто искаженное, например, выражение, не являющееся непосредственно адекватным выражаемому: «Трансляция по радио традиционной музыки, созданной в расчете на живое исполнение, основана на чувстве «как если бы», чувстве неподлинного» [3, S. 218]. При этом слово «неподлинный» употребляется критически, в определенной негации кажущегося. Жаргон, однако, изымает «подлинность», как и ее антоним, из любого разумного контекста. – Конечно, когда фирма получает поручение, нет нужды растолковывать ей значение этого слова. Но такого рода возможности ограниченны и абстрактны. Злоупотребление ими ведет к чисто номиналистической

теории языка, для которой слова суть взаимозаменяемые фишки, не имеющие никакого отношения к истории. История, однако, проникает в каждое слово, предохраняя его от реставрации мифического первосмысла, за которым гонится жаргон. Что является жаргоном, а что нет, можно определить по наличию или отсутствию тональности, в которой слово выступает как трансцендентное по отношению к своему собственному значению; в жаргоне слова прибавляют в весе за счет предложения, суждения, содержания мысли. Поэтому жаргон имеет сугубо формальный характер: он добивается, чтобы его цель чувствовалась и воспринималась в значительной мере независимо от содержания слов, благодаря одному только их произнесению. Он берет в оборот допонятийную, миметическую стихию языка и ставит ее на службу желаемым связям действия. Например, «высказывание» должно убеждать в том, что вместе с предметом в нем выражается экзистенция говорящего, наделяя предмет собственным достоинством; при этом дается понять, что без этого придатка в виде говорящего речь была бы уже неподлинной; чисто предметная ориентация выражения была бы неким грехопадением. Такая формальность благоприятна для демагогических целей. Сведущему в жаргоне, необязательно говорить, что он думает, необязательно даже и думать: жаргон берет это на себя и обесценивает мысль. Подлинно: главное – чтобы говорил целостный человек. При этом происходит то, что сам жаргон стилизует как «событие-присвоение» (Sich ereignen). Коммуникация защелкивается и принимается вербовать сторонников для истины, которую незамедлительное коллективное согласие скорее должно было бы сделать подозрительной. В настроении жаргона, разделяемом всеми посвященными, есть что-то от серьезности авгуров.

То обстоятельство, что жаргонные слова, независимо от контекста, равно как и от понятийного содержания, звучат так, словно выражают нечто более высокое, нежели их значение, можно обозначить термином «аура». Неслучайно Бенъямин ввел этот термин в тот самый момент, когда то, что он под ним подразумевал, согласно его теории, исчезло из опыта (Ср.: [5, S. 374]). Сакральные без сакрального содержания, замороженные эманации, ключевые слова жаргона подлинности суть продукты распада ауры. Последняя сопряжена с необязательностью, которая в расколдованном мире позволяет свободно ею распоряжаться, или, как можно было бы сказать на военизированном новонемецком, обеспечивает ее боевую готовность. В жаргоне порицание овеществления овеществилось. К нему приложима дефиниция, которую Рихард Вагнер, имея в виду плохое искусство, дал эффекту: действие без причины. Где исчез святой дух, там говорят механическими языками. Однако внушенная,

несуществующая тайна – это публичная тайна. Тому, у кого никакой тайны нет, достаточно лишь говорить так, словно он таковой обладает, а другие – нет. «Каждый человек – избранный»: эта экспрессионистская формула из одной драмы убитого национал-социалистами Пауля Корнфельда (Kornfeld), если вычесть из нее ложно понятого Достоевского, вполне годится для идеологической мастурбации мелкой буржуазии, униженной опасным для нее ходом общественного развития. Из того, что реально она столь же мало участвует в этом развитии, как и духовно, она заключает, что обладает некой особой благодатью – изначальностью. Ницше не успел испытать отвращение от жаргона подлинности, который в двадцатом веке являет собой немецкий феномен ressentiment par excellence[2]. Ницшевское «это дурно пахнет» получает свой окончательный смысл в виду редкости банных дней в «благой жизни»: «Воскресенье начинается, собственно, уже в субботу вечером. Когда ремесленник прибирает свою мастерскую, когда домохозяйка навела чистоту во всем доме, и даже улица перед домом подметена и очищена от накопившегося за неделю мусора; когда, наконец, искупали детей, и вот уже взрослые основательно смывают с себя недельную пыль, и уже приготовлена свежая одежда,– когда все это сделано по-крестьянски обстоятельно и неспешно, тогда-то и приходит к людям это счастливое настроение отдыха» [6, S. 205]. Картины и сцены некой повседневности, по большей части уже не существующей, разрастаются, словно они уполномочены и удостоверены неким абсолютом, о котором благоговение умалчивает. Остерегаясь апеллировать к откровению, искушенные умы в своей тоске по авторитету организуют вознесение того или иного слова над сферой фактичного, обусловленного и спорного, произнося его – в том числе и печатно – так, словно в нем непосредственно присутствует, помимо прочего, некое благословение свыше. Жаргон уродует то высшее, что надлежит мыслить и что оказывает мысли сопротивление, когда ведет себя так, словно «уже всегда» (по его же выражению) этим высшим обладает. То, к чему стремится философия, ее своеобразие, благодаря которому словесное выражение оказывается для нее существенным, обусловливает то обстоятельство, что все ее слова говорят больше, нежели каждое из них в отдельности. Это эксплуатирует техника жаргона. Трансценденцию истины по отношению к значению отдельных слов и суждений жаргон приписывает словам как их неизменное достояние, тогда как на самом деле это приращение (Mehr) формируется лишь в их констелляции, опосредованно. В идеале философский язык превосходит то, что он говорит, благодаря тому, что он говорит, в ходе разворачивания мысли.

Он трансцендирует диалектически, поскольку в нем противоречие между истиной и мыслью осознает себя самое и тем самым себя преодолевает. Жаргон самовольно захватывает эту трансценденцию, тем самым разрушая ее, и отдает ее на откуп своей трескотне. То, что слова говорят помимо того, что они говорят, раз и навсегда закрепляется за ними как выражаемое, диалектика обрывается: как диалектика слова и предмета, так и внутриязыковая диалектика отдельных слов и их отношений. Будучи оторвано от суждения, от мысли, слово должно воспарить над собственным значением. Это призвано учредить действительность упомянутого выше приращения, словно в насмешку над мистическими спекуляциями о языке, упоминать о которых жаргон – в безосновательной гордости своей простотой – остерегается. В нем стирается различие между приращением, который пытается нащупать язык, и бытием этого приращения самим по себе. Лицемерие превращается в априори: повседневный язык, на котором говорят здесь и теперь, выдается за священный язык. Профанный язык может приблизиться к священному лишь дистанцируясь от интонации святого, но не подражая ей. Жаргон совершает это святотатство. Если слова, обозначающие эмпирическое, он окутывает аурой, то всеобщие философские понятия и идеи, вроде идеи бытия, напротив, размалевывает так усердно, что их понятийная суть – опосредованность мыслящим субъектом – совершенно исчезает под слоем краски: тогда-то они и приобретают привлекательность наиконкретнейшего. Трансцендентность и конкретность размываются; двусмысленность становится субстратом того самого языка, на котором написана любимая философия подлинных, предающая двусмысленность анафеме (Ср.: [8, S. 173 ff], [1, с. 173 и далее]).

Но в высокопарности неистинное изобличает себя самое. Один человек после долгой разлуки писал, что экзистенциально он обеспечен; требовалось некоторое размышление, чтобы понять, что у него нет финансовых проблем. Один центр, предназначенный для проведения международных дискуссий самой разной направленности, именует себя «Дом встреч»; видимый глазами дом, построенный на земле, превратился в священное место благодаря мероприятиям, имеющим над дискуссиями то преимущество, что в них участвуют живые экзистирующие люди, которые, впрочем, могут и просто дискутировать, а кроме того, пока они с собой не покончили, едва ли способны обойтись без экзистирования. Отношение к Другому должно быть важнее всякого содержания; поэтому жаргону хорошо подходит потертый этос молодежных движений – цензура, следящая за тем, чтобы речь не простиралась дальше носа говорящего и не превышала умственных возможностей «партнера», как

он с недавних пор именуется. Жаргон придает человеческим связям жесткую организационную форму, и вместе с тем поддерживает самоуважение ораторов даже самого низкого ранга: они-де что-то собой представляют уже постольку, поскольку из них говорит некая персона, сколь бы ничтожной она ни была. К тому же, сопутствующая директива жаргона, согласно которой мысль говорящего не должна быть чересчур напряженной, ибо этим можно оскорбить общество, становится для него удостоверением ее высокого достоинства. Утаивается при этом то обстоятельство, что уже сам язык, в силу его общности и объективности, отрицает этого целостного человека, здесь и сейчас говорящего индивидуального субъекта: язык функционирует прежде всего за счет так-бытия индивидуумов. Когда же жаргон делает жест, долженствующий показать, что говорит целостный человек, а не мысль, он, как «непосредственная» (zuhandene) коммуникация, тем самым создает иллюзию своей застрахованности от дегуманизированной массовой коммуникации; именно этим он повсеместно снискал восторженный прием. Тот, кто таким манером прячется за своими лицедействующими словами, застрахован от подозрения в том, что он реально делает: говорит для других с целью сбагрить кому-нибудь свой товар. Алиби обеспечивает говорящему словечко «высказывание», особенно если оно снабжено биркой «настоящее». Престиж «действительного высказывания» превращает это «для других» в чистопробное «само-по-себе». Где все – коммуникация, она больше, чем коммуникация. Ведь превознесенный до небес человек, изобретший не так давно словечко «команда небесного вознесения»[3], является для жаргона не только адресатом высказывания, но и бытийным основанием, при том что эти моменты невозможно различить. Нередко к «высказыванию» приклеен атрибут «значимое» (gültig), очевидно, потому что тот убедительный опыт, который это слово выпячивает, уже совершенно неизвестен тем, кто на него притязает. Здесь необходим усилитель звука. «Высказывание» дает понять, что сказанное исходит из глубины говорящего субъекта и не подвержено проклятию поверхностного взаимопонимания. Но в то же время в «высказывании» прячется коммуникативное бесчинство. Если кто-то говорит, то уже одно это – благодаря высокому смыслу слова «высказывание» – знаменует истину, как будто люди не подвержены неистинному, словно они не могут принять мученичество за чистую бессмыслицу. Как только высказывание притязает быть «высказыванием», эта подмена обрекает его, независимо от содержания, на лживость. Слушатель должен быть причастен к высказыванию в силу субъективной благонадежности последнего. Но это пришло из товарного мира: требование, чтобы даже духовное, вопреки

его собственному понятию, отвечало запросам потребителя. Это обращенное к духу требование молчаливо определяет всю атмосферу жаргона. Действительную и безответную потребность в помощи удовлетворяет чистый дух, утешающий без вмешательства. Трескотня о высказывании – идеология, комплементарная немоте, к которой порядок принуждает тех, кто не в состоянии на него воздействовать и чьи призывы поэтому заранее обречены на тщетность. Критику же, отрицающую существующее положение вещей, немцы с положением отбрасывают как лишенную «ценности высказывания». Не в последнюю очередь «высказывание» обрушивается на современное искусство: те, чье эстетическое сознание осталось в прошлом, бранят, словно с некой высокой колокольни, его строптивость по отношению к общедоступному смыслу. Когда «высказывание» снабжено «значимостью», общие места получают метафизические полномочия. Эта формула делает излишним осмысление тянущегося за ней метафизического шлейфа, как и самого высказанного. У Хайдеггера высказывание оказывается, ни много ни мало, конституентой «Вот» (Ср.: [8, S. 154], [1, С. 154]).

Властвующий за спиной жаргона тезис об отношения Я – Ты как месте истины очерняет объективность истины, выдавая ее за нечто вещное, и втихомолку реанимирует иррационализм. Как такое отношение, коммуникация превращается в сверхпсихологический феномен, каковым она могла бы быть только благодаря моменту объективности того, что в коммуникации сообщается; в конечном счете глупость учреждает метафизику. Когда Мартин Бубер причесал кьеркегоровское понятие экзистенциального, отделив его от христологии и представив в качестве некой позиции в чистом виде, в философии утвердилась склонность привязывать метафизическое содержание к так называемому отношению Я – Ты. Метафизика перемещается в сферу жизненной непосредственности; теология прикрепляется к определениям имманентного, которые, в свою очередь, благодаря памяти о теологии желают быть чем-то большим: виртуально уже как слова жаргона. Это магическое действие устраняет не что иное, как барьер, отделяющий естественное от сверхъестественного. Менее притязательные подлинные торжественно заглядывают в лицо смерти, но, влюбленные в живое, своими интеллектуальными манерами скрывают ее. У теологии отнимается ее стрекало, без которого спасение немыслимо. Согласно понятию спасения, ничто природное не может пройти через смерть, не претерпев преображения; «от человека к человеку», будучи здесь и теперь, никогда не есть вечное, тем более – напоминающее похлопывание по плечу «от человека к Богу». В экзистенциализме буберовского толка из этого

делается вывод, что спонтанные отношения между людьми не могут быть сведены к вещным полюсам; его трансценденция – в обратной analogia entis[4]. Возгоняя динамику смертного до уровня бессмертной части человеческого существа, он остается философией жизни, из которой духовно-исторически происходит и от которой отрекается. Так трансценденция становится ближе к человеку. И уж тем более – в жаргоне, который представляет собой своего рода вурлицер[5] духа. Именно на жаргоне должна была говорить та записанная на пленку и по мере надобности воспроизводимая проповедь из «Brave New World»[6] Хаксли, сочиненная для того, чтобы посредством специального эмоционального эффекта, рассчитанного с высокой степенью социально-психологической вероятности, урезонить людей, если они вдруг соберутся в мятежную толпу. Подобно тому, как вурлицер в рекламных целях демонстрирует вибрато, бывшее некогда средством музыкального выражения субъективности, механически накладывая его на механически производимый тон, жаргон предлагает людям некую выкройку бытия-человеком, от которого, если оно и оставило след в действительности, их отучает принудительный труд. Хайдеггер утвердил подлинность как противоположность «Некто» (Man)[7] и «болтовни», вполне отдавая себе отчет в том, что между этими образцами того, что он рассматривал в качестве экзистенциалов, нет абсолютного разрыва, более того, что они в силу собственной динамики взаимно переходят друг в друга. Однако он не предусмотрел, что то, что он нарек подлинностью, однажды став словом, врастает в ту самую анонимность обменного общества, против которой направлен пафос «Бытия и времени». Жаргон, заслуживающий в хайдеггеровской феноменологии болтовни почетного места, с одной стороны позволяет своим адептам осознавать собственную оригинальность и возвышенный характер своего умонастроения, а с другой стороны унимает все еще нарывающее подозрение в беспочвенности.

В профессиональных группах, занятых так называемым духовным трудом, но зависимых или же экономически несостоятельных, жаргон является профессиональной болезнью. В этих группах к общей социальной функции жаргона присоединяется функция специфическая. Их образование и сознание плетутся вслед за тем духом, которым они заняты в силу общественного разделения труда. Для них жаргон – средство сократить дистанцию; точно так же представители сверхсубтильной культуры, в глазах которых самый залежалый товар все еще выглядит современным, представляют себя персонами особого склада: самые простодушные из них до сих пор еще именуют это индивидуальным

характером – как в художественных промыслах, из которых жаргон немало почерпнул. Стереотипы жаргона страхуют субъективную взволнованность; они словно бы гарантируют, что произносящий их человек не блеет вместе со стадом (хотя на самом деле происходит именно это), что он пришел к тому, что говорит, сам, в своей несомненной свободе. Формальный жест автономии подменяет ее содержание. Высокопарно нареченное связью, оно имеет гетерономный источник. Тот же самый эффект, что производит псевдоиндивидуализация в культуриндустрии, обеспечивает и жаргон в устах ее противников. Жаргон – немецкий симптом прогрессирующего полуобразования; он как будто специально изобретен для тех, кто, чувствуя свою историческую обреченность или, по меньшей мере, упадок, изображает перед самим собой и себе подобными элиту духа. Его значение не следует недооценивать на том основании, что пишет на нем лишь небольшая группа. На нем говорит бесчисленное множество конкретных людей: от студента, поющего на экзамене про подлинную встречу, до прессекретаря одного епископа, вопрошавшего: Вы полагаете, Бог обращается только к разуму? Они словно получают свои непосредственные речи по некоему распределительному списку. В теологических диалогах студентов из «Доктора Фаустуса» (погребок Ауэрбаха в 1945 г.) Томас Манн, который в то время едва ли имел возможность следить за манерами новонемецкого, с меткой иронией угадал почти все; впрочем, подходящие модели существовали уже до 1933 г.; просто повсеместное распространение жаргон получил уже после войны, когда нацистский язык стал нежелательным. С этого времени между тем, что пишется, и тем, что говорится, существует самая тесная взаимозависимость: так, в печати можно встретить жаргонные тексты, подражающие узнаваемым радиоголосам, которые, в свою очередь, черпают из письменных произведений подлинности. Опосредованность и непосредственность опосредуют друг друга самым кошмарным образом; поскольку же последняя производится синтетически, опосредованное превращается в карикатуру на естественное. Для жаргона уже не существует первичных и вторичных общественных объединений, как не существует и партий. Эта тенденция имеет под собой реальной основание. То, что Кракауэр в 1930 г. диагностировал как культуру служащих,– институциональная и психологическая надстройка, которая в то время, когда белым воротничкам угрожал близкий крах, внушала им завышенную самооценку, тем самым поддерживая их приверженность буржуазному порядку,– в рамках долговременной конъюнктуры превратилось в универсальную идеологию общества, ошибочно полагающего себя единым народом – средним классом, сплоченность которого якобы подтверждается единым языком.

Коллективному нарциссизму этого общества жаргон подлинности оказался весьма кстати: не только тем, кто на нем говорит, но и объективному духу. Жаргон демонстрирует свою благонадежность по отношению ко всеобщему посредством своей – имеющей буржуазное происхождение и несущей на себе штамп всеобщего – особенности; его предписанная разборчивость выглядит так, словно это характеристика отдельного индивида. Главная выгода – это выгода репутации. Совершенно неважно, что говорится: голос, звучащий в такой тональности, присоединяется к некоему социальному договору. Благоговение перед сущим, которое в своем наличии, оказывается чем-то большим, нежели оно есть, повергает в прах всякую строптивость. Слушающему дается понять, что то, что сейчас свершается, представляет собой нечто чересчур глубокое, чтобы язык мог осквернить сказываемое произнесением. Чистые руки да устыдятся вмешательства в действующие отношения собственности и господства; звучание речи делает это чем-то презренным, подобно тому, как Хайдеггер сделал презренным всего-лишь-онтическое. Кто тараторит на жаргоне, на того можно положиться; жаргон словно бы носят в петлице вместо теперь уже непрестижных партийных значков. Уже один только тон голоса источает позитивность, не снисходя, однако, до явного признания того, что чересчур перегружено унаследованными смыслами; говорящий ускользает даже от давно уже социализированного подозрения в идеологичности. В жаргоне благополучно перезимовала дихотомия разрушительного и созидательного, с помощью которой фашизм отсекал критическую мысль. Заслугой вещи оказывается уже само ее наличие (da zu sein) под защитой двусмысленности слова «позитивное», означающего как наличное, данное, так и достойное признания. По сю сторону живого опыта позитивное и негативное превратились в предмет, словно они имеют значение до всякого размышления, словно не сама мысль впервые определяет, что позитивно, а что негативно, и словно сам путь такого рода определений не является путем негации. Жаргон секуляризирует немецкую готовность непосредственным образом приписать людям позитивное отношение к религии как некий positivum, даже если их религия уже распалась и была распознана как неистинная. Иррациональность, не претерпевшая в рациональном обществе никакого ущерба, побуждает принять религию как самоцель, не взирая на ее содержание, как голое умонастроение, в конечном счете как характеристику субъекта, т.е. за счет самой религии. Главное – веровать, неважно во что. Такого рода иррациональность выполняет функцию скрепляющего раствора. Жаргон подлинности перенимает эту

иррациональность в детской манере латинских хрестоматий, превозносящих любовь к отчизне как таковую, viri patriae amantis[8], даже если отчизна покрывает самые откровенные гнусности. Зоннеман описал этот феномен как «невозможность избавиться от благонамеренности, стремящейся любой ценой отстоять «порядок»,– даже и такой порядок, в котором «все эти вещи не в порядке». Что это за вещи? По логике предложения, это должны быть только акцидентальные вещи, однако здесь могут подразумеваться и эссенциальные: «токсичные выхлопные газы», «гнетущие табу», «неискренность», «ресентимент», «повсеместная скрытая истерия». Что же тогда остается от порядочности порядка? Очевидно, его только еще надлежит установить» [11, S. 196 f]. Благонамеренность неотделима от предрешенности; аффирмативное, благотворное усугубляет несчастье. Жаргон препровождает к жизнеутверждающей позиции обывательских брачных предложений, претенциозно пролонгирует бесчисленные мероприятия, призванные скрасить жизнь тем, кому иначе она бы опротивела и кто не чувствует себя достаточно зрелым для нее. Перемещение религии вовнутрь субъекта, ее превращение в религиозность осуществилось в русле исторического движения. Но в сфере секулярного отмершие клетки религиозности превращаются в яд. Древняя сила, которой, как показал Ницше, питается все, не переходит безоговорочно в профанное, но продолжает нерефлексивно действовать и возводит ограниченность, которую рефлексия устраняет, в добродетель.

В прославлении позитивного сходятся все мастера жаргона во главе с Ясперсом. Только осмотрительный Хайдеггер избегает чересчур откровенной аффирмации ради самой аффирмации и выполняет свою задачу опосредованно, через тональность ревностной неподдельности. Ясперс же пишет непринужденно: «По-настоящему остаться в мире может только тот, кто живет, исходя из позитивного, которое он в каждом данном случае обретает лишь благодаря связи» [9, S. 169; 2, C. 404]. И далее: «Только тот, кто свободно связывает себя, застрахован от того, чтобы в отчаянии возмутиться самим собой» [9, S. 169; 2, C. 404]. Правда, в святые заступники своей экзистенциальной философии Ясперс выбрал кичащегося своей свободой от иллюзий Макса Вебера. Тем не менее, он имеет дело с религией – неважно какой, лишь бы она имелась в наличии,– ибо религия предоставляет искомую связь или является таковой; при этом Ясперса не заботит совместимость такой связи с представлением о свободной от опеки философии, которую он резервирует, словно некую привилегию, за собой: «Правда, на того, кто остается верным трансценденции в образе христианской веры, никто не смеет нападать,

если только он не становится нетолерантным. Ибо в верующего можно привнести только разрушение; он может быть открыт философствованию и готов испытать распространяющееся и на него неустранимое в человеческом существовании сомнение, однако он обладает позитивностью бытия в историческом образе, она служит ему выходом и мерой, которые неминуемо приводят его к себе» [9, S. 127 f.; 2, С. 375]. Когда автономная мысль еще допускала возможность своего воплощения в человеке, она действовала не столь человечно. Между тем, чем менее философы заражены философией, тем простодушнее они выбалтывают тайны, над которыми, словно Норны над пряжей, колдуют великие. Вот изречения О. Ф. Больнова: «Поэтому представляется особенно важным, что сейчас, после испытанного нами страха, в поэзии, прежде всего в лирике последних лет, проступают контуры нового чувства – чувства утверждения бытия, радостного и благодарного приятия человеком собственного существования, каково оно есть, и мира, каким он человеку встречается. Здесь следует указать прежде всего на двух поэтов: Рильке и Бергенгрюна (Bergengruen). Последний сборник Бергенгрюна «Die heile Welt» (München, 1950, S. 272) завершается признанием: «Что шло от боли, проходило мимо. Мой слух внимал лишь песне славы». Это – чувство благодарного «да» существованию. Но Бергенгрюн, конечно, не из тех поэтов, которых можно упрекнуть в дешевом оптимизме. В этом чувстве глубокой благодарности он сходится с Рильке, который в конце своего пути точно так же мог сказать: «Все дышит и славит. О тяготы, ночи, исчезнувшие без следа» [6, S. 26 f]. Лишь несколько лет отделяют томик Бергенгрюна от того времени, когда евреев, недостаточно основательно обработанных газом, живыми швыряли в огонь, где они вновь приходили в сознание, чтобы закричать. Поэт, которого никак не обвинишь в дешевом оптимизме, и философически настроенный педагог, разбирающий его творчество, слышат лишь одно – песнь славы. «Этот внутреннее состояние человека мы в первом определении называем спокойным мужеством, и теперь встает задача исследовать сущность этого душевного состояния на предмет его возможностей» [6, S. 51]. Для этой задачи, которую перед лицом ужаса не искупает даже ее комичность, Больнов из всех возможных имен отыскал наилучшее: вера в бытие [6, S. 57]; отзвук «веры в Германию» здесь, несомненно, случаен. Когда же оная вера обретена, открывается прямой путь к «позитивному отношению к миру и жизни» [6, S. 61] и к «созидательному труду по преодолению экзистенциализма» [6, S. 61]. За вычетом экзистенциального пустословия от всего этого остается лишь одно: рекомендуется религиозная обрядность, оторванная от содержания религии; при этом игнорируется и, при помощи жаргона,

консервируется то обстоятельство, что культовые формы, став предметом этнографии, пережили свою мистерию и превратились в пустую оболочку. Обесчещивается не только мысль, но и религия, некогда обещавшая людям вечное блаженство, тогда как подлинность смиренно довольствуется «в последнем своем основании благим миром» [6, S. 63]: «Чтобы иметь в дальнейшем удобное обозначение, мы различим эти две формы как содержательно определенную и содержательно неопределенную надежду, или, в краткой формулировке, как надежду относительную и абсолютную» [6, S. 100]. Убогие понятийные деления проводятся в ревностной заботе о человеческом существовании. Читатель-попутчик, которого мало беспокоит, чему он на данный момент привержен, который даже бахвалится этим как особой способностью к воодушевлению, может – в зависимости от того, относит ли он себя к уровню low brow, middle brow или high brow[9],– понимать под словом «благое» спасение души, или правильную жизнь, или еще не охваченные индустриализацией социальные анклавы, или просто места, до которых еще не дошли слухи о Ницше и Просвещении, или, наконец, нравственный уклад, при котором девушки носят свои венки до самого замужества. Едва ли стоит выставлять против лозунга защищенности (Geborgenheit) столь же затертый лозунг жизни под угрозой: кто в мире угрозы не желает жить без страха? Но в качестве экзистенциала защищенность из желаемого и недоступного превращается в наличное здесь и теперь, независимо от того, что она предотвращает. Это оставляет свой след на осквернённом слове: реминисценция отграниченного, надежно огражденного места[10] сцеплена с моментом узколобой партикулярности, воспроизводящей то несчастье, от которого не защищен никто. Родина будет существовать лишь тогда, когда откажется от такого рода партикулярности, т. е. в качестве снятой, универсальной. Когда же чувство защищенности уютно обосновывается в себе самом, оно тем самым подменяет жизнь летней свежестью. Созерцатель, восклицающий «Как прекрасно!» тем самым обезображивает любой ландшафт; нечто подобное происходит и с обычаями, привычками и установлениями, которые выставляют себя на продажу, когда подчеркивают свою наивность вместо того, чтобы ее трансформировать. Сообщение Когона (Kogon) о том, что самые зверские расправы в концентрационных лагерях чинили юные крестьянские сыны, выносит приговор всем речам о защищенности: ее модель – это сельские отношения, которые ввергают тех, кто лишается их наследия, в варварство. Логика жаргона постоянно выдает ограничение, вплоть до материальной нужды, за позитивное, и призывает увековечить его в тот самый момент, когда в действительности уровень развития человеческих сил уже

позволяет его устранить. Дух, превращающий ограничение в вещь, становится лакеем зла.

Впрочем, на высших ступенях служебной иерархии подлинных могут попотчевать и негативным. Хайдеггер, наряду с беспросветными страхом, заботой и смертью, берет в оборот даже понятие деструкции, для подлинных попроще запретное; Ясперс отвергает порой «защищенность» Больнова: «Сегодня философия – единственная возможность для тех, кто сознательно не ищет защищенности» [9, S. 128; 2, С. 376][11]. Но позитивное, как ванька-встанька, не позволит положить себя на лопатки. Опасность, дерзание, способность поставить себя на карту вместе с полагающимся здесь священным трепетом – все это не бог весть что; уже одна из первых подлинных говорила в свое время, что у Достоевского в самом средостении ада вновь виден свет спасения, на что ей было замечено, что в таком случае ад подобен не очень длинному железнодорожному тоннелю. Выдающиеся подлинные говорят такие вещи неохотно, как и господин пастор; им более по душе жатва на выжженной земле. Они не менее проницательны, чем социальные психологи, заметившие, что отрицательные суждения, неважно какого содержания, имеют лучшие шансы встретить сочувствие, нежели положительные (Ср.: [7, S. 482 ff]). Так нигилизм превращается в фарс, в голый метод, как некогда картезианское сомнение. Вопрос – один из любимых реквизитов жаргона – должен звучать тем более радикально, чем более лояльно он рассчитан на ответ, который может быть каким угодно, только не радикальным. Школьный пример из Ясперса: «Экзистенциальная философия сразу же погибла бы, если бы считала, что обладает знанием того, что есть человек. Она вновь стала бы заниматься исследованием человеческой и животной жизни в ее типах, стала бы антропологией, психологией, социологией. Смысл ее сохраняется только в том случае, если она в своей предметности остается безосновной. Она пробуждает то, чего не знает, проясняет и волнует, но не фиксирует. Для человека, который находится в пути, она служит выражением, посредством которого он удерживает принятое направление, средством сохранить возвышенные моменты для осуществления посредством своей жизни» [9, S. 146; 2, С. 388]. «Экзистенциальное просветление, поскольку оно беспредметно, не дает результата» [9, S. 147; 2, С. 388]. Именно. Озабоченный тон зазвучал угрожающе: ни один ответ не может быть достаточно серьезным, все ответы, какого угодно содержания, отбрасываются как опредмечивание. Однако суровая непреклонность производит дружественный эффект; тот, кто чист, не зафиксируется на чем бы то ни было: мир слишком динамичен для этого.

Старый протестантский мотив абсурдной, коренящейся в субъекте веры – как он трансформировался (от Лессинга до Кьеркегора) в пафос экзистенции, направленный против чуждого субъекту, застывшего результата,– стратегически соединяется с критикой позитивной науки, в которой, как полагал Кьеркегор, субъект сходит на нет. За счет возможного ответа радикальный вопрос сам для себя становится субстанцией: дерзание без риска. Является ли тот или иной индивид защищенным или пока еще нет, сводится к различиям в умении жить и уровне доходов; с незащищенными тоже ничего не случится, если они подпевают хору. Это делает возможными пассажи вроде следующих, взятых из «Трех тезисов о телевидении» Хайнца Швицке (Schwitzke): «Совершенно иначе дело обстояло с проповедью. Здесь священник выступал более десяти минут, неизменно сохраняя одну и ту же возвышенную установку и высказывая себя из себя самого, в экзистенциальной манере. И благодаря высокой энергии человеческого убеждения, которую он излучал, его слово, удостоверенное его зримым присутствием, не только обрело всю полноту достоверности, но даже заставило зрителя совершенно забыть об опосредующей аппаратуре, так что из случайных людей перед экранами телевизоров образовалось, как в храме, некое подобие общины, которая словно бы находилась непосредственно перед говорящим и чувствовала, как увлекает ее предмет проповеди – слово Божие. Это удивительное явление может иметь только одно объяснение: все дело здесь в говорящем человеке – в человеке достаточно значительном и мужественном, чтобы отважиться всем своим существом – субстанцией и экзистенцией – вступить в разлом и отдать всего себя на службу предмету, о котором он свидетельствует, и слушателям, связь с которыми он сознает» [10, S. 11 f]. Это – радиореклама подлинности. «Слово» священника отнюдь не удостоверяется его «зримым присутствием», как если бы оно было безоговорочно тождественно слову Бога; но вот правдоподобие его утверждений, конечно же, поддерживает внушающая доверие манера держаться. Если выступление священника заставляет забыть об опосредующей аппаратуре, то жаргон подлинности радостно признает свою приверженность к «как если бы»: инсценировка имитирует «здесь и теперь» культового действия, снятое его телевизионной повсеместностью. Что же до «экзистенциальной манеры», в которой выступал священник, «неизменно сохраняя одну и ту же возвышенную установку», высказывая себя из себя самого, то под ней можно понимать лишь то самоочевидное обстоятельство, что священник, которому ничего иного и не оставалось, был спроецирован на экран в качестве эмпирической личности и, возможно, вызвал у кого-то симпатию.

Свидетельство о том, что он образовал некую общину, проверки не допускает. Выражение «вступить в разлом всем своим существом – субстанцией и экзистенцией» импортировано из сферы дерзания. Но проповеднику, произносящему на телевидении что-то, для чего он счел церковь слишком тесной, не угрожает решительно ничего: ни возражение извне, ни внутренние невзгоды. И даже если он, зажатый между софитами и микрофоном, пережил несколько мгновений борьбы с искушением, то у жаргона уже наготове добавочная хвала в адрес его экзистенциальности. Право пользования негативным словно бы неким росчерком пера переводится в позитивность: позитивная негативность ради сердечной атмосферы. Черные слова, как и свежевымытые по случаю воскресенья слова Больнова, нуминозны и столь же близки к ликованию, как издревле трубный глас. Жаргон эксплуатирует двусмысленность метафизики точно так же, как двусмысленность слова «позитивный»: в зависимости от того, чему отдается предпочтение: бытию или ничто. «Метафизика» означает, с одной стороны, разработку метафизических тем, даже если метафизическое содержание отвергается; с другой же стороны – аффирмативное учение о высшем мире, построенное по платоновскому образцу. В этом колебании метафизическая потребность – то состояние духа, которое давно засвидетельствовано в работе Новалиса «Христианство или Европа» и которое молодой Лукач назвал трансцендентальной бесприютностью,– вырождается в достояние образованности. Со времен Кьеркегора теологическое освобождение нуминозного от закосневшей догмы паче чаяния стало и составным моментом его омирщения. Безудержное стремление очистить божественное от мифа, вибрирующее в жестикуляции потрясенного вопрошания, в мистической ереси препоручает божественное тому, кто вступает к нему в какое-либо отношение. И поскольку содержание возможно якобы только в отношении, противоположный полюс которого, как «абсолютно иное», никакому определению не поддается и налагает на всякое определение клеймо опредмечивания, здесь удивительным образом возрождается либеральная теология. Завершенная демифологизация полностью сводит трансценденцию к абстракции, к понятию. В благе обскурантов против их воли празднует триумф осужденное ими просвещение. Но в том же самом движении духа скрытая сила субъективного полагания вновь вызывает к жизни – во всей диалектической теологии – миф: ее высшее, будучи чем-то абсолютно иным, слепо. Радикальные вопрошатели навязчиво превозносят связи, вместо того, чтобы пуститься в спекуляцию, которая ведь одна способна эти связи оправдать. Их отношение к спекуляции противоречиво: они

нуждаются в ней, поскольку желают быть глубокомысленными, и чураются ее интеллектуального характера. Ее хотят зарезервировать за гуру. Остальные еще каются в беспочвенности, чтобы придать рельефность предлагаемым мерам спасения, которые должны осчастливить человека в его величайшей, хоть и воображаемой опасности,– но тотчас обрушиваются на беспочвенное мышление, как только оно уклоняется от жеманного служения связям, столь же неизбежным для подлинности, как happy end[12] для фильма. Если же последний отсутствует, то экзистенциальные подлинные не дадут поблажки и самому экзистенциализму: «Лишь на этом фоне впервые проступает все величие экзистенциальной этики. На почве современного исторического релятивизма она еще раз являет совершенно твердую нравственную позицию. Но вместе с тем возникает опасность, выражающаяся в возможности экзистенциального авантюризма. Отрешившись от каких бы то ни было содержательных условий, не имея той устойчивости, что опирается на верность, искатель экзистенциальных приключений смакует дерзание собственного вступления в игру как последнее, самое утонченное наслаждение. Именно в безусловности всегда сиюминутного вступления в игру экзистенциалист более всего подвержен искушению шаткости и неверности» [6, S. 37 f].

Язык, у которого эти слова были украдены, наделяет их ароматом осязаемого, неметафорического; жаргон, однако, их втихомолку одухотворяет. Тем самым адепты жаргона избегают опасностей, которыми так бахвалятся. Чем усерднее жаргон, словно в насмешку над кьеркегоровским требованием единства утонченного и прозаического, превозносит свою повседневность, тем более слепо смешивает он буквальное и образное. На это основополагающее значение жительствования для всего человеческого существования нацелено и заключительное замечание Хайдеггера, в котором он затрагивает «нужду в жилище» как одну из величайших трудностей нашего времени: «Подлинная нужда жительствования,– говорит он здесь,– не сводится к нехватке жилищ», хотя и к этой нужде, конечно, нельзя относиться легкомысленно; но за ней скрывается другая нужда, более глубокая: она состоит в том, что человек потерял свою собственную сущность и потому не может прийти к покою. “Подлинная нужда жительствования покоится на том, что смертные… еще должны научиться жительствованию”. Но научиться жительствованию – значит постигнуть необходимость того, что перед лицом угрожающего человек создает для себя защищающее место и поселяется в нем со спокойной душой. Но с другой стороны, возможность такого поселения угрожающе зависит от доступности жилищ» [6, S. 170]. Бытие защищающего места защищенности незатейливо выводится из

необходимости того, что человек «создает» для себя таковое. Языковая небрежность в эксплуатации безотказного механизма жаргона, словно вынужденное признание, обнажает онтологическую защищенность как результат голого полагания. Однако то, что заявляет о себе в этой игре с нуждой в жилище, серьезнее, чем поза экзистенциальной серьезности: страх перед безработицей, тлеющий во всех жителях высокоразвитых капиталистических стран, административно отвергаемый и потому пригвожденный к платоновскому небосводу, не исчезающий даже в славные времена полной занятости. Поскольку каждый знает, что пока производство идет ради производства, развитие техники делает человека ненужным, все воспринимают свой заработок как скрытую форму пособия по безработице, выделенного – произвольно и лишь на время – из совокупного общественного продукта ради сохранения существующих отношений (Ср.: [4, S. 137]). Кто не получил вида на жизнь, того завтра же могут выгнать вон; великое переселение народов, которое диктаторы однажды довели до Освенцима, могло бы продолжаться. Страху, который так аккуратно отделяют от внутримировой, эмпирической боязни, совсем не обязательно быть экзистенциалом. Как исторический, он говорит о том, что люди, инкорпорированные в обобществленное, но до основания противоречивое общество, будучи у него на содержании, постоянно чувствуют исходящую от него угрозу, но не способны конкретизировать угрожающее целое в его деталях. Новейшая же «защищенность» – козырь деклассированного, который знает, что ему позволено, а что нет. С одной стороны, ему нечего терять; с другой же стороны, управляемый мир еще считается с компромиссной структурой буржуазного общества, поскольку собственные интересы последнего удерживают его от крайности – ликвидации его членов,– и пока оно в своих глобальных хозяйственных планах еще располагает средствами отсрочки. Так ясперсова забота о человеческом существовании сходится с социальным обеспечением – управляемой милостью. Общественный характер осуществляемого жаргоном перетолкования совершенно негативного в позитивное позволяет заподозрить вымогательскую уверенность запуганного сознания. Даже банальное страдание от потери смысла, давно уже автоматизированное и превратившееся в формулу, вызвано отнюдь не порожденной просвещением пустотой, как это описывают наиболее претенциозные обскуранты. Taedium vitae[13] было известно уже в периоды незыблемой государственной религии; для отцов церкви оно было не более диковинным, чем для тех, что переводят на жаргон суждение Ницше о современном нигилизме и полагают этим превзойти как Ницше, так и

нигилизм, ницшевское понятие которого они перевернули с ног на голову. В социальном плане чувство бессмысленности представляет собой реакцию на масштабное упразднение труда в условиях сохраняющейся общественной несвободы. Свободное время отказывает субъекту в свободе, о которой он в тайне мечтает, и приковывает его к вечно равному, к аппарату производства, даже когда тот предоставляет отпуск. Сравнивая с этим очевидную возможность, человек приходит в тем большее замешательство, чем менее фасад его сознания – копия фасада общества – способен впустить представление о возможной свободе. Вместе с тем в чувстве бессмысленности сознание перерабатывает реальное бедствие в его позднебуржуазном облике – постоянную опасность гибели. Сознание представляет то, что вселяет в него ужас, как нечто врожденное и тем самым смягчает нечеловеческий элемент угрожающего. Тот факт, что смысл, каким бы он ни был, всегда представляется бессильным против несчастья, что найти в последнем какой-либо смысл невозможно, а оптимистические уверения лишь усугубляют дело,– регистрируется как дефицит метафизического содержания, прежде всего религиозно-социальных связей. Лживость спекуляций в форме той специфической культуркритики, к которой то и дело присоединяется брюзгливый пафос подлинных, становится явной в том, что прошлое, простирающееся, в зависимости от вкусовых пристрастий, до бидермейера или пеласгов, рассматривается как эпоха присутствующего смысла, что отвечает склонности переводить часы назад также и в политическом и социальном плане, стремлению наиболее могущественных клик административными мерами ограничить динамику, присущую обществу, которое все еще кажется чересчур открытым. Поскольку обществу в его современном облике эта динамика не обещает ничего хорошего, оно прилагает судорожные усилия, чтобы не видеть, что прописанное им лекарство и есть то самое зло, которого оно страшится.

Примечания

[1] перечень запрещенных слов (лат.).– *Прим. переводчика.*

[2] типичный ресентимент (фр.).– *Прим. переводчика.*

[3] Himmelfahrtskommando – военная идиома, означающая команду, обрекающую исполнителей на верную смерть, а также самих ее исполнителей (команда смертников).– *Прим. переводчика.*

[4] аналогия сущего, аналогия бытия (лат.) – *Прим. переводчика.*

[5] Электромеханический синтезатор, производимый американской фирмой *Wurlitzer*.– *Прим. переводчика.*

[6] В переводе О. Сороки: *О дивный новый мир.– Прим. переводчика.*

[7] В переводе В. В. Бибихина *люди.– Прим. переводчика.*

[8] преданные отчизне мужи (лат.).– *Прим. переводчика.*

[9] низкий, средний или высокий интеллектуальный уровень (англ.).– *Прим. переводчика.*

[10] Слово *Geborgenheit (защищенность, безопасность)* происходит от глагола *bergen*, означающего *спасать,* но также и *укрывать, прятать (в безопасном месте).– Прим. переводчика.*

[11] В переводе М.И. Левиной слово *Geborgenheit* передается как *пристанище.*)

[12] счастливый конец (англ.).– *Прим. переводчика.*

[13] отвращение к жизни (лат.) – *Прим. переводчика.*

1. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина.– М. .: Ad Marginem, 1997.– 452 с.
2. Ясперс К. Смысл и назначение истории.– М.: Республика, 1994.– 527 с.
3. Adorno T. W. Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis. Frankfurt am Main, 1963.
4. Adorno T. W. Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main, 1963.
5. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. – Schriften. Bd. I. Frankfurt am Main, 1955.
6. Bollnow O. F. Neue Geborgenheit. Stuttgart 1956.
7. Gruppenexperiment. Frankfurter Beiträge zur Soziologie. Bd. 2. Frankfurt am Main, 1955.
8. Heidegger M. Sein und Zeit. Halle, 1931.
9. Jaspers K. Die geistige Situation der Zeit, 1931. Berlin, 1947.
10. Schwitzke H. Drei Grundthesen sum Fernsehen. In: Rundfunk und Fernsehen. Heft 2. Hamburg, 1953.
11. Sonnemann U. Das Land der unbegrenzten Zumutbarkeit. Deutsche Reflexionen. Reinbek bei Hamburg, 1963.

ЗМІСТ

Кирилюк О. Універсалії культури в основних світових сюжетах: аналіз мови опису 10

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ УНІВЕРСАЛІЙ КУЛЬТУРИ

Суходуб Т. На захист філософії універсалізму 52
Погорелов О. Культура: объективация универсальной субъективности или универсальная объективация сознания?..... 62
Петриковская Е. Антропологический смысл культуры 74
Облова Л. Место человека в культуре: превращения человеческого 84
Барановская О. Согласование ценностей и нормативные основания культуры 92
Садоха О. Життєсвітова проекція культури 104
Побережная О. Андрогинная проекция гендерного универсума личности 113
Шевцов С. Универсалии культуры «второго порядка» 120
Афанасьев А., Василенко И. Рациональные и нерациональные основания ценностей 129
Романов А. Интерсубъективный подход в психоанализе: историко-теоретический экскурс 139
Шамрай В. Рескриптивність соціокультурного пізнання: утопія, ідеологія. теорія 148
Худенко А. Диалог: всепроникающий логос Гераклита 162
Даренський В. Феномен діалогу як універсалія культури 172
Іванова-Георгієвська Н. Структурна реалізація в тексті діалогічного принципу витлумачення як універсальна передумова розуміння 183
Пролеєв С. Неґативна онтологія «пост-»: пошук нового культурного універсалізму 193
Шевцов К. Медиаархив как форма присутствия прошлого 205
Малышкин Е. Писать код. Касаться 215
Ковальчук А. Измерения культуры в концепциях наук о культуре .. 222
Райхерт К. Логический и семиотический квадраты: изоморфизм ... 231
Коновалова И. Философские аспекты реконструкции (на примере исследования архаической культуры Древней Греции) 239

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ОКРЕМИХ ФЕНОМЕНІВ КУЛЬТУРИ В УНІВЕРСАЛЬНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

Бородецкая А. Реальность, нереальность и сверхреальность игры как универсального явления культуры 248

Кришевская Л. Произведение и его смысл. В продолжение спора о легитимности искусства 258
Савченко В. Искусство в контексте визуальной антропологии 267
Гомілко О. Музика: гармонія сфер чи інструмент культури? 276
Мусий В. Книга как универсалия культуры (роман Карлоса Руиса Зафона «Тень ветра» через призму аксиологии) 286
Михайлюк А. Симпрактичность традиционной культуры 295
Сумченко І. Особливості сприйняття простору і часу в традиційній культурі 303
Палатников Г. Универсальность форм изобразительного языка палеолита и неолита 313
Стрелкова А. Погляд крізь порожнечу (філософія «порожнечі» як основа буддизму) 325
Секундант С., Очкин Д. Буддапалита и Бхававивека: спор об абсолютной и относительной истине в ранней Мадхьямике 334
Томашевская Ю. Диалог искуственного и безыскусного в традиции чань-буддизма 343
Бевзюк Н. Мифопоэтические универсалии протестантизма 354
Кебуладзе В. Вечный город, жертва и империя. Опыт феноменологического осмысления 365
Краснокутський Г. Контамінація архетипів героя і гори як засіб символічної авторепрезентації політичного лідера 374
Семенова-Марищак В. «Мифологичность» сюжетных воплощений темы Дон Жуана в классических образцах (Тирсо де Молина – Мольер – Моцарт) 383
Колесник О. Інтерпретація міфологеми троїстої смерті в мистецтві XX-XXI століть 393
Баканурский А., Шевченко Б. Универсальный характер театральных коммуникаций 400
Савченко С. Феномен апокалиптического мифа в серийном кинематографе 407
Саченко В. В поисках метода: М. Блок и П. М. Бицилли о природе культурно-исторического познания 415
Никифорова И. Соотношение этического и эстетического в культуре: анализ концепции Бенно Хюбнера 423
Ткач Л. Модуси українського декадансу як культурна складова порівняльного літературознавства 430
Міклін М. Дискурсивний аналіз Оксани Забужко на прикладі роману «Перверзія» Юрія Андруховича 438

Королькова О. Рецепция Украины в немецкой и австрийской литературе 19 в. (К вопросу о формировании национальных стереотипов) 451
Соболевская Е. Феномен *судьбы художника* в литературно-философском наследии серебряного века 462
Повторева С. Смерть як методологічний конструкт постмодерністської філософії і художньої літератури 473
Шпольберг А. О грамматической фигуре 483
Горбань В., Клокова М. Фразеологизмы как квазиэталон культурно-национального восприятия 494

РОЗДІЛ 3. ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ БІОГРАФІЧНІ РЕМАРКИ

Голубович И. Отзыв на диссертацию как ситуация и событие мысли (нестрогие заметки о неофициальном отзыве А.С.Кирилюка на диссертацию о «ситуации») 503
Егоров Ю. Братство в среде художников как утраченная универсалия сотворчества (воспоминания) 519
Панасюк И. Отпечатки с сохранившихся негативов 529

РОЗДІЛ 4. ПЕРЕКЛАДИ

Левченко В. Игры с подлинностью Теодора Визенгрунда Адорно .. 539
Адорно Т. В. Жаргон подлинности. О немецкой идеологии (фрагмент) (перевод с немецкого ***Евгения Борисова***) 548

CONTENTS

Kirilyuk O. Universals of culture in main topics of universe: analyze of descriptive language 10

SECTION 1. THEORETICAL ASPECTS OF CULTURE UNIVERSALS

Sukhodub T. Witness of the philosophy of universalism 52
Pogorelov O. Culture: objectivity of universal subjectivity or universal objectivity of conscience 62
Petrikovskaya E. Anthropological sense of culture 74
Oblova L. Position of human being in culture: transformation of the human 84
Baranovskaya O. Concordance of values and normative basis of culture 92
Sadokha O. Life-world proection of culture 104
Poberezhnaya O. Androgynous peculiarity of gender universe of person 113
Shevtsov S. Universals of culture «second order» 120
Afanasyev A., Vasilenko I. Rational and irrational grounds of values 129
Romanov A. Interpersonal approach in psychoanalysis: historical-theoretical observing 139
Shamray V. Rescriptive approach of socio-cultural knowledge: utopia, ideology, theory 148
Khudenko A. Dialogue: the allpenetrating logos of Heraclitus 162
Darenskiy V. Phenomenon of dialogue as a universal of culture 172
Ivanova-Georgievskaya N. Structural realization of dialogical interpretative principle in text as universal basis of understanding 183
Proleev S. Negative ontology of the «post-»: in search of new cultural universalism 193
Shevtsov C. Media-archive as a Form of Attendance of Past 205
Malyshkin E. To wright the code. To touch 215
Ковальчук Metrology in cultural studies 222
Rayhert K. The Logical and Semiotic Squares: Isomorphism 231
Konovalova I. Philosophical aspects of the reconstruction (on example of the study of the archaic culture of Ancient Greece) 239

SECTION 2. ANALYSIS OF SOME CULTURAL PHENOMENON IN UNIVERSAL PERSPECTIVE

Borodetskaya A. Reality, unreality and superreality of playing as universal phenomenon of culture 248

Krishevskaya L. Work of art and its sense. Continuation of art-legitimacy discussion 258
Savchenko V. Art in the context of visual anthropology 267
Gomilko O. Music: is it harmony of spheres or cultural instrument? 276
Musiy V. Book as cultural universal (Carlos Ruiz Zafon's novel «The shadow of the wind» in the context of axiology) 286
Mykhailuk A. Simpracticality of traditional culture 295
Sumchenko I. Particular features of chronotopic perception in traditional culture 303
Palatnikov G. Universality of Paleolithic and Neolithic painting language forms 313
Strelkova A. A glance through the emptiness (the philosophy of «emptiness» as foundation of Buddhism) 325
Sekundant S., Ochkin D. Buddhapalita and Bhavaviveka: a discussion about absolute and relative truth in early Madhyamika 334
Tomashevskaya Y. The dialogue between the artificial and artless things in the tradition of Chan Buddhism 343
Bevzyuk N. Mythopoetical universals of protestantism 354
Kebuladze V. Eternal city, Sacrifice and Empire. Attempt of Phenomenological Interpretation 365
Krasnokutskiy G. Contamination of archetypes of the hero and the mountain as the method of symbolic autorepresentation of political leader 374
Semenova-Marischak V. «Mythological» aspects of Don Giovanni's theme narrative realizations in classical variants (Tirso de Molina – Moličre – Mozart) 383
Kolesnik O. Interpretation of trinity death' myth in the XX-XXI centuries AD 393
Bakanurskiy A., Shevchenko B. The universal character of theatrical communications 400
Savchenko S. Phenomenon of apocalyptical myth in serial cinema 407
Sachenko V. In search of method: M. Bloch and P. M. Bicilli on cultural-historic cognition features 415
Nikiforova I. The correlations between aesthetic and ethics in culture: analysis of the philosophical conception of Benno Hubner. 423

Tkach L. Ukrainian decadence moduses as cultural part of comparative literature theory 430
Miklin M. The discourse analysis of Oksana Zabushko on example of Yuriy Andrukhovich' novel «Perversia» 438
Korolkova O. Perception of Ukraine in German and Austrian XIX century literature (The problem of creation of national stereotypes) 451
Sobolevskaya E. Phenomenon of *Artist's Destiny* in literature and philosophy of Silver Age 462
Povtoreva S. The Death as Methodology Construction of Postmodernism Philosophy and Fiction 473
Shpolberg A. Notes on a Grammatical Figure 483
Gorban V., Klokova M. Phraseologisms as quasisample of cultural-national perception 494
.

SECTION 3. INTELLECTUAL BIOGRAPHY REMARQUES

Golubovych I. Response on the dissertation as event and situation of thought (free notes on the informal response of the A. Kirilyuk on the dissertation about «situation») 503
Yegorov Y. Brotherhood in art surroundings as a lost universal of creativity (memoirs) 519
Panasiuk I. Impresses from the surviving negatives 529

SECTION 4. TRANSLATIONS

Levchenko V. Games with authenticity by Theodor Wiesengrund Adorno.. 539
Adorno T. W. Jargon der Eigentlichkeit. Zur Deutschen Ideologie (translated from German by ***E. Borisov***) 548

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТТЕЙ

- ставити проблему в загальному вигляді і зазначати її зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями;
- аналізувати останні досягнення і публікації, що розглядають зазначену проблему і становлять передумови цієї статті;
- виділяти ті частини загальної проблеми, що доки не знайшли розв'язання и що становлять завдання цієї статті;
- чітко формулювати цілі і завдання статті;
- викладати основний матеріал із обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- зазначити висновки із цього дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі;
- додавати **анотації** (3 речення) и **ключові слова** (до 5 слів) трьома мовами: українською, російською та англійською;
- шифр Times New Roman, кегль 14, інтервал 1,5;
- обсяг статті – 14,5 тис.–22 тис. знаків;
- ширина сторінки – 16,5 см;
- лапки використовувати такі: « »;
- в разі необхідності наголос зазначати курсивом: недот*о*рканість – недоторк*а*ність;
- список літератури розміщати після тексту статті за алфавітом із наданням **повного** бібліографічного опису без курсиву;
- посилання на джерела – у вигляді внутрішньотекстових посилань, у квадратних дужках: [2, с. 17], – де перша цифра – номер джерела із списку літератури, друга – номер сторінки з цього джерела;
- примітки поміщати у вигляді кінцевих посилань **перед** списком літератури;
- сторінки **не** нумерувати, переноси **не** ставити;
- відомості про автора надсилати окремим файлом: повністю прізвище, ім'я, по батькові, посада, місце праці, вчений ступінь, звання, адреса (службова і домашня), телефони. Адреса електронної пошти автора – обов'язково.

.

Невиконання зазначених вимог дає підстави для відмови в прийомі статті до публікації.

Статті до редакції надсилати за електронною адресою: doxa.oht@yandex.ua

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. *Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 15. *Універсальні виміри культури.*– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2010. – 576 с.

Це видання – випуск 15 збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений різним проблемам універсалістського погляду на культуру. В ньому також надані результати вивчення окремих культурних явищ і текстів як реалізацій культурних універсалій. Випуск виходить з нагоди 60-річного ювілею професора Олександра Кирилюка.

Для фахівців з філософії та філології, аспірантів і студентів-гуманітаріїв і широкого кола читачів.

Δόξα / Doxa. *Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology*. I. 15. *Universal Dimensions of Culture.*– Odessa: ONU, 2010. – 576 p.

This edition is the fourteenth issue of the collected scientific articles on the philosophy and the philology devoted to various problems of the universalistic approaching to culture. The results of researching some cultural phenomema and texts as cultural universalies are also presented. The issue is devoted to 60th years of professor Olexander Kirilyuk.

For philosophers, philologists, students on the humanities and wi de circle of readers.

УДК 130.2:81’42
Д 670
ББК 71.0

Комп’ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко
Обкладинка – *М. К. Ешер. Предел кола I* (1958)

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2,
Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова,
філологічний факультет, Одеса, 65026, Україна; e-mail: doxa.oht@yandex.ru

Підписано до друку 25.12.2010 р.
Формат 60*84/16. Папір офсетний. Ґарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 36.
Наклад 300 прим.
Друкарня Тов. “Лерадрук”, вул. Леніна, 44, Роздільна, 67400.