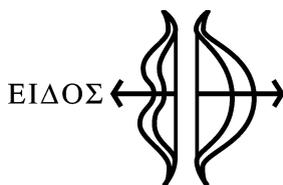


*International Readings on Theory,  
History and Philosophy of Culture*

19

**ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ И ИНТЕГРАЦИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЙ:**

*ФИЛОСОФСКИЙ И РЕЛИГИОЗНЫЙ ОПЫТ*



**DIFFERENTIATION AND INTEGRATION OF  
WORLDVIEWS:**

*PHILOSOPHICAL & RELIGIOUS EXPERIENCE*

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ**

ББК 87

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРОЛОГИИ**

КАФЕДРА ЮНЕСКО ПО КОМПАРАТИВНЫМ ИССЛЕДОВАНИЯМ ДУХОВНЫХ ТРАДИЦИЙ

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ЭЙДОС»  
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ СОЮЗ УЧЕНЫХ)

МОСКОВСКОЕ БЮРО ЮНЕСКО

**МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ ПО ТЕОРИИ,  
ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ**

**№ 19**



издается под эгидой ЮНЕСКО

**ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ И ИНТЕГРАЦИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЙ:  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ**

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
РФФИ и Министерства культуры РФ*

**Главный редактор:**

*Любава Морева*

**Редакционная коллегия:**

*Алина Венкова, Александр Гогин, Татьяна Дегтярева,  
Анна Конева, Лев Летягин, Дмитрий Спивак, Виктория Черва,  
Борис Шифрин, Alessia Dagnino, Skye Burn*

**Дизайн обложки:**

*Игорь Панин*

*Редакция сердечно благодарит Международную Ассоциацию «Русская культура»  
за дружескую поддержку и содействие в подготовке настоящего издания к публикации*

ISBN 5-88607-026-5

© ФКИЦ «ЭЙДОС», 2004

ST. PETERSBURG BRANCH OF THE RUSSIAN INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH  
THE RUSSIAN FEDERATION MINISTRY OF CULTURE

UNESCO CHAIR ON COMPARATIVE STUDIES OF SPIRITUAL TRADITIONS

THE PHILOSOPHICAL AND CULTURAL RESEARCH CENTRE «EIDOS»  
(ST. PETERSBURG ASSOCIATION OF SCIENTISTS AND SCHOLARS)

UNESCO MOSCOW OFFICE

**INTERNATIONAL READINGS ON THEORY,  
HISTORY AND PHILOSOPHY OF CULTURE**

**№ 19**



**under UNESCO auspices**

**DIFFERENTIATION AND INTEGRATION OF WORLDVIEWS:  
*ARTISTICAL & AESTHETIC EXPERIENCE***

*Financial support: Russian Federation Ministry of Culture,  
The Russian Foundation for Basic Studies*

***Editor-in-chief:***  
*Liubava Moreva*

***Editorial Board:***  
*Alina Venkova, Skye Burn, Victoria Cherva, Alessia Dagnino,  
Alexander Gogin, Tatjana Degtyareva, Anna Koneva, Leo Letyagin,  
Boris Shifrin, Dimitri Spivak*

*Designer: Igor Panin*

*With thanks to the International Association «Russian Culture»*

## СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS



### МИРЫ ВОЗЗРЕНИЙ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГОРИЗОНТЫ // WORLDS OF VIEWS: ARTISTIC HORIZONS



*Leroy F. Searle*

ART, REASON, AND CULTURAL LEGITIMATION

9

ПРОБЛЕМА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В КОНТЕКСТЕ  
ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ  
СОВРЕМЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

*Марья Розанова // Maria Rozanova*

THE PROBLEM OF COMMUNICATION AND  
PHILOSOPHICAL DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY REALITY

28

*Ihab Hassan*

BEYOND POSTMODERNISM:  
TOWARD AN AESTHETIC OF TRUST

38

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВКУС И ДЕМОНСТРАТИВНОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ

*Юрате Чернявичюте // Jurate Chernevichute*

ARTISTIC TASTE AND CONSPICUOUS CONSUMPTION

53

ВОСПРИНИМАЮЩИЙ КАК СОАВТОР  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Светлана Махлина // Svetlana Makhlina*

THE PERCIPIENT AS THE CO-AUTHOR OF ART

68

МЕЖДУРЕЧЬЕ: ПРО-ЗРЕНИЕ ИЛИ ВОЗ-ЗРЕНИЕ

*Вадим Рабинович // Vadim Rabinovich*

INTERTONGUE: RE-COVERY – OUT-LOOK

**79**

БАЙЕТ ПРОТИВ РОУЛИНГ: ТАК ЛИ СТРАШНА МАНИПУЛЯЦИЯ?

*Максим Рябков // Maxim Ryabkov*

THREAT AND FEAT: MANIPULATIVE STRATEGIES OF A BESTSELLER

**92**

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН: ХАКЕР И/ИЛИ ТВОРЕЦ?

*Валентина Макашина // Valentyna Makashina*

IGOR SEVERYANIN: HACKER AND/OR CREATER?

**98**

ИСКУССТВО ОБ ИСКУССТВЕ:

ПРЕЛОМЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА В «ПЕТЕРБУРГСКИХ  
СТИХАХ» СОВРЕМЕННОГО КОРЕЙСКОГО ПОЭТА ЧОН ХЁНЧЖОНА

*Анастасия Гурьева // Anastasia Guryeva*

ART SPEAKING OF ART:

THE REFRACTION OF CULTURAL SPACE IN “PETERSBURG POEMS” BY  
MODERN KOREAN POET CHONG HYON-JONG

**114**

*Kat-ming Wong*

THE ORCHID AND THE BARBARIC YAWP:

TRANSLATING THE BORDERS IN MAXINE HONG KINGSTON

**120**

НА ГРАНИЦЕ ТЕЛА И ТЕКСТА: ШИРИН НЕШАТ

*Любовь Бугаева // Liubov Bugaeva*

ON THE BOUNDARY OF BODY AND TEXT: SHIRIN NESHAT

**138**

СЕМИОТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ИСЛАМА

*Светлана Махлина // Svetlana Makhlina*

THE SEMIOTICS OF ISLAMIC ART

**163**

*Jean-Godefroy Bidima*

CREATION AND HISTORICITY:  
POLITICS AND AESTHETICS IN CONTEMPORARY AFRICA  
**189**

*Steven Shankman*

JUSTICE, INJUSTICE, AND THE DIFFERENTIATION OF THE MONOTHEISTIC  
WORLDVIEW: REFLECTIONS ON GENESIS 18, 20, AND 22  
**201**

ЦВЕТОВАЯ ТРАКТОВКА КИТАЙСКОЙ «КНИГИ ПЕРЕМЕН» И-ЦЗИН  
*Владимир Груздев // Vladimir Gruzdev*

COLOR LAYOUT OF I-CHING, CHINESE BOOK OF CHANGES  
**213**

СТРУКТУРА И ДИНАМИКА ЗРИТЕЛЬСКОЙ АУДИТОРИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ (1987 – 2003)  
*Валерий Козиев // Valery Koziev*

STRUCTURE AND DYNAMICS OF AUDIENCE  
OF THE STATE RUSSIAN MUSEUM: 1987 – 2003.  
**219**

*Frank Weiner*

NEGATIVE THOUGHTS:  
TIMELY MEDITATIONS ON THE NATURE OF VIOLENCE TOWARDS  
AN AGONISTIC VIEW OF ARCHITECTURE  
**230**

ВЛИЯНИЕ ДРЕВНЕЙШИХ ТРАДИЦИЙ  
НА АРХИТЕКТУРУ АНТИЧНОГО ХРАМА  
*Дмитрий Мадуров // Dmitri Madurov*

THE INFLUENCE OF ANCIENT TRADITIONS  
IN THE ARCHITECTURE OF AN ANTIQUE TEMPLE  
**244**

СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ: ПАРАДОКСЫ РЕКЛАМНОГО ТВОРЧЕСТВА  
*Татьяна Букина // Tatiana Bukina*

SERGEY DIAGHILEV: PARADOXES OF PUBLICITY CREATION  
**252**

ПОИСКИ АЛЬТЕРНАТИВНОГО ПУТИ В ТВОРЧЕСТВЕ КЛОДА ДЕБЮССИ

*Любовь Купец // Liubov Kupetz*

THE SEARCH OF ALTERNATIVE WAY IN THE WORK BY CL.DEBUSSY

**268**

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ: РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА  
И ЭВОЛЮЦИЯ КРИТЕРИЯ ЦЕННОСТИ

*Людмила Скафтымова // Liudmila Skaftymova*

SERGEY RACHMANINOV:  
RELIGIOUS SYMBOLISM AND THE EVOLUTION  
OF THE CRITERION OF VALUE

**282**

«ПЛАЧ ИЕРЕМИИ» В. МАРТЫНОВА:  
НОМО ERRANS И ДРЕВНЕРУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

*Ирина Бровина // Irina Brovina*

“CRY OF JEREMIAH” BY VLADIMIR MARTYNOV:  
НОМО ERRANS AND OLD RUSSIAN ECCLESIASTICAL SINGING

**292**

---

МИРЫ ВОЗЗРЕНИЙ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГОРИЗОНТЫ  
WORLDS OF VIEWS: ARTISTIC HORIZONS //



**ART, REASON, AND CULTURAL LEGITIMATION <sup>1</sup>**

*Leroy F. SEARLE*

*University of Washington, USA*

The events of the last half-century are not only sufficient to destroy any complacency about the future, they are profoundly resistant to any convincing theoretical simplification. The century just concluded is by any measure the most extraordinary in terms of technical achievements, but it is also the bloodiest and most violent period in recorded history. Events that a generation ago seemed to be historical singularities, markers of an epoch in our ethical being in revulsion against genocide, not only have not stopped but have been manifest on every continent, from Bosnia and Serbia, to Laos and Cambodia, Rwanda and Burundi, and so on, seemingly without end, but also without any compelling explanation and certainly without any intellectually sovereign point of view from which to negotiate horrific differences at every level. The so-called end of the cold war, moreover, has not been accompanied by a lessening of tensions or hostilities, which continue as actions of opposition driven by seemingly incommensurable ideas.

These are actions that cannot be explained as if they were merely emotional or psychological: they are argued for, defended, often elaborately theorized, and for a time long enough to authorize a disaster, they are persuasive. Furthermore, it is not clear what it would mean to call such volatile oppositions “political,” since in many instances, what is missing is a sense of

legitimacy that enables institutions to function politically, with the support of an identifiable constituency or *polis*. Instead, arguments are directed to an already convinced faction or group – one might use the common metaphor of “preaching to the choir” were it not for fact that it is not at all about devotion or piety, but power – justifying extreme actions in the absence of broad-based consensus or ground of popular support. It is against this practical background that ours has become, with deep irony, a time of theory, not with any sense of philosophical solidity through which theories have claimed to serve an explanatory function, but rather as a poorly disciplined dialectical exercise of speculation, a seeking to justify courses of action that are driven primarily by an already present (but not necessarily well examined) sense of moral and practical priorities. This applies, with different consequences, both to affairs of state and the state of intellectual exchange in the academy.

In the United States, for example, the vaguely political tone of much discourse in the humanities derives largely from a commitment to such ideas as equality, social justice, the sanctity of individual, ethnic, or sexual identity – at the very same time when an elected government claiming only the slenderest thread of technical legitimacy appears bent on following the example set during the administration of Ronald Reagan of dismantling the very governmental infrastructure that might serve to protect such interests. On every side, theory comes into play less in the spirit of inquiry than of combat, with the effect that theoretical arguments become rhetorical in a distinctly pejorative sense, in the making of arguments that may forego even the pretense of answering complaints against them by simply shifting the ground so as to prevent beliefs held dogmatically from being called into question. The same pattern is evident, with much worse consequences, in the arena of local and international policy, where the focus appears to be how to make a case for war. It is not my purpose to blame theory for these tragedies, but rather to call attention to the practical consequences of hierarchical generalizations which offer simple rules of conduct that lead to and appear to legitimize atrocities, usually in the name of some fundamental principle or article of belief. From the arena of academic discourse to urban battlefields throughout the world, dogmatism and fundamentalism are in the ascendancy, at least for the moment, wherever we find an appeal to some absolute or universal principle that shapes and conditions an entire frame of reference while it is held to be exempt from questioning.

It would be comforting to say that fundamentalism, whatever its focus, is just bad theory, if it were possible for us to say with conviction that we know how to tell the difference between bad theory and good. The altogether obvious point is that what may appear to one group as lunatic ravings is, to the purported lunatics, the truth, already embedded in a view of the world and a set of cultural practices that, invisible in itself, provides the ground for arguments that do, in fact, guide action. In desperate conflicts where just being a Jew or Muslim, a Tutsi or Hutu, or a member of this or that identity group, is cause enough to be killed, it is not that such actions are senseless or without reason: they are intentional; they are the following out of theories; they are the embodiment or outgrowth of some privileged forms of argument. But just so, they present a deeper problem in showing that any fundamental belief in “reason” as a presumably universal faculty is subject to the same stricture, as people from every corner of the world proceed to conclusions that may strike the outsider as monstrous or stupid, while they are accepted and endorsed by the people involved as not only reasonable, but just, compelling, and perhaps even necessary. While it would be unduly cynical to say that the principle of “reason” may be merely that which conforms to already established beliefs, the activity of *giving* reasons for what one does in the name of a collectivity does follow this pattern, all too commonly along a pathway to death.

I realize that characterizing this as at once a problem of theory and a matter of fundamentalism may itself exemplify, without clarifying, my point. The distinguishing characteristic of fundamentalism is, as I see it, a demand, even a need, for certainty, coupled with a willingness to act on what one believes without tolerance for criticism, usually in the sincere conviction that the truth, having been reached or revealed, does not require it—or more often, will not even tolerate it. In this sense, the faith of the evangelical Christian or the radical Islamist appears to either (and both) as undeniable and necessary, and any criticism is immediately characterized as the pernicious work of the devil or the detestable act of an infidel. But this is also the characteristic of “rational” belief as well, with the salient difference that in the latter case, critical questioning is not automatically identified as it is in virtually all religious traditions, with blasphemy, impiety, or infidelity. The problem of rational belief is subtler by degree, in that the prevailing practice of criticism itself may not even allow us to formulate radical questions by ruling them out of bounds in advance as “irrational” and indeed, treats *reason* itself as the absolute or fundamental principle that is not to be ques-

tioned. While we may choose to be more amused than alarmed at the so-called academic “culture wars,” they are comic only in that they do not usually lead to bloodshed. But in all seriousness, they demonstrate the naiveté of thinking that anyone can make a direct appeal to “reason” as we have conventionally defined it precisely because the battles are being fought out between different and sometimes incommensurable worldviews, with no clearly agreed-upon space or terms for translation. In this sense, the academic culture wars are on the same continuum with frustrated politicians in Washington, D. C., turning “democracy” and “freedom” into cheap slogans for justifying violent aggression against apparent enemies, militant settlers appropriating someone else’s land as their own divine inheritance, or suicide bombers shouting ‘God is Great!’ before murdering scores of innocents. The common thread is a rage against complexity, when one intuits that one’s profession, culture, identity, perhaps even one’s very existence may be under immediate threat – with the concomitant feeling that the source of the threat, being incomprehensible, must be evil.

If this is a crisis (and I think it is), I believe there are good reasons to treat it as not directly a crisis of culture, nor of theory, nor even of reason, but of reasoning itself. We cannot ignore it because it is manifest directly in political form – or rather, war as the collapse of political form – but neither can we end it by taking direct political action. The reason is quite simple: political action as inherently civil always presupposes some standard of legitimacy that cannot be imposed by force, but must be elicited and ratified by free assent. As we now know from repeated and deadly experience, faith in some exemplified political process (whether it takes the form of voting, legislation, adjudication under law, democratic consensus, or submission to some sanctioned authority) is neither universal nor Platonic, in the sense that it only needs to be elicited dialectically to be accepted.<sup>2</sup> On the contrary, it is something that has to be meticulously, painstakingly *built*, inculcated, and nurtured across the multiplicity of institutions and conventions that make up a functioning society. The perception of a world shrinking by way of electronic technology or the growth of international business serves primarily, in this context, to underscore the enormous danger of multiplicity, in which the inculcated sense of “justice” in one society may indeed have no translation whatsoever into with what another society takes to be just.

We have so far burdened ourselves with innumerable clichés about the value of multicultural diversity and the virtue of tolerance, without really

taking the measure of how it is that this virtue ever came to be regarded as such or what network of dependencies may be necessary to its acceptance. In a post-colonial world, the agonized liberal conscience is better prepared to see (and passionately oppose) the arrogance and stupidity of the colonial overlords, than to recognize the arrogance and stupidity of subaltern peoples coming into possession of their own freedom and sovereignty. Thus, we may simply presume upon what we take to be rational discourse, calling on others, in the words of Isaiah, “to sit down and reason together,” as if we all followed the same rule of reason when it is obvious that we do not.

In the privileged West, a faith in reason has been, at least since Duns Scotus, as firm, if not more firm, than faith in God; and it has been a primary source of the vast project of modernism since the Renaissance. What Jean François Lyotard in his discussions of the post-modern has characterized as “meta-narratives”<sup>3</sup> that have given shape to history and meaning to communal life, have been constructions of reason, narrowly considered, as the faculty of calculating desire: by two canonical principles, the law of contradiction and the rule of the excluded middle, we form our arguments so as to formally compel conclusions as objective and necessary – thereby leaving out of the equation any consideration of the purpose or telos of the argument itself. If we identify that element as ideological and set ourselves the task of providing a critique of it, the principal result, tirelessly reiterated through twenty-five years of clever deconstruction, is the recognition that we have in our hands only the first beads in an infinite necklace.

Scotus understood this problem from the start as a metaphysical puzzle: if the only modes of being we allow are matter and form, the only mode of existence proves to be the existence of a thing, thereby leaving us in the orbit of a vicious paradox that cannot identify any mode of being for such diverse ideas as laws of nature and mathematical principles, or virtues such as love, devotion, or faithfulness. The eventual triumph of nominalism over scholastic realism appears, in this light, to have almost happened by default: having no solution for the metaphysical puzzle of the formally abstract universal, it was far easier to treat such things as arbitrary conveniences, mere names, well in advance of Saussure’s simple minded notion of the arbitrary sign.

A faith in reasoning likewise defaults into a faith in objectivity by bracketing out the very element of choice or election that guides us, or following Charles Sanders Peirce, *abducts* us concerning where and *how* to deploy our attention.<sup>4</sup> Ironically, the Catholic Church, in condemning Copernicus and Galileo

and burning Giordano Bruno at the stake did more than it reckoned in strengthening a faith in reason by making it evident that the explicit claims of spirituality or moral probity by themselves can be profoundly fraudulent and self-contradictory, concerned more with holding power than with promoting virtue.

The modernist meta-narrative of rational progress, however, has gambled everything on a utopian future, in a vision of a resolutely secular modern world in which ancient mystification would be replaced by enlightenment and superstition would give way to science – and all the savage, heathen tribes meanwhile would be summarily ‘civilized’ out of existence, usually by the tactics of “shock and awe” to which conquerors have always aspired. This irony inherent in the modernist vision, moreover, is not something we latter day modernists are the first to have seen, as Montaigne points out with a certain exuberance in discoursing upon barbarism in his essay “On Cannibals”:

I find that there is nothing barbarous and savage in this nation, by anything that I can gather, excepting, that every one gives the title of barbarism to everything that is not in use in his own country. As, indeed, we have no other level of truth and reason, than the example and idea of the opinions and customs of the place wherein we live: there is always the perfect religion, there the perfect government, there the most exact and accomplished usage of all things.<sup>5</sup>

The vexation of the modernist project in the West may be, from this perspective, no more than the radical expansion of contact with other countries and customs, wherein it appears that there are many more kinds of barbarians than even Montaigne could have imagined. But irony will only go so far: the constant temptation to have an end to argument, to come to a conclusion traps even Montaigne into a praise for his cannibal as compared with the civilized European that loses its balance over such questions as whether, having killed a man, it is better to eat him or not.

The essential problem is that what guides our thoughts is all too often independent of them, anterior to them, carrying us along a course of reasoning that becomes all the more myopic the longer it is continued. When Lyotard, for example, fixes his attention on the meta-narratives as guides for knowledge, he may very well miss the importance of the primary narrative, the concrete, detailed story, and not its theoretical skeleton, rattling its bones in deadly imitation of what got it started. The role we accord to knowledge notoriously plays down wisdom because our faith in the reasoning that produces knowledge so often seems to us decisive, and itself independent of (if

not alien to) our moral sense.

Thus in this era of the postmodern, instead of taking the point to be that our meta-narratives are our theories, plain and simple, and *they* are what has collapsed, we have indulged ourselves, no doubt thinking hard in the proliferation of theories that hold sway not by giving exacting or perspicuous explanations but more simply, by tapping into what is already believed, and kept in relentless circulation as a set of quotable phrases, dialectical commonplaces, and simplified analytical strategies, but for all that, getting nowhere. Deconstruction, launched from a serious insight into the metaphysical quandary of representation, now may appear primarily as a set of tricks to teach to sophomores still excited by local rebellion; while critical discourse about power in the social field comes to resemble a video game in which the objective is to find and obliterate The Oppressor.

I will come directly to my major claim in this paper: we find ourselves in trouble over reasoning primarily because we have defined it so narrowly and dogmatically that it compromises its own proper ground. In focusing on strictly mathematical criterion of truth, or a narrowly empirical conception of knowledge, we thereby compromise a broader criterion of *legitimacy* by stripping away the multiplicity of factors that enter into complex judgments. Bearing this in mind, it is just as silly to argue that all scientific statements are socially conditioned or determined as it is to deny that social considerations have anything whatever to do with science. In any particular case, the broader question of legitimacy is the result of a complex negotiation that usually starts as an educative process. Someone who is innocent of advanced mathematics is simply in no position to judge contemporary work in physics, or, for that matter, to really understand it, just as someone who has only heard some rumor about a work of art is not in a very good position to express any opinion about it that commands our respect. Neither case consigns the non-specialist to ignorance, but only to an essential modesty about how far one's understanding may extend. In speaking earlier of the "proper ground" of reasoning, I take it, following the pragmatic maxim of Peirce, to be a precise imagining of the consequences that may follow from conscious decisions.<sup>6</sup> Reasoning, in this sense, is broader than inference, but it has the same characteristic of allowing us to proceed from what we do know to something which we do not, something that can only be formulated or discovered by careful and meticulous attention to details. In this view, there is no virtue in supposing the imaginative to be the counter-factual or the false,

just as there is no point in supposing that reasoning grounded on imagining is either opposed to, or can proceed very far without a reliance on a fairly exacting, even technical sense of logic.

For something more than two millennia, reason and reasoning have been generally articulated by *opposing* them to art, to imagination, to emotion, to religion and politics, under the understandable but mistaken belief that the process of our thinking can be “purified” of the very elements that enable it in the first place. We could, of course, go back to Plato’s notorious gesture of exiling the poets, but more to the immediate purpose is the doctrine *cum dogma* since the 17<sup>th</sup> century that truth must be resolutely stripped of metaphor.<sup>7</sup> If we did that, such expressions as  $A=B$  would drop away in the wash, inasmuch as the idea that one thing can be substituted for another depends first of all upon the perception that the two items equated are, after all, similar *in some respect*. All metaphor starts in the same place, along with all attributive predications: when we say that something *is* something else (*my shoes are black, the cat is tame, the horse is lame*) we are operating in the arena of relations that gain their specificity by refinement, not by ceasing to be inherently *relational*. To put the matter simply, if we were deprived of metaphor we would be deprived of thought.

If we begin from the admission that all thinking, all reasoning, is fundamentally imaginative, meaning nothing more by that, for the moment, than that we must picture or represent to ourselves, to our own minds, the substance of what we are thinking about, then reasoning is absolutely dependent on representation, carried out essentially as experiments with diagrams, explorations aided by pictures, inquiries given shape by representations that are chosen (not given) for their perspicuity relative to the subject of our thoughts.<sup>8</sup>

My second claim is therefore that when we consider artifacts and objects that are set aside as paradigmatically imaginative – poems and stories, pictures, music, performances – it has been our collective custom to treat them as objects about which to reason (when we do not puritanically condemn them as debased and corrupting), thereby occluding the recognition that imaginative works are already *primary forms of reasoning themselves*, enabled and sustained by reading and writing.<sup>9</sup> This is, moreover, not restricted by language or culture: imaginative reasoning is a common resource everywhere. In cases where the semantic register is relatively accessible (words and words applied to pictures), we may find ourselves abducted (not necessarily in a good sense) by our antecedent sense of how words are ordi-

narily used; but in the harder cases (of dance, sculpture, music) where there is no immediate semantic register upon which to rely (*Eb* does *not* mean “Earth”, *pace* Mahler), we are less likely to see the reasoning, the examination or inquiry, because it requires time and training to perceive the integuments of relation by which, say, a dance or a musical composition is held together.

If we furthermore take the concept of truth to be a specialization of the broader concept of legitimacy (for to say of a statement that it is *true* is to vouch for its legitimacy), then our attention to a work of art, contrary to the massive weight of the tradition that has demeaned it, exiled it, or put it aside as for one’s idle time or entertainment, is as important as anything we can do as human beings. Taking a work of art as an inquiry and an argument, moreover, does *NOT* mean taking out the commonplaces from our handy theoretical tool bag and disassembling it or working up a “reading” of it, informed by this or that current ideological fashion. Less abrasively, one might simply say that one cannot say anything interesting about a novel without really reading it, or about a piece of music without hearing and studying it, on the assumption that what has been made was made for a reason that we might not be shrewd enough to guess. From the start, we should accede to the primary intentionality (not the same as “meaning”) of the work as a made thing. (I will take a polemical short-cut here to say that most of what elicits our attention as “art” on this simple criterion fails miserably to hold it.) Those works that do hold our attention, which cannot be exhausted by a single reading or hearing or viewing, do not require definitions or categorial hedges: they simply require our thoughtfulness, our curiosity, our own fund of experience, and above all, our patience.

The theoretical impetus in such cases is all the more problematic since the very richness of a metaphor (does, for example, Robert Burns’s “My Love is like a red, red rose / That’s lately sprung in June” mean that my Love has thorns, is seasonally afflicted by aphids, is vegetative and requires much maintenance?) seems to demand some generalization that will curtail such thematic excesses, but to theorize prematurely can only block a recognition of the fact in virtually any poem, any deliberately made literary work, the scope or application of one figure is constrained by another, as in this case, the second line of Burns’s poem: “My Love is like a melody / That’s sweetly played in tune.”<sup>10</sup> The poem itself dynamically limits (without eliminating) apparently vagrant implications – even though, in this case, it is entirely appo-

site and to the point to recognize that love *does* have “thorns” – by setting semantic and structural attributes within a rich, functional matrix for contemplation. The typical pattern, however, explored very ably by Sandor Goodhart, appears to be that literary critics and theorists systematically reduce the actual details of a text to a much simpler myth, story, or source – and treat the text as identical in meaning to the very source that the literary author meticulously transforms and criticizes in his or her work. When Chaucer is read almost as if he *were* one of the Patristic fathers, or Shakespeare is treated as if *Macbeth* or *King Lear* could be reduced to stories in Hollingshead’s *Chronicles*, we may suppose these are the pre-theoretical naïve errors of the past – only to miss the close similarity between such simplistic misreading and rhetorically sophisticated theoretical criticism, where a primary text is simply *buried* by the intention to develop a “reading” that expropriates the text as an illustration of a principle already decided upon in advance. By urging that we hold back upon the invocation of the meta-narrative so as to see artistic works as primary forms of reasoning, we may enable and invite a different kind of theorizing in which the very point at issue is legitimation, not truth or knowledge understood in an entirely conventional way, starting with a sense of legitimacy in the activity of reading itself.

I will illustrate this point briefly by reference to Shakespeare’s *The Tempest*, a text that has been for decades a target for criticism explicitly committed to principles of social justice, finding Shakespeare’s play (and particularly his protagonist, Prospero) to be the very embodiment of imperialist arrogance, colonialist abuse, brutal dispossession, and racial demonizing of the natives, as represented by Caliban. The overarching point of such criticism, to give it its due, is that the founding of colonies, like reports of miracles, covers up untold misery, and that the sense of justice grounded in a perceived sense of unfairness seems, if not Platonic, then surely universal in some sense. As Caliban complains, before the coming of Prospero, he had the whole of the island, without constraint, but since (and notably, following his attempted rape of Prospero’s daughter, Miranda) Caliban has been confined and punished, dispossessed of the land that formerly was his. In many respects, this situation (in one of the relatively few plays of Shakespeare with an entirely original plot) encapsulates the political pages of any major newspaper, in any region of the globe, for the last half-century or more.

For the sake of convenience, we may start with a broadly representative case, a reading of *The Tempest* deployed by Ronald Takaki to shape the entire

argument of his textbook, *A Different Mirror: A History of Multicultural America*, that consists almost entirely of virtuous commonplaces in the long and hard fought effort to secure fair and equitable treatment of minorities in American culture. I note at the outset, moreover, that the very principles Takaki invokes are themselves the result of decades, if not centuries, of cultural, philosophical, and critical negotiation toward the objective of creating a just and decent society in which, as Martin Luther King put it, children “will not be judged not by the color of their skin, but the content of their character”<sup>12</sup> – an objective, significantly, shaped by a literary heritage of narratives showing in concrete and material detail the shape and tone of racial and ethnic injustice. The polemical moment of his argument is a sense of outrage, rightly and widely shared, that the principles of equality, having an essential role in conceptualizing the specific legitimacy of a culturally democratic country, are so openly and insidiously violated in practice. Takaki takes advantage of an already well-developed body of responses to Shakespeare’s play to make it into a kind of declarative and insidious testament to colonialist racism against indigenous peoples and cultures. From the late 1970s to the 1990s, as Deborah Willis has remarked, published criticism of *The Tempest* covered the extremes of Geoffrey Bullough’s view in 1975 that the play “is not about colonialism” to the opposite position, “from considering colonialism to be a non-issue to considering it to be the only issue.”<sup>13</sup> But both extremes are easily shown to depend not just upon different ideological orientations, but plain and simple misreading of what the text actually says.

At either extreme, the tendency to treat the literary text as an object about which to argue instead of as itself already a primary form of argument leads readers to substitute for what the text says some analogue, partial source, or item of common knowledge that is both simpler and less subtle. Thus, Takaki draws upon widely circulated commonplaces, such as taking Shakespeare’s allusion to the “vexed Bermooths” to mean that the play is set in *Bermuda*, and therefore the New World; or rearranging Caliban’s name as an anagram for *cannibal*, or appropriating a possible allusion in the name of his god Setebos to a Patagonian mythic figure, to conclude that Caliban *is* an American Indian.<sup>14</sup> By such means, *The Tempest* itself is made into a meta-narrative of dispossession and racial injustice, where any oppressed or disadvantaged people are Calibans, while the early English colonists are taken to be like Prospero in viewing “native people as savages.” Thus, according to Takaki, Thomas Jefferson, “like Prospero before him,” sees “the triumph

over the continent and the Indians as the movement from ‘savagery’ to ‘civilization’” (50); and is identified with all slaveholders whose four million black slaves, “like Caliban,” “served the Prosperos of the master class.” (110)

While there have been more or less hagiological denunciations of such interpretations as a violation of Shakespeare, the great English Bard, along with further justifications, together foregrounding the perhaps inevitable presence of disparate contemporary ideological positions,<sup>15</sup> the play is incomparable more substantive, coherent, and subtle than such warring readings recognize. At the simplest level, inattentive readers may place the action of the play in Bermuda only by failing to notice that the allusion comes when Prospero asks Ariel, his magic making spirit, how he has disposed the King’s ship and the rest of the royal fleet:

*Safely in harbor  
Is the King’s ship, in the deep nook where once  
Thou call’dst me up at midnight to fetch dew  
From the still-vexed Bermoothes, there she’s hid;  
The mariners all under hatches stowed;  
and for the rest o’ th’ fleet,  
Which I dispersed, they all have met again,  
And are upon the Mediterranean flote  
Bound sadly home for Naples,  
Supposing that they saw the King’s ship wracked  
And his great person perish.*

It could not be more clear that Prospero’s island is in the Mediterranean, just as it is obvious in the structure of the action that Prospero, formerly Duke of Milan was usurped by Alonso, the King of Naples, who has come to marry off his daughter, Claribel, to the King of Tunis. A moment with a map, even one as inaccurate as Shakespeare and his contemporaries might have used, makes clear that the political ambitions of Alonso, the King of Naples, *not* Prospero, are the very stuff of empire building, seeking by treachery and alliance to wield dominating influence not just in Milan, the northern-most city of Italy and Naples, its greatest western seaport, but on the African coast at Tunis as well. The obvious geographical and political background of the play, that is to say, is absolutely European, and looking soberly upon its long and deadly imperialist history, encapsulates the enormous risk of a far-flung empire being built by conspiracy, force, including the callous

will to offer his own daughter almost as a pawn to a marriage she does not want.<sup>16</sup> But what are the stakes, and what are the implications? First of all, should he succeed, Alonso would have in place an empire greater than Rome (which is, spatially, exactly in the middle of the triangle connecting Milan, Tunis, and Naples) and more profitable by far than Carthage, since it would not only contain Rome but would control access to Europe through Alps and to the East by control of the shipping channel between southern Italy and the closest place on the African coast, Tunis.

It is striking that this entirely obvious feature of the setting of the play and the framing of its action has hardly entered critical discussion of the play at all, but even more striking is the handling of Caliban. He has, indeed, been racially demonized, treated as a dark skinned, sub-human monster, costumed and so presented by directors quite consistently since the 19<sup>th</sup> century on, but it does not happen in Shakespeare's text.<sup>17</sup> Caliban's mother, Sycorax, is a "blue-eyed hag," a malevolent witch (as Prospero is presented as a virtuous magician) marooned but allowed to live only because she was with child. The all but universal treatment of Caliban as less than human derives from a plain and simple misreading of these lines by Prospero, meant to chasten Ariel, who is reluctant to help Prospero carry out his plot of self-discovery:

*Then was this island  
(Save for the son that she did litter here,  
a freckled whelp, hag-born) not honored  
with a human shape. (I, II, 281-84)*

That is, the island was not honored with a human shape, *except for* Caliban, freckled as would be any blue-eyed, fair-skinned person abandoned on a southern Mediterranean island: he may smell bad, but he is just as European as the Italians who encounter him. To put the case succinctly, Caliban is not, in this play, judged by the color of his skin, but precisely and exactly by the content of his character: it is he, after all, who attempts to rape Miranda, using the language in which he learned to curse to lament that had Prospero not prevented him, for he would have "peopled else / This isle with Calibans." (I,ii, 350-51). For Prospero, moreover, the main concern is not with recovering the kingdom he lost, by his own admission not just to treachery but through administrative inattention: he is more concerned to secure a husband for his daughter, and thereby a future for his family. It would be, one might venture, a most peculiar father who would chose her would-be

rapist for that role, even though it is striking by the end of the play, with the failure of the multiple insane plots for power by men who, dreaming of being home in Naples or Milan, are actually marooned on a desert island with no hope whatsoever of getting off, that Caliban is the only one who clearly understands what a fool *he* had been to pick for his masters a drunkard and a buffoon, and may be the only one who has really been changed by the events of the play.<sup>18</sup>

Having gone only this far toward a reading of *The Tempest*, I believe it is sufficient to explore the claim that this play, considered as a paradigm of humane reasoning, goes to the very heart of the question of cultural legitimation, by presenting in an essentially diagrammatic form a matrix of relations that does not reduce the complexity of social reality and allows us to return, again and again, to its structure and its exact language to think our way through fundamental political dilemmas without confusion – and without ignoring essential elements that pertain to our own human make-up. The fact that this claim may seem counterintuitive derives only from the habit of supposing that literary texts are an expression of some simple theory, or a reflection of some ideological commitment, instead of looking patiently at the evidence that they are inductive and abductive experiments, which think in and through the precisely embodied figures that constitute them.

What is most important in this claim is that a text is a carefully constructed matrix of relations that is emphatically not dogmatic. From the perspective of a conventional view of reasoning, this quality appears (and has been so treated) as an objectionable ambiguity, preventing one from affirming a univocal “meaning” for a text, but that is its exact and exacting virtue – and does not in any way mean that where reading is concerned any reading is as good as any other. A play like *The Tempest*, for example, is a thought experiment, in which attention the entire matrix of the play – its characters, setting, structure, syntax, and chains of consequential events – enable one to think through a finite case to consider *what happens IF...?* Viewed in this imaginative and essentially hypothetical mode, all the questions that the text may raise have sufficient materials to answer, not categorically but pragmatically. For example, when Shakespeare places the royal party on a desert island, and then proceeds to show first, the diverse plots to seize power, in almost all cases by murderous means, starting from Prospero’s brother, Antonio, persuading Sebastian that they should murder his brother, Alonso, King of Naples, going on to the plot among fools, with Stephano, Trinculo, and Caliban, the circumstances in the first instance (murdering a king to seize his throne, though it is a thousand

leagues away and for all they know, unreachable) make the conspiracy literally an action by madmen who in the most immediate way do not know where they are and have not given a thought to how they might (and might have to) live there. In the second instance, the parallel between the cases of the court party and Caliban and the fools, reinforces the point that such undertakings, Machiavelli notwithstanding, are self-defeating in both the short and the long run – even though Prospero understand with exactitude that his real danger comes from Caliban, whom Prospero acknowledges as his own as both an indication of his intimate knowledge of Caliban, and as a metaphorical juxtaposition that identifies Caliban's *qualities* with Prospero himself, and more to the point, with everyone who may just want to eat his dinner and enjoy his woman. The point is made all the more solid, moreover, when Prospero, himself having been usurped in Milan, treats Ferdinand (whom we soon understand to be the groom most desired for Miranda) as a violent usurper of his island kingdom.

The critical fixation on ambiguity and multiplicity of meaning in artistic works as either a scandal, a defect, some kind of intellectual misfortune, stems from a model of reasoning that is anything but imaginative: it is, in the strictest sense, dogmatic, even fundamentalist, not by insisting upon decision criteria, but by not recognizing the multiplicity of factors that come into play in even the most ordinary practical events. In our impatience to assert some fundamental principle of right or wrong, we are more likely to create injury and confusion than to reach any stable sense that justice has been done. The great irony is that *all* justice is, in a very basic way, poetic – meaning by that not that it is unreal or false or unobtainable, but exactly the opposite. It is that our sense of justice is inculcated as part of education, and is profoundly and deeply shaped by the poems that we privilege, the texts we most revere.<sup>19</sup> Whenever we are tempted to suppose that there are universal human rights, or inviolable principles of policy, it should be our first tactic to consider the stories used to illustrate them, that show us concretely, why it is wrong to allow gratuitous suffering, why it is impermissible and damaging to our own nature as persons to use superficial appearances as a basis for treating another group badly, and so on. Perhaps the most fierce academic irony of our times is that in the interest of such virtues, the main tendency has been to show increasing impatience with the literary, even, as in the cases briefly examined here, to treat the literary as if it were complicit with if not itself the cause of the very evils against which literary texts themselves are the best and perhaps the only arguments.

Correspondingly, when we consider the alarming rise of terror in our own world, I would argue that our greatest risk lies in the dogmatic insistence upon principles whose specific consequences are not concretely imagined. For at least a half-century, we have enacted for ourselves a drama on the world stage, worrying about the hegemonic ambitions or deadly potential of another, opposing group, forgetting all the while that hegemony also means, as Gramsci was among the first to insist,<sup>20</sup> gaining assent without coercion. If a political party means to actually gain and hold power, it will never do to neutralize or exterminate all one's enemies, for the very effort to do so creates an unending spiral of enmity. But this contemporary drama, with its escalating deadliness, is a thoroughly wretched, abysmal *play*. It is bad art, not even recognizing its own inherent characteristics as such, because the stage on which it is played out does not permit rehearsal, reconsideration, contemplative consideration of consequences. A model of imaginative reasoning, seen not as some piece of magic reminiscent of Prospero, but as honoring the mental space in which we examine, contemplate, and imagine a future, is, and always has been, the primary mechanism for reaching assent without coercion. The immemorial work of poetry is to teach us to think, to teach us to come to agreements without dogmatic exclusion, so as to act as human beings, not as Calibans in an endless succession of costumes. It is an enterprise that we must renew, that we cannot neglect.

#### NOTES

<sup>1</sup> Essay for "Differentiation and Integration of Worldviews," Sixth Annual International Congress in Philosophy and Culture, sponsored by UNESCO and The Russian Institute for Cultural Research, St. Petersburg, Russia. October 28-November 3, 2003.

<sup>2</sup> It is worth remembering, in this context, that in the *locus classicus* of this problem, in Plato's *Republic*, the argument of Thrasymachus in Book I is *never* answered, but only deflected by Socrates' appealing to the party to agree, among themselves, to be "both pleaders and judges," requiring consensus not only as to what claims would be presented and how they would be disposed [348b]. From that moment on, though Thrasymachus stays, he contributes nothing substantive to the ensuing discussion, interjecting only once in Book V (450a), and being mentioned as not likely to agree in Book VI (498c). Otherwise, he says nothing, not even when, at the end of the dialogue, as dawn is breaking, Plato has Socrates return to his decisions to exile the poets and expositors of Homer to reiterate them for a new reason: that Homer had never actually held power in any city or state, bearing the unremarked implication that justice is, after all, evidently defined by those in power, as Plato now has *this* argument entirely in his grasp [599-601].

<sup>3</sup> See especially *Postmodernism: A Report on Knowledge* trans. by Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984),

<sup>4</sup> See, for example, Charles Sanders Peirce, *Collected Papers* (Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1931-1958, rpt. 1960), on nominalism, 1.15-26; on abduction, 2.96-104.

<sup>5</sup> From: *The Essays of Michel de Montaigne*, trans by Charles Cotton, ed. by W. Carew Hazlitt (New York: A. L. Burt, 1892), p. 210. (Original translation, 1685.)

<sup>6</sup> See especially Charles Sanders Peirce, "Issues of Pragmaticism: Six Characters of Critical Common Sensism" in *Collected Papers* (Cambridge: Harvard University Press, 1938-52), 5.438-452. The original form of Peirce's maxim was this: "Consider what effects that might conceivably have practical bearings you conceive the objects of your conception to have. Then, your conception of those effects is the whole of your conception of the object." The later formulation cited here is: "The entire intellectual purport of any symbol consists in the total of all general modes of rational conduct which, conditionally upon all the possible different circumstances and desires, would ensue upon the acceptance of the symbol."

<sup>7</sup> The sources for this commonplace are too many to cite, coming into fullest prominence in the late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries, from Bacon and Hobbes, to Locke. For a good general introduction to this topic, see Colin Murray Turbane's classic study, *The Myth of Metaphor* (New Haven: Yale University Press, 1962; rpt Univ. of South Carolina, 1970). See also, *Metaphor and Thought*, ed. Andrew Ortony (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

<sup>8</sup> Again, Peirce is particularly useful on this matter. See especially CP 2.530; 3.560.

<sup>9</sup> This point does require emphasis, since the critical ingredient lies in the *art*, the precise deployment of material, by which imaginative reasoning can be followed, repeated, and reviewed. This does not exclude orality, but it does acknowledge the difference of institutional potential in print literacy. In fact, oral traditions in our time more and more survive by being recorded and transcribed. See John Miles Foley, "Textualization as Mediation: The Case of Traditional Oral Epic" in Raimonda Modiano, Leroy Searle, and Peter Shillingsburg, eds., *Voice, Text, Hypertext: Emerging Practices in Textual Studies* (Seattle: University of Washington Press, 2003), pp. 101-120. But see also, Martin Jaffee, "Spoken, Written, Incarnate: Ontologies of Textuality in Classical Rabbinic Judaism" in the same volume, pp. 83-100.

<sup>10</sup> For a fuller analysis, cf. my "Technology and the Perils of Poetry: or, Why Criticism Never Catches Up," in *Institutions and Originality: ICHD 98* (Seattle: Walter Chapin Simpson Center for the Humanities), 1998, 47-64.

<sup>11</sup> Sandor Goodhart, *Sacrificing Commentary: Reading the End of Literature* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996). See also, Leroy F. Searle, "The Conscience of the King: Oedipus, Hamlet, and the Problem of Reading," *Comparative Literature* 49 (Fall, 1997), 316-343.

<sup>12</sup> Martin Luther King, "I Have a Dream" address, Washington, D.C., August 28, 1968. See [http://www.stanford.edu/group/King/publications/speeches/address\\_at\\_march\\_on\\_washington.pdf](http://www.stanford.edu/group/King/publications/speeches/address_at_march_on_washington.pdf) .

<sup>13</sup> Deborah Willis, "Shakespeare's *The Tempest* and the Discourse of Colonialism," *SEL* 29, no. 2 (Spring, 1989), 227-289.

<sup>14</sup> Elsewhere Takaki uses the same analogy to urge that Caliban could have been African (50), Irish (149); Asian or any person of color (205);

<sup>15</sup> See, for example, George Wills's Will's "Literary Politics: 'The Tempest'? It's 'really about imperialism. Emily Dickinson's poetry? Masturbation,'" *Newsweek*, April 22, 1991, p. 72; and Stephen Greenblatt's reply, "The Best Way to Kill Our Literary Inheritance Is to Turn It into a Decorous Celebration of the New World Order," *Chronicle of Higher Education*, v. 37, no. 39, June 12, 1991, pp. B1, 3.

<sup>16</sup> See especially the comments on the folly of this later determination by Antonio and Sebastian, II, 1, 118ff.

<sup>17</sup> One could hardly find, moreover, a better example in which generations of misreading actually creates the evil that such commentators as Takaki decry. If, for example, the early colonists – surely not at all likely, being Puritans, to have had any patience or even tolerance for reading a work of Satan's playground, the Theater, just as they could hardly have seen a play that was never performed in public in Shakespeare's lifetime – actually had *read* the play and thought about it, it might have acted as a brake upon deadly imperial and racist ambitions. But that may only imply that they, no less than Takaki, would misread in exactly the same way, assuming that the relevant principle was already known, though the principles are contrary to each other: the one assuming the native to be a vile heathen, and the other, assuming the dominant "Prosperos" to be oppressive monsters.

<sup>18</sup> Consider, by contrast, the sullen silence of the two treacherous brothers, Sebastian and Antonio, who, in thinking so well of themselves as civilized gentlemen, do not even seem to register the fact that both are would traitors and murders. Perhaps the most revealing and tantalizing detail, however, is the fact that when the action of the play concludes, Prospero pulls aside the drape to his cell, revealing Ferdinand and Miranda, not just playing the archetypal political game of chess, but Miranda having caught Ferdinand cheating. He denies it, saying he would not do so "for the world," to which Miranda replies, "Yes, for a score of kingdoms you should wrangle, / And I would call it fair play." While there is no question whatsoever that kingdoms governed by Ferdinand and Miranda would be incomparably less vicious than what the rule of either Sebastian or Antonio would promise, they represent a real world in which anyone assuming they could claim perfect virtue and still govern would suffer exactly the fate of Prospero, who loses his kingdom in part because he quits doing his job. Caliban, on the other hand, recognizing himself to be a "thrice double ass" has only shown that acting mainly for the satisfaction of his appetites, wanting both his dinner and a woman, renders him altogether incompetent to govern.

<sup>19</sup> See in this context the claim of Walt Whitman in *Democratic Vistas* (1871) that the greatness of any culture is to found in, and shaped by, its poems. In a less extravagant way, Benedict Anderson makes a similar point in *Imagined Communities* (London: Verso, 1983, 1991), that the emergence of national consciousness depends on print literacy. See chapter 3, 37-46. In *Beyond Belief: Islamic Excursions Among the Converted Peoples* (New York: Vintage Books, 1998), V. S. Naipaul makes a possibly even more telling point in lamenting the current condition of Indonesia, from a complementary vantage point: "Sustained great writing, rather than polemic, can only come out of societies that offer true human possibility; and in Indonesia we have, instead, a pastoral people who have lost their history; who have been involved in prodigious, often tragic, events, but are without the means – the education, the language, and above all the freedom – to reflect on them" (71). The reciprocity between great, undogmatic, writing and true human possibility extends, I would argue, much farther than we are presently disposed to acknowledge.

<sup>20</sup> See especially, Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks* (London: Lawrence and Wishart, 1971, 1991), 330-333; and recent work by Chantel Mouffe and Ernesto Laclau, especially *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985).

## ПРОБЛЕМА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ

*Марья РОЗАНОВА*

Теоретическим фактором, во многом определившим современные исследования коммуникации, стал поворот от философской и научной рефлексии к действительности языка. Начало исследований языковых и знаковых структур, положенное в первой трети прошлого столетия работами Рассела и его ученика Витгенштейна, принципиально изменило само понимание коммуникации, а также методы ее изучения. Благодаря новой установке язык стали рассматривать не просто как средство коммуникации, но сама коммуникация оказалась пространством, заключающим в себе становление языковых форм.

Мир в XX веке стал непонятным для человека. Прежние стереотипы и жизненные ориентиры перестали работать, изменилась сама норма. Говоря о норме, отдельное внимание нужно уделить ее критериям, что особенно актуально для последней четверти века. Произошло смещение акцентов: из запретительной она превратилась в разрешительную, а в соединении с этикой, философией, политикой, на первый взгляд, приобрела просто аномальность относительно классических принципов. Суть таких изменений обусловлена лишь расширением области классической рациональности. В нее было включено то, что раньше отвергалось как неприемлемое: традиции, мифология, интуитивное постижение реальности и т. д. Произошла перестройка привычного навыка понимания. Но, совершая коммуникативные акты, человек, как и прежде, сталкивается с другими Я и должен при этом их интерпретировать, осуществлять рефлекссию, объяснять и понимать высказывания. Именно для этих целей стали интенсивно разрабатываться различные теории коммуникации.

Коммуникация одновременно возникла во многих академических дисциплинах. Свой вклад в ее развитие внесли не только такие ведущие в данной области на сегодняшний день дисциплины как психология, социология, философия, но и литература. В XX столетии назрела необходимость отвлечения жизненно-практического созна-

ния от своих непосредственных носителей, чтобы посредством переосмысления представить его в философско-художественно-литературной форме, где используются новые практики (такие как новый роман, двойное кодирование, пастиш, создание бесситуативных текстов и др.), средства литературного языка (широкое распространение получает метафора, метонимия, эллипсис- все то, что составляет основу поэтических ассоциаций и выводит стиль философствования за пределы логического мышления), чтобы затем вновь обратиться к людям в форме, приоткрывающей завесу непрозрачности неподдающегося объяснению хаоса действительности. Другими словами, литература получает свой материал из обыденного, культурно обусловленного способа размышлений, но формулирует и преобразовывает их таким образом, что заложенные в ней теоретические концепции, в свою очередь, оказывают влияние на обыденное мышление и повседневную практику, изменяя их. А значит, связь между культурой и теорией оказывается взаимобратной. Коммуникация в литературе в силу ее культурной укорененности и рефлексивности, имеет практическое значение, в том числе и политическое. Часто литературу рассматривают как «идеологический аппарат государства», но нельзя забывать, что она также и воспитывает, дает чувство новизны, стремление к лучшему. Образ философствующего «писателя-провидца» вновь привлек к себе внимание в XX веке уже в политическом смысле, когда литературу (что напрямую связано с ее взаимодействием с философией) стали наделять социально-политической прозорливостью, недостающей всем остальным формам практики. Как писал Сартр, «проза – только самый удобный инструмент для реализации определенного замысла», потому что, «когда аккуратно, с заботой о точности, слова собраны в фразы, то в них просматривается намерение ...отдать другим полученные выводы. ...Говорить – означает действовать, любая названная вещь уже не та, какой была до того, она потеряла невинность».<sup>1</sup> Слово «ангажированного» писателя оказывается действием. Он отдает себе отчет в том, что «обнажать означает – изменить... Если общество вдруг увидит себя, сам этот факт уже оспаривает принятые ценности и общественный режим».<sup>2</sup> Современная литература постепенно осознала то, что «она сама – идеология». Но это имеет и положительную сторону. Для индивида, заброшенного в катастрофическое пространство

современного существования и заблудившегося в нем, литература является едва ли не единственным средством самосохранения, а философствующий писатель становится одним из первейших моральных деятелей нынешнего мира, потому что закладывает в свои труды подлинно гуманистический потенциал, который так необходим сегодня для правильной политической ориентации. И если теоретики «официальной» коммуникации, как правило, работают над поддержанием позиции привилегированных и наиболее влиятельных слоев общества, то литература в ее сочетании с философией и нацеленности на общезначимые идеи гуманизма, формирование базовых ценностей, может давать смысложизненные ориентиры без оглядки на социальные градации. Закономерным является то, что многие обращаются к литературному способу выражения своих идей, потому как искусство слова в демократических обществах пользуется беспрецедентными возможностями «проливать свет», выдвигать альтернативы, давать политические рекомендации.

Более того, в поэтизирующей философской мысли открывается ее способность обнаружения так называемых субъективных истин, относящихся к желаниям, чувствам, интуиции. И эта мысль признает их в качестве объективных наравне с недостаточными для современного мироощущения классическими истинами, проверенными на опыте и строго ограниченными в своей однозначности рациональным, научным дискурсом. Цель единения литературы с философским концептом сводится к тому, чтобы представить знание не как мыслимое в терминах противоположности объекта и субъекта, но как субъективированное знание, в котором происходит преодоление этой традиционной для классической философии оппозиции. В современных условиях неприемлемой является сама возможность сведения разнородного мира к двум противоположностям, причем при условии, что одна из них обязательно устанавливает над другой строгий контроль, тем самым исключая зарождение любого диалога.

Коммуникация не сводится к передаче и усвоению информации. Здесь обязательно наличие определенного уровня компетентности, соблюдение языковых норм. Нельзя не учитывать, что при столкновениях с другими сообществами, одним из способов преодоления устоявшихся норм, сложившихся предрассудков, идеологом является исследование языкового поля в аспекте возможностей понимания и

переводимости. Такое исследование не может ограничиваться адекватным переводом иностранного языка, оно выходит за его пределы и затрагивает понимание исторического контекста, взаимодействие познавательного и ценностного, научного и вненаучного. Сложность в установлении коммуникации связана с тем фактом, что даже для людей, приобщенных к одной культуре, одни и те же слова могут иметь разные значения, не всегда поддающиеся четкой дефиниции, не говоря уже о том, что эти значения зачастую передаются косвенным образом. Диалог включает в процесс коммуникации и интерпретацию понятий, контекст и, что немаловажно, творческую интуицию, воображение, чего невозможно достичь без средств поэтического языка. Но, несмотря на все перечисленные приемы, построение диалога на практике оказывается непростым.

По этой теме разработано множество коммуникативных теорий. Например, логическая теория диалога не подразумевает взаимопроникновения сторон, открытости Другому. Здесь общение возможно только в одной заранее выбранной плоскости, то есть либо Другой должен встать на мои позиции, либо я вынужден подчиниться. Для Другого Я и Другой для меня – объекты, на которые мы направляем наш взгляд с целью познания, манипуляции и т. д.. При таком общении мы чаще всего хотим видеть в Другом скорее сходство с нами самими, нежели отличия, и если не достигается цель, заключающаяся в «приручении» этого Чужого, то это и создает самую большую угрозу нашему понятному, привычному и предсказуемому миру. Противоположная феноменологическая традиция теории коммуникации, во многом верно делает акцент на том, что подлинный диалог может развиваться только при условии наличия доверительных человеческих отношений. Следовательно, всякое сознательное стремление к цели, какими бы благими ни были намерения участников, уничтожает диалог, поскольку личные цели оказываются, во-первых, преградой на пути непосредственного принятия другого, а во-вторых, препятствуют раскрытию собственной сущности.<sup>3</sup> И здесь мы сталкиваемся с такой ситуацией, когда возникает вопрос: не оказывается ли данное требование абсолютного доверия слишком идеальным для людей, принадлежащих к одной культуре, и в принципе неосуществимым для участников, имеющих культурные различия? Ответ, конечно, должен исключать сомнение в самой возможности установления диалога.

Практика показывает, что прежде, чем установить подлинный диалог, участники должны иметь взаимный интерес друг к другу, изначальную предрасположенность к восприятию опыта Другого, иначе он будет отторгнут, останется незамеченным, и в лучшем случае – подвергнут критическому осмыслению. Кроме того, все, что касается общения с Чужими, всегда сопряжено с некоторой степенью напряженности, недоверия и нередко сопровождается глубинно инстинктивным чувством опасности. И в то же время даже такое общение является позитивным. Оно выводит нас из равновесия и, чтобы избавиться от опасности угрозы и неодолимого беспокойства, навязанной неизвестностью, заставляет нас двигаться, выбирать методы защиты, выйти за пределы своей ограниченности, выстраивать методы коммуникации и напряженно искать возможность установления диалога.

Приходится констатировать тот факт, что аналитические практики, методологический рационализм не позволяют найти подход к Другому. Понимание могут обеспечивать скорее интуиция, воображение, творчество и принципиальная открытость. В целом, для коммуникативной практики актуальной становится не академическая философия, а живая, которая вопрошает о человеке, смысле его постоянно меняющейся жизни, и которая предполагает взаимное конституирование единого смыслового поля понимания, помогая осмыслить глубинные онтологические и психологические связи человека с миром. Сама коммуникативная практика в форме единения литературного способа описания и философских концепций напрямую связана с открытием для европейского мышления традиции поэтизирующей восточной мудрости. И во многом в рамках данной проблематики происходит сегодня выстраивание диалога философских культур, главной целью которого служит расширение мировоззрения, расцвет традиций с сохранением их индивидуальности.

Любое произведение искусства конституирует суждение, представляя собой особый способ установления коммуникации. И, прежде всего, это касается литературы, поскольку язык человека является условием его способности видеть, двигаться, мыслить, и каждое из этих действий он преобразует в коммуникацию. Даже если утверждать, что искусство существенно ни на что не влияет в этом мире, все равно приходится признать, что оно заставляет мыслить и менять наши устоявшиеся представления о привычных вещах.<sup>4</sup>

В Европе тенденция синкретического единства философского и художественного полей свое наиболее явное выражение обнаружила в философских школах Франции (Ж. Делез, П. Рикер, Ю. Кристева, Ж. Дессон и др.). Но все же больший интерес в данной связи вызывает ее становление и вызревание в аналитической традиции. В этом смысле необходимо упомянуть философско-литературное творчество Бертрана Рассела, известного в основном как один из основателей аналитической философии, философии логического атомизма, но со временем закономерно пришедшего к литературной форме изложения и к поэтическим возможностям языка, тем самым сыгравшего значительную роль в становлении современной коммуникации. Рассел одним из первых в аналитической сфере выступил в защиту метафоричности в языке, доказывая, что хотя строгий идеальный язык, конечно, безупречен, но мы не можем пользоваться им в жизни (современные исследования английских философов подтвердили в рамках теории лингвистической интерпретации, что не существует разницы между метафорой и строгим понятием, она может выявиться лишь в определенном контексте). Уже к середине двадцатого столетия Рассел в своем литературном творчестве расширяет понятие рациональности, становится предвестником постнеклассической рациональности, которая сочетает в себе логические основания с культурно-историческим контекстом. Толерантность искусства литературного повествования позволила Расселу до известной степени вместить в свои работы весь предшествующий опыт не только своей культуры, но и опыт мировидения других культур («Проблема Китая»<sup>5</sup>). Бертран Рассел стал одним из первых западных мыслителей, ясно осознавшим, что с резко возросшей коммуникацией, чрезвычайно интенсивным взаимодействием культур, человечество как никогда нуждается в равноправном диалоге, который является основой взаимопонимания в современном мире. Во многом благодаря его трудам изначально сформировавшееся в рамках художественного мировидения представление о целостности мира, возможности равноправного сосуществования различных точек зрения, ценностей, плюрализма методов, постепенно стало проникать и в другие области знания. Во многом под влиянием таких незаурядных мыслителей как Б. Рассел, европейская философия постепенно отказалась от притязаний на универсальность, монологизм и представляет собой многоуровневый диалог, в котором любые философские школы и направления имеют равнозначную ценность.

Особую актуальность коммуникативные теории приобретают в период глобализационных процессов в мире, когда мы имеем дело с формированием открытых, тесно взаимодействующих и взаимосвязанных культур. Наша повседневная среда общения наполнена многочисленными символическими кодами, определенным набором средств коммуникативного взаимодействия. При общении с Другими мы используем модели и тактику поведения, которые принимались и, как правило, закреплялись в нашей социокультурной среде в ходе исторического развития. Вместе с ними мы воспринимаем и стереотипы, которые, надо сказать, не всегда неверны. При столкновении с иной культурой наш собственный набор стандартных типов и правил общения может не срабатывать, а несбывшиеся ожидания между участниками коммуникации, увеличение трудности в согласовании интересов зачастую обращаются причиной возникновения конфликтов. Неумение найти диалог в XX веке привело к тому, что подавляющая часть конфликтов носила национальный характер. Политическая обстановка в мире не отличается стабильностью, многие институты работают над творческим созданием новых значений и средств коммуникации. В рамках межкультурной коммуникации они помогают сформулировать некие общие идеалы и ценности (толерантность, равноправие традиций, этика и политика ответственности, и др.). Но процесс создания единого поля коммуникативного взаимодействия не проходит гладко. Например, принятые изначально в качестве базовых такие «общечеловеческие», универсальные ценности как права человека (сформировавшиеся, кстати, относительно недавно – в эпоху Просвещения) оказываются во многом несовместимыми с политическими и культурными обычаями многих стран Востока. И здесь на помощь может прийти обширный философско-литературный опыт, выражающий подлинную сущность любой культуры, предсказывающий перспективы взаимодействия различных кодов и средств передачи информации, и всегда чуткий к новым тенденциям и новым коммуникативным практикам.

Фактически, можно сделать вывод о том, что новая литературно-художественная форма выражения философской мысли, во многом сформировавшаяся под влиянием восточной мудрости, и являющая собой развитие коммуникации на новом уровне, помогает человеку не только осознать его место в мире, но и оказывается базой, на которой осуществляется сегодня диалог культур. Новая методология сводится к на-

хождению понимания, ориентирующегося не столько на сходстве, сколько на различии. Благодаря этому мы постепенно уходим от западной парадигмы создания единства в многообразии и переходим к более нейтральному многообразию в единстве.

## THE PROBLEM OF COMMUNICATION AND PHILOSOPHICAL DEVELOPMENT WITH RESPECT TO CONTEMPORARY REALITY

*Maria ROZANOVA*

*State Petersburg University, Russia*

Philosophy simultaneously reflects concrete aspects of culture while being a product of its intellectual flourishing. The close intercourse and interaction between nations and has given rise to the need to understand the basis for these contacts and this communication. The most important basis is founded on common values. Philosophy is the instrument that helps us analyze the contemporary needs of mankind and choose and define the main values people hold in common throughout the world. In the twentieth century, philosophy helped to develop bridges between different individual and national outlooks.

The exchange of ideas between philosophers of West to East regarding the specificity of cultural and philosophical existence has been fruitful, for it has opened new horizons for Western philosophy. What appeared, at first sight, to be two perfectly incompatible opposite cultures  $\frac{3}{4}$  East and West  $\frac{3}{4}$  has, in combination, formed original unity. Which explains why the problem of communication has become very popular. New theories of communication have simultaneously arisen in many academic disciplines, until we now have a plethora of communicative theories reflecting many different viewpoints. For example, the logic theory of dialogue does not refer to *ñlose* friendly exchanges between participants based on openness to another. It refers only to a certain type of dialogue: should another person accept my position or my principles, or I should accept his? The purpose of this kind of dialogue is manipulation, and the participants in and the substance of this communication are just objects. On the other hand, the phenomenological theory of communication says that real dialogue can be possible only if the participants are open to each other

and they exchange confidential human attitudes. In this type of dialogue, understanding can promote intuition, imagination, creativity and openness, whereas analytical practice and methodological rationalism cut off the opportunity for closeness. The latter approach has made a significant contribution in the development of communications in diverse fields, including psychology, sociology, philosophy, and also literature.

Literature is a special case. Literature is informed by ordinary reflections, but it formulates and transforms them in a way that the theoretical concepts have influence on ordinary thinking and daily practice, thus changing them. So literary communication has a practical importance, including political. It plays a very positive role. For the individual who has lost himself in the catastrophic space of contemporary existence, literature gives the unique means of self-preservation, humanistic potential, which is necessary for correct orientation.

For example, some of the ideas in Bertrand Russell's literary work, "The Problem of China," can be helpful in solving actual problems in the dialogue of cultures. In this book, Russell concludes that European values cannot become common in every culture. For instance, the western ideal of human rights is unacceptable to many people of other civilizations. It is not a "universal" principle .

At the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Russell sought to protect China's distinctive culture from western rigid aggressive politics that were tending to eradicate its originality by substituting the original Chinese values with a European or American lifestyle. Russell sought to reverse the trend. According to his opinion eastern values such as tolerance can give a positive contribution to western culture and to solve many problems in this way.

Russell was one of the first philosophers of the West to proclaim the idea of real equal dialogue between different civilizations. Through this dialogue we gradually move from the western conception of creation of unity in variety toward the more neutral variety in unity.

Russell research regarding China ascertained that analytical practice and methodological rationalism do not allow understanding of other cultures. Only a more phenomenological approach involving intuition, imagination, creativity and openness can provide understanding of other cultures. The rapidly changing world is too complex to be fully understood using classical philosophical notions. Conventional philosophical discourse is too old, too simple, primitive and rational for understanding, explaining and capturing the essence of the

processes of the external and internal world. Literary language is much closer to life as it allows for the expression of emotions, feelings and more subtle life processes. Literary language is not so rigid and rational as the special language of classical philosophy; its limits are not so narrow.

Bertrand Russell became one of first westerners to realized that the increased communication of the modern age would lead to extremely intensive interaction among cultures, and mankind, as never before, requires equal dialogue based on mutual understanding. Thus, philosophy as essence of culture appears not only the form of uniqueness of cultures, but also their generality.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Сартр Ж. П.* Что такое литература? Слова. Мн., 1999. С. 20.

<sup>2</sup> Там же. С. 22.

<sup>3</sup> *Крейг Р. Т.* Теория коммуникации как область знания // Компаративистика - III : Альманах сравнительных социогуманитарных исследований. СПб.: Социологическое сообщество, 2003. С. 105.

<sup>4</sup> *Дессон Ж.* Художественная мысль // Позиции современной философии. Вып. 2 . С. 40.

<sup>5</sup> *Russell B.* The Problem of China. London, 1922.

## **BEYOND POSTMODERNISM: TOWARD AN AESTHETIC OF TRUST**

*Ihab HASSAN*

*Milwaukee, Wisconsin, USA*

### *Introduction*

My theme is the evolution of postmodernism, or rather, our own evolution in postmodern times. Since I owe readers clarity and concision, which have all but abandoned us in academe, let me focus the issue at the start. What lies beyond postmodernism? Of course, no one knows; we hardly know what postmodernism was.

But questions have a way of inveigling an answer. I will offer a double response in the form of two, major intertwined themes : postmodernism expands into geopolitical postmodernity while seeking to become a postmodernism not of suspicion but of trust. The braided strands of this proposition may define the cultural code of our moment. How?

### *What Was Postmodernism?*

Let us step back for a moment. What was postmodernism in the first place? I am not at all certain, for I know less about it today than I did some thirty years ago. No doubt, that is because I have changed, postmodernism has changed, the world has changed, and historical concepts, unlike Platonic Ideas or geometrical forms, suffer the tyranny of time.

Of course, postmodernism was born in strife and nursed in contention; it still remains moot. Lock ten of its foremost proponents in a room, and watch the blood trickle under the door. Hype and hyperbole, parody and kitsch, media glitz and ideological spite, the sheer, insatiable irrealism of consumer societies all helped to turn postmodernism into a conceptual ectoplasm. I cite – from an essay called “From Postmodernism to Postmodernity” – four current exemplars of the phenomenon, nearly at random:

1. Frank Gehry’s Guggenheim Museum in Bilbao (Spain), Ashton Raggatt McDougall’s Storey Hall in Melbourne (Australia), and Arata Isozaki’s Tsukuba Center (Japan) qualify as postmodern architecture. They depart from the pure angular geometries of the Bauhaus, the minimal steel and glass box-

es of Mies van der Rohe, mixing aesthetic and historical elements, flirting with fragments, fantasy, and even vulgarity.

2. In a recent encyclical, titled “*Fides et Ratio*,” Pope John Paul II actually used the word postmodernism to condemn extreme relativism in values and beliefs, acute irony and skepticism toward reason, and the denial of any possibility of truth, human or divine – in short, from the Church’s point of view, incipient nihilism.

3. In cultural studies, a highly politicized field, the term postmodernism often surrenders to postcolonialism, the former deemed historically feckless, being “unpolitical” or, worse, not political in the right way. Postcolonialism is deemed a serious concept, postmodernism a light one.

4. In Pop culture, postmodernism – or PoMo as Yuppies call it insouciantly – refers to a wide range of phenomena, from Andy Warhol to Madonna, from the colossal plaster Mona Lisa I saw advertising a *pachinko* parlor in Tokyo to the giant, cardboard figure of Michelangelo’s David – pink dayglo glasses, canary shorts, a camera slung across bare, brawny shoulders – advertising Kon Tiki Travel in New Zealand.

What do all these have in common? The answer is familiar by now: fragments, hybridity, relativism, play, parody, pastiche, an ironic, sophisticated stance, an ethos bordering on kitsch and camp. So, willy nilly, we have begun to gather a family of words applying to postmodernism; we have begun to sketch a context, if not a definition, for it. (More ambitious readers can consult Hans Bertens’ *The Idea of the Postmodern*, the best and fairest introduction to the topic I know.)

But who needs definitions nowadays, anyway? The desert grows, the desert grows, Nietzsche growled only yesterday, and our mouths now parch with de-definition, with disbelief. Still, rather than construct bizarre tables, contrasting modernism with postmodernism, as certain critics have done, I propose to engage postmodernism in ways that may lead us through it, beyond it.

### ***The Equivocal Autobiography of an Age***

In 1784, Immanuel Kant asked, in a celebrated essay, “Was ist Aufklärung?” The question was taken up by Michel Foucault, though we do better to ask ourselves, in terms of this particular occasion, “Was ist Postmodernismus?” How could we ever share the historical poise of the punctual thinker of Königsberg? Versed in suspicion, inward with incredulity, votaries of decenterment, pluralist, pragmatic, polychronic, we can hardly privi-

lege our moment as Kant privileged the Enlightenment. Instead, we betray an abandon of belatedness, a delirium of reflexivity, a limitless anxiety of self-nomination. Who am I, who are we – is that not the chorus of the moment? Perhaps postmodernism can be defined, after all, as a continuous exercise in self-definition. Or perhaps we can simply call it the equivocal autobiography of an age.

This is not altogether flip: two pivotal points are at issue here. One regards the hermeneutic seductions of postmodernism in developed societies. The other relates to the crisis of identity, driving geopolitics in the postwar era (I will return to that idea in discussing *postmodernity*). Let me begin with the former.

Autobiography, as we all know, is a verbal interpretation – not simply recollection, not simply construction – of a life. So is postmodernism a collective interpretation of an age. More than an artistic style or historical trend, more than a personal sensibility or zeitgeist, postmodernism is a hermeneutic device, a habit of interpretation, a way of reading all our signs under the mandate of misprision. I simply mean that we now see the world through postmodern-tinted glasses. Rabelais? Look at all those excesses of parody and pastiche, all those paratactical lists. Sterne? Please, don't be obvious. Jane Austen? See all those self-reflexive ironies, those subtle deconstructions of squirearchy not to mention phallocracy. And so it goes (as Vonnegut would say). Moreover, it's all true, or at least partially true. But not even a *fatwa* would induce me to consider Rabelais, Sterne, and Austen postmodern or, preposterously, pre-postmodern.

Certainly, we read history from the vantage of the present; certainly we write history as narratives, tropic and revisionary. But this gives us no licence to cannibalize our past to feed our flesh. History, too, has its pragmatic truth, its otherness, which refuses assimilation to our needs, our desires. History, too, requires our tact, our respect, our trust: I mean that measure of intuition, empathy, and self-discipline enabling every cognitive act.

I hope you do not think I have lost myself in the labyrinths of postmodernism. Words like truth, trust, tact are key to the idiom of this paper, and I will return to them, repeatedly. For the moment, however, I wanted simply to suggest that postmodernism could be understood as a kind of autobiography, an interpretation of our lives in developed societies, linked to an epochal crisis of identity, the other pivotal point.

### *A Global Crisis of Identity*

What, then, is that global crisis of identity? Look everywhere, the evidence chills the blood, boggles the mind. Fortunately, some sane and readable books, like Michael Ignatieff's *Blood and Belonging* and Amin Maalouf's *In the Name of Identity*, help us to awake from this particular nightmare of history. The latter work is especially pertinent here, though I can summarize its generous argument only in the baldest terms.

Maalouf calls for the acceptance of multiple and dynamic identities, without prejudice to any; he rejects, in all of us, a single, static, essential self, "deep down inside," coercing other allegiances. And he insists on respect, reciprocity, non-exclusiveness, in the exacerbated traffic between fields of cultural force, anthropological zones, estates of personal being. Still, since modernity is so often perceived as "the hand of the stranger" in many cultures, the shadow of suspicion, indeed of outraged rejection, falls on the West, especially on the United States. In this nexus, a free spirituality, loosely attached, or even unattached, to the need to belong, may prove salutary. Maalouf concludes by enjoining us to act and to dream:

*We must act in such a way as to bring about a situation in which no one feels excluded from the common civilisation that is coming into existence; in which everyone may be able to find the language of his own identity and some symbols of his own culture; and in which everyone can identify to some degree with what he sees emerging in the world about him, instead of seeking refuge in an idealised past (163).*

That is, indeed, the practical dream of a pluralist postmodernity. But how is that crisis of identity relevant to postmodernism itself? And how do I distinguish between postmodernism and postmodernity?

In the past, I resorted to a neologism, "Indeterminance," to interpret postmodernism. I meant to designate two decisive antithetical, but *not* dialectical, tendencies: indeterminacy and immanence. (See "Culture, Indeterminacy, and Immanence" in *The Postmodern Turn* and the "Postscript" of *The Dismemberment of Orpheus*.) Since then, the double process of "localization" and "globalization," as every CEO now glibly says, has become dire. What I had hinted has become the daily grist of our news: I mean the sundry movements of secession, decolonization, separatism, on the one hand, and the fluent imperium of

high-tech, media capitalism, on the other – cargo cults here, satellites there, the Taliban in one place, Madonna everywhere. In sum, cultural postmodernism has mutated into genocidal postmodernity (witness Palestine, Bosnia, Kosovo, Ulster, Rwanda, Chechnya, Kurdistan, Sri Lanka, Sudan, Afghanistan, Tibet...). But cultural postmodernism itself has also metastasized into sterile, campy, kitschy, jokey, dead-end games or sheer media hype.

To these changes, the world responded with vast changes of its own, changes that I describe as postmodernity.

### *From Postmodernism to Postmodernity*

This brings me to the first, braided theme of this essay: namely, the expansion of postmodernism into postmodernity. It is as if the breaks, the indeterminacies, of the former have turned into tribalism (postcolonial factions), and the immanences of the former have accelerated world interactions (globalization). I say “as if” because I distrust large and symmetrical explanations.

In any case, the horrendous facts of postmodernity invade our lives continually: diasporas, migrations, refugees, the killing fields, a crisis of personal and cultural values seemingly without parallel in history. Therefore, we may be forgiven to conclude: a specter is haunting Europe *and* the world – the specter of Identity. Can we wonder that its ghostly steps lead everywhere, from the jungles of the Philippines to those of Peru, from the ruins of the World Trade Center to the wastes of Gaza, from the tenements of Belfast to the mosques of Kashmir?

Some will proffer socio-economic explanations, the inequities of north and south, west and east, which feed the iniquities of the world. Some will adduce vast conflicts of civilizations, which, since 9/11, have given Samuel P. Huntington renewed plausibility. And some will cite sociobiology, the “epigenetic rules” of E. O. Wilson or the “mass soul” of Elias Canetti, hard-wired in our species. Yet none of these facts suffices alone, as Amin Maalouf would agree.

Beyond postmodernism, beyond the evasions of poststructuralist theories and pieties of postcolonial studies, we need to discover new relations between selves and others, margins and centers, fragments and wholes – indeed, new relations between selves and selves, margins and margins, centers and centers – discover what I call a new, pragmatic and planetary civility. That’s the crux and issue of postmodernity.

But how establish this civility without borders?

Needless to say, short of omniscience, short of omnipotence, I find no answer to this query. But I can try to put certain ideas, certain words, into play, words that we have forgotten in academe, words that need, more than refurbishing, reinvention. I mean words like truth, trust, spirit, all uncapitalized, in addition to words like reciprocity and respect, sympathy and empathy, so central to *In the Name of Identity*. Here twines the second strand, or major theme, of the essay.

### *Truth and Trust*

If truth is dead, then everything is permitted – because its alternatives, now more than ever, are rank power and rampant desire.

True (pun intended), we no longer share an absolute, transcendent, or foundational Truth. But in daily life, we distinguish well enough between truth and falsehood, from little white lies to darker deceptions. It is repugnant to pretend that the atrophy of transcendent truths licenses self-deception or justifies tendentiousness – truth is not *pravda*.

Truth is a single phoneme, but it carries the curse of miscellany, of sundry semantemes. There is traditional truth: what myth and tradition hold to have been always so. There is revealed truth: what a divine, sacred, or supernatural authority declares as true. There is the truth of power: what a tyrant proclaims, believe it or die. There is the truth of political or social or personal expediency: it would be good for the party, or for the community, or for my own interest, to assume such to be the case. There is truth as correspondence: in naïve science and empiricism. There is the more sophisticated truth of scientific falsification: a theory is held true until disproven. There is truth as coherence: in the arts, especially music, in mathematics and logical systems. There is the truth of a poetic intuition: for instance, Yeats's quip that we "can refute Hegel but not the Saint or the Song of Sixpence." There is subjective truth: what you intensely feel or experience or desire becomes incontrovertibly so. There are probably other kinds of imbricated truths, and they all revert to some underlying axiom or belief.

William James knew this nearly a century before Rorty or Derrida. In *Pragmatism*, he acknowledges the fecund diversity of truth, a truth, he says "made, just as health, wealth, and strength are made, in the course of experience" (143). But this is *not* an invitation to cynicism, self-interest, or ideological mendacity. For at the heart of James's own philosophical practice is

an idea of *trust*: *truth rests not on transcendence but on trust*. This fiduciary principle is epistemic, ethical, and personal all at the same time, since our trust must also depend on another's trust, and our faith, James remarks in *The Will To Believe*, "is faith in someone else's faith, and in the greatest matters this is most the case" (9). Hence the self-defeating character of radical relativism, of extreme particularism, which denies reciprocity, denies both empathy and obligation.

Epistemic trust flows, in Western cultures at least, from evidence, logic, dispassion, trial, doubt – from intuitions and speculations, too, that can earn our unselfish assent. Altruism, like self-criticism, is conducive to trust. Such trust, I have said, is fragile. "How can one and the same identical fact experience itself so diversely?" James asks in *A Pluralistic Universe* (94f). And in the end – I repeat, *in the end* – he answers that our "passional natures" must decide "*between propositions, whenever it is a genuine option that cannot by its nature be decided on intellectual grounds*" (W,11). But these "passional natures," I wonder, have they no cognizance of broader restraint, a larger reference?

The question reclaims maligned universals. Both social determinism and cultural constructionism find them anathema. Yet universals, not Platonic but empiric, abound. For instance: languages; human emotions; marks of status; ceremonies of birth, marriage, and death; gods, spirits, taboos and their rituals; not to mention sociobiological imperatives like the sixty-seven cross-cultural practices Wilson lists in *Consilience* (160f.). Human beings are not a *terra nullius* colonized by myriad systems of signs. Human beings also create themselves and recreate their environments, and chance and aeons of biological evolution help shape their lives. (To hard-core cultural constructionists, I say: browse Matt Ridley's *The Genome Project* or Steven Pinker's *The Blank Slate* to see the intricacies of "nature" and "nurture," no longer separable in their interactions.) In sum, human beings not only vary infinitely; they also share a portion in the infinite.

Pragmatic or "soft" universals need not alarm us; they enable both individual and collective judgments. Without them, the U.N. Declaration of Human Rights would vaporize; without them, Amnesty International would whistle in the wind; without them, jurists at the Hague would sit in an empty court; without them, Greenpeace or the Kyoto Protocols would founder in the Pacific. In short, without qualified generalizations, no appeal to reason, freedom, or justice can stand; no victim can find redress, no tyrant retribution.

I am aware of the arguments against Truth (capitalized), from Nietzsche to Derrida. Nietzsche offered the best challenge, first in his youthful essay on “Truth and Lying in the Ultra Moral Sense,” then in his posthumous *Will to Power*. Truth, he said in the earlier essay, is “a mobile army of metaphors” (508); truth, he later declared, is an aspect of the “will to power,” thus a “*processus in infinitum*, an active determining” (298). But the Truth he pretends to rout is not pragmatic; it is universal.

William James, we have seen, also abandons the transcendental view of truth, opening it to our “willing nature,” nudging it toward a “noetic pluralism,” a process more than state, subject always to contestation. Still, his view makes place for a will to truth, as strong in certain human beings – the great saints, artists, scientists, intellectuals – as the will to power or the will to believe. Does not Oedipus embody, beyond a shady Freudian complex, that miraculous will to truth – what interest can it possibly serve? – that implacable will to truth, at the cost of self-destruction, entailing blindness, bringing a deeper, luminous sight?

Oedipus here is apt. Truth, I have said, rests on trust, personal, social, cognitive trust. But what is trust? Roundly, I answer: more than consensus, trust depends on self-abnegation, self-emptying, something akin to kenosis. It requires dispassion, empathy, attention to others and to the created world, to something not in ourselves. But, ultimately, it demands self-dispossession. That is why truth and trust remain spiritual qualities – not simply psychological, not merely political, but, above all, spiritual values.

At the mention of spirit, some may grit their teeth. So, put spirit aside, if you must; I will not insist on a willing suspension of disbelief. Consider another line of thought. The humanities, by the very nature of their epistemologies, can not resist the incursions of history and politics, ideology and illusion. *But that is precisely why the humanities must not yield to their promiscuous incursions*, which would degrade knowledge, deface evidence, defeat answerability. Truth does matter, as we know from Solzhenitsyn’s Nobel Lecture (a single truth is more powerful than all the weapons of the world, he claimed); as we have rediscovered in the Sokal Affair. Truth matters and the “calm sunlight of the mind” (5), as Susan Haack put it in her wise *Manifesto of a Passionate Moderate*. We may be all biased, as the june slogan goes, but we are not all biased about the same things, or to the same degree, or in the same manner, nor, *above all*, do we all comply with our biases invariably. Discriminations here are the life-blood of thought,

nuance is mind. If nothing else, let us recover the truth of tact and nuance, the trust of intellectual courtesy, which tacitly assumes self-control, if not outright *kenosis*.

### *Realism and the Aesthetic of Trust*

I come at last to the aesthetic, to the literary question, in my subtitle: "Toward an Aesthetic of Trust."

As you know, Beauty is back in the work of Elaine Scarry, Wendy Steiner, Charles Jencks, among others – and I am immensely cheered. But I will consider the aesthetic here from another ambit, that of realism. Realism, you cry, in 2002, *realism*? A moment ago, I spoke of trust as a quality of attention to others, to the created world, to something not in ourself. Is that not the premise of realism?

Realism is no light matter: it touches the inviolable mystery of mind's relation to the world. It refers us to the enigma of representation, the conundrum of signs, the riddle of language, the chimera of consciousness itself. So let us step gingerly here.

Elsewhere, I have presumed to remark on realism in science, philosophy, painting, photography, and literature, concluding that realism, despite its cunning, is a convention built on answerable faith – something like Santa Claus. Ernst Gombrich summed it up in *Art and Illusion* with wondrous concinnity: "the world," he said, "can never quite look like a picture, but a picture can look like the world" (395).

And in literature? We all know the epochal work of Erich Auerbach, a Teutonic hymn to mimesis. But a reader of that work may well conclude that the great scholar regards the loss of mimesis in modernism with acute ambivalence. The "uninterpretable symbolism" in the works of Joyce and Woolf; the "multiple reflection of consciousness" leaving the "reader with an impression of hopelessness," "something confusing, something hazy...something hostile to the reality which...[the works] represent;" the "atmosphere of universal doom" and implied "hatred of civilization" (551) – Auerbach finds all these distressing in modern literature. At the same time, he fairly recognizes that in the work of Virginia Woolf "random occurrence" can yield "something new and elemental...nothing less than the wealth of reality and depth of life in every moment to which we surrender ourselves without prejudice" (552).

I am not sure that Saul Bellow or John Updike would disagree with Auerbach. I am not sure that younger writers, like David Malouf (this the

Australian not the French Maalouf now) or Salman Rushdie or Vargas Llosa or Michael Ondaatje would disagree either. I am not sure that certain qualified postmodernists would fail to recognize the price literature has paid in renouncing realism altogether. Hence, the innovative, not to say magical, realism in such novels as Malouf's *Remembering Babylon*, Rushdie's *Midnight's Children*, Vargas-Llosa's *The Notebooks of Don Rigoberto*, Ondaatje's *Anil's Ghost* (which the author claims to be an accurate description of life in Sri Lanka, a claim similar to that of Garcia Marquez about life in his native Columbia).

The critical point here is that literary realism, though it may not suffice, remains indispensable; its discontents spill into, indeed inform, other genres.

Myself, I believe that Virginia Woolf's strictures against certain realists – Mr. Wells, Mr. Bennett, Mr. Galsworthy, as she called them with withering courtesy – still stand. They are “materialists,” she wrote in *The Common Reader*, by which she meant that “they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring” (187). *That* has ever been the banal flaw of realism. Yet Woolf herself had great faith in the possibilities of the novel, and in the same essay, “Modern Fiction,” she reminds us that there is no limit to the novel's horizon, “and that nothing – no ‘method,’ no experiment, even the wildest – is forbidden, but only falsity and pretense” (194).

Only falsity and pretense are forbidden: these words lead to my penultimate section.

### *On Spirit and the Void*

Falsity and pretence stand nearly antithetical to truth and trust. Hence my interest in what I will call fiduciary realism, a postmodern aesthetic of trust. Such an aesthetic would assume “negative capability” (Keats), but would go farther toward self-emptying; as in Shakespeare, Kafka, or Beckett, it would become acquainted with Silence, with the Void. For Nothing (Nothingness) is the other face of fiduciary realism. Emily Dickinson expressed it stunningly:

*By lonely gift and hindered Words  
The human heart is told  
Of Nothing –  
“Nothing” is the force  
That renovates the World*

She might have said as well: “That renovates the Word.” For a realism of faith must know that Silence or Absence is the ground of language, the ground of Being itself. This idea, surely central to both modernism and postmodernism, makes us all acolytes of the void. This intuition, central again to postmodernism, surely engages spirit as I understand it. But how do I understand, if not define, spirit?

For the last time, I need to step back a little, in order to see past, beyond, postmodernism. By the late eighties, I have said, I began to wonder how postmodernism could recreate its best self. Could it take a spiritual turn? Could the materialist ideologies of the moment open or crack? And what would spirit mean in our intellectual culture of disbelief? Certainly, it would not mean atavism, fundamentalism, or occultism; it may not mean adherence to orthodox religions – Christianity, Judaism, Hinduism, Islam – though it would not exclude them.

I did not answer these questions, though I made a stumbling start in an essay titled “The Expense of Spirit in Postmodern Times.” There, with some encouragement from figures as diverse as Friedrich Nietzsche, William James, and John Cage, I envisaged a postmodern, spiritual attitude compatible with emergent technologies; with geopolitical realities (population, pollution, the growing obsolescence of the nation state); with the needs of the wretched of the earth; with the interests of feminists and minorities and multicultural societies; with an ecological, planetary humanism; and perhaps even with millennial hopes. I could so envisage the prospects of a postmodern spiritual attitude, without occult combinations or New Age platitudes, because spirit pervades a variety of secular experiences, from dreams, creative intuitions in art or science, and a sense of the sublime, to extraordinary, visionary states, including the gift of seeing the eternal in the temporal, an apprehension of primal relations in the universe. Indeed, spirit echoes even in geopolitics, as in current debates of the idea of Forgiveness with regards to genocides ( see the references to Ricoeur, Derrida, Morin, Kristeva, among others, in a recent issue of *PMLA*).

Dictionaries offer many senses of “spirit.” These usually center on something fundamental to human existence yet intangible, an activating principle, a cosmic curiosity, a meaning, often religious or metaphysical in character, shading into the ethical yet irreducible to it. This bedrock meaning is not obsolete; for as Saul Bellow noted in his Nobel Lecture of 1976, when distraction increases, so does the desire for essentials. Can that desire be alien

to our spiritual impulses? Is it not alive still in the work of another Nobelist, Seamus Heaney, who spoke of poetry as a “matter of angelic potential, a motion of the soul,” and of “tilting the scales of reality towards some transcendent equilibrium” (192, 3)?

Yet spirit does not offer invariable solace. As mystics know – I am *not* one – spirit is exigent; it has its harshness, its clouds of unknowing, its dark nights of the soul. It may begin in agnosticism and end in despair. This is particularly true in postmodern times, times of irony, suspicion, nihilism. Yet even nihilism, at its best, can serve as a penultimate form of lucidity. Thus, as I have insisted, a postmodern spiritual attitude may become deeply acquainted with *kenosis* – self-emptying, yes, but also the self-undoing of our knowledge in the name of something more fundamental than deconstruction: that is, in the name of Reality.

I have no space here to elaborate this concept of unknowing, of cognitive undoing or nescience, a kind of intellectual *via negativa*. I need only repeat that fiduciary realism – a postmodern realism, if any – demands faith and empathy and trust precisely because it rests on Nothingness, the nothingness within all our representations, the final authority of the Void.

But let me conclude now before I vanish into Buddhist nirvana before your eyes.

### *Conclusion*

My path has been sinuous. Perhaps I can make some amends by carrying forthrightly the argument to its conclusion, a quasi-utopian conclusion, I admit.

What lies beyond postmodernism?

In the larger scheme, postmodernity looms, postmodernity with its multiple crises of identity, with its diasporas and genocides, with its desperate negotiations between local practices and global procedures. To call this condition simply postcolonial is to misperceive our world. For colonialism and its afterglow cast only a partial light on our condition; colonialism is not the whole of our history. In this regard, I regret that prominent postcolonial critics have sometimes chosen to tap the vast, often justified, resentments of our moment instead of bringing to it fresh, equitable, and true discernment.

We, in our literary professions, must turn to truth, truth spoken not only to power but, more anguished, truth spoken to ourselves. This can not be sectarian, self-serving truth, which appeals only to partisans and subverts trust.

Trust, I have claimed, is a spiritual value, inward with self-dispossession,

and in its postmodern form, familiar with the void. For only through nihilism is nihilism overcome. Our second innocence is self-heedlessness, and beyond that, “unknowing.” In the Japanese *Hagakura*, there is a shocking statement, inviting meditation, not explication: “This man has worth. In the highest level, a man has the look of knowing nothing” (26). I, for one, would trust such a man. I would also trust Voss, in Patrick White’s shattering novel by that name, who at the end of his spiritual agonies in the Australian desert cries: “Now that I am nothing, I am, and love is the simplest of all tongues” (291).

Does love have a place in an essay on postmodernism? It does. A postmodern aesthetic of trust, I have argued, brings us to a fiduciary realism, a realism that redefines the relation between subject and object, self and other, in terms of profound trust. Are we not close here to something deeper than empathy, something akin to love? Are we not broaching, beyond realism, Reality?

An aesthetic of trust is, ultimately, a stance toward Reality, not toward objects. At the *far limit*, such a stance demands identification with Reality itself, dissolution of the distinction between the I and not-I. Emerson said it famously in “Nature:” “...all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball. I am nothing, I see all” (10). That is the horizon, infinitely far, attainable only by the elect, toward which fiduciary realism tends.

I repeat: it is a *horizon*, seen and perhaps imagined but never reached. But in the sublunary world we inhabit, fiduciary realism must content itself with humbler aims. It needs only acknowledge its debt to spirit, its wide attentiveness, its intuition of *kenosis*. Such an intuition may also assuage the trials of postmodernity, the clamors of identity – sages say, the solution to identity is, get lost – thus linking our two themes, cultural postmodernism and global postmodernity. Identities created by an assured way of being in the world flow toward ultimate mysteries, sometimes called sacred, beyond the horizons of their assurance. And they can do so without benefit of dogma – church, mosque, temple, shrine – because spirit finally empties itself out of its own forms.

But even that acknowledgment may put on postmodernists too great a demand. Perhaps it will suffice, on any good day, for fiduciary realism, to follow the advice of David Malouf in *Remembering Babylon*:

*...the very habit and faculty that makes apprehensible to us what is known and expected dulls our sensitivity to other forms, even with the most obvious. We must rub our eyes and look again, clear our minds of what we are looking for to see what is there (130).*

Rub your eyes, rub them, please, without undue reflexivity, and without prejudice to Creation. That is my charge to postmodernists, which I hope is neither nostalgic nor utopian.

## REFERENCES

- Auerbach, Erich.* The Representation of Reality in Western Literature. Trans. Willard R. Trask. Princeton NJ: Princeton University Press, 1953.
- Bellow, Saul.* It All Adds Up: From the Dim Past to the Uncertain Future. New York: Viking Penguin, 1994.
- Bertens, Hans.* The Idea of the Postmodern. London and New York: Routledge, 1995.
- Canetti, Elias.* Auto-da-fe. New York: Seabury Press, 1978.
- Emerson, Ralph Waldo.* Essays and Lectures. New York: Library of America, 1983.
- Gombrich, E. H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Second Edition. Princeton NJ: Princeton University Press, 1972.
- Haack, Susan.* Manifesto of a Passionate Moderate: Unfashionable Essays. Chicago: Chicago University Press, 1998.
- Hassan, Ihab.* The Dismemberment of Orpheus. Second Edition. Madison WI: University of Wisconsin Press, 1982.
- Hassan, Ihab.* The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbus OH: Ohio State University Press, 1987.
- Hassan, Ihab.* The Expense of Spirit in Postmodern Times: Between Nihilism and Belief. *Georgia Review* 51, 1 (Spring 1997).
- Hassan, Ihab.* From Postmodernism to Postmodernity. *Philosophy and Literature* 25,1 (April 2001).
- Hassan, Ihab.* Realism, Truth, Trust: Reflections of Mind in the World. *Symbolism and Third Text* (forthcoming).
- Heaney, Seamus.* The Redress of Poetry. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1995.
- Ignatieff, Michael.* Blood and Belonging: Journeys Into the New Nationalism. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1993.
- James, William.* A Pluralistic Universe. Cambridge MA: Harvard University Press, 1977.
- James, William.* Pragmatism. New York: Meridian Books, 1955.
- James, William.* The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy. New York: Dover Publications, 1956.
- Maalouf, Amin.* In the Name of Identity: Violence and the Need to Belong. Tr. Barbara Bray. New York: Arcade Publishing, 2001.
- Malouf, David.* Remembering Babylon. New York: Vintage, 1994.

*Nietzsche, Friedrich.* Truth and Falsity in an Ultramoral Sense. In *The Philosophy of Nietzsche*. Ed. Geoffrey Clive. New York: New American Library, 1965.

*Nietzsche, Friedrich.* *The Will to Power*. Trans. Walter J. Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Random House, 1967.

*Pinker, Steven.* *The Blank Slate*. New York: Viking, 2002.

PMLA 117, 2 (March 2002).

*Ridley, Matt.* *The Genome Project*. New York: HarperCollins, 1999.

*Solzhenitsyn, Aleksandr.* *The Nobel Lecture on Literature*. Tr. Thomas P. Whitney. New York: Harper & Row, 1972.

*White, Patrick.* Voss. New York: Viking, 1957.

*Wilson, E. O.* *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York: Random House, 1998.

*Woolf, Virginia.* *The Common Reader*. London: The Hogarth Press, 1951.

*Yamamoto, Tsunetomo.* *Hagakure: The Book of the Samurai*. Trans. William Scott Wilson. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 1979.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВКУС И ДЕМОНСТРАТИВНОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ

*Юрате ЧЕРНЯВИЧЮТЕ*

Проблемы культуры сегодня находятся в центре внимания не только у гуманитарных наук – философии, искусствоведения и т.д., но достаточно интенсивно разрабатываются социальными науками – социологией, экономикой и такими «прикладными» дисциплинами, как маркетинг. С приходом в традиционно «гуманитарную» область как бы «чужих» ей по природе дисциплин, традиционные проблемы и понятия культуры «высвечиваются» с другой стороны и таким образом обогащается современное понятие культуры в целом.

Одним из таких традиционно гуманитарных понятий является понятие художественного вкуса, которое пристально анализировали теоретики философии искусства, начиная с XVIII века. В XVIII веке художественный вкус понимали как субъективную способность опосредовать созерцание объективно существующей красоты. В это время окончательно сменились установленные еще в античном мире каноны красоты, которые понимались как заданные природой, и трансцендентные человеческому опыту.

Иммануил Кант в «Критике способности суждения» утверждал, что художественный вкус является автономной сферой, которая не подвержена влиянию со стороны. Именно кантовская теория художественного вкуса дала начало теории «искусства ради искусства», которая в свою очередь стала опорой для защитников так называемой «высокой», элитарной культуры в дискуссии о достоинствах и различиях между популярной/ массовой («низкой») культурой и элитарной культурой или искусством как высшей духовной деятельностью. Странники этой теории вкуса утверждали, что искусство является рефлексией художественного гения, на которую не должны накладываться никакие социальные и экономические ограничения. Художник-гений - исключительная личность, которая, по словам Эдуарда Шилса, «не должна обращать внимание на авторитеты и законы общества».<sup>1</sup> Некоторые авторы художников объявили особым классом, нормы и стремления которой непо-

нятны простакам. Виктор Гюго писал, что художники от простых «смертных» отличаются не только своей гениальностью, но они исполняют роль «священных» вождей народа.

В эстетических теориях XX века искусство все больше начинает пониматься как субъективный опыт, отражающий сугубо личную интерпретацию художником его окружающего мира. Эстетический опыт лишается своей объективной основы, а попытки найти универсальные и вечные стандарты художественного вкуса выглядят иллюзорными.

В то время, как эстетические теории отказываются искать объективные стандарты художественного вкуса, развивающиеся социальные науки начинают анализировать, как разные социальные среды формируют вкус. Например, социология исходит из предпосылки, что положение в социальной структуре, например, класс, влияет на интересы, поведение и установки людей. Представители социальных наук признают, что стандарты художественного вкуса могут меняться, быть разными и несовместимыми и все они сосуществуют в многокультурном, сложно стратифицированном современном обществе.

Проблемы вкуса в социальных науках стали объектом пристального внимания параллельно со становлением современного общества массового потребления и появления нового исторического феномена – гедонистического потребителя, выходца из нового среднего класса.

Одной из первых попыток современного анализа вкуса в социальных науках является работа американского экономиста Торстейна Веблена «Теория праздного класса», вышедшая 1899 году. В этой книге автор впервые вводит в научное обращение само понятие «демонстративного потребления» и пытается детально объяснить природу и причины распространения такого поведения. Теория демонстративного потребления утверждает, что главным мотивом, обуславливающим появление новых желаний, является забота об утверждении или увеличении социального статуса. Чтобы понять индустриальные общества, надо выяснить, не как производятся товары, но как они приобретают значения. Такое замечание стало важным дополнением наивной традиции материалистического утилитаризма.

Т. Веблен в своей книге утверждает, что индивидуальные различия и подражание являются основными мотивами в социальном взаимодействии. Цель накопления богатства - не только увеличить потребление, но и аккумулировать знаки почета: институт собственности сфор-

мировался во время хищения женщин как трофея, как средства демонстрации мужской власти. Богатство указывало на «исключительность» и использовалось как средство демонстрации статуса, а также стимулировало зависть и подражание.

В обществе, основанном на статусе, состоятельный индивид располагает двумя основными способами для утверждения социального превосходства богатства. Это демонстративная праздность, т.е. демонстрация возможности потреблять время не для производства и демонстративное потребление, мотивом которого является не прямая польза, а демонстрация финансового превосходства. Демонстративное потребление открывает путь индивиду к престижу в обществе, в котором богатство признается основным признаком статуса..

Демонстративное потребление связано с культурой элиты, которая также сигнализирует превосходство статуса, требуя «культурной жизни»: «знания мертвых языков и оккультных наук; правильного писания, синтаксиса и просодии; разных форм домашней музыки и других домашних искусств; а в конце концов, модной одежды, мебели и экипажей; игр, спорта и породистых животных, таких как собаки и скаковые лошади...».<sup>2</sup> Все элитарные формы вкуса и культура свидетельствуют о праздном потреблении времени. Хорошие манеры, развлечения – это подставное потребление, которое сигнализирует о статусе.

Демонстративное расточительство времени и вещей имеет и другой культурный смысл: пестование эстетических способностей: «развитый вкус, рафинированные манеры и образ жизни являются подходящим доказательством хорошего происхождения, потому что хорошее воспитание требует времени, сил и расходов».<sup>3</sup>

Т. Веблен очень ясно показал способ, которым вкус и этикет высшего класса начинает доминировать в обществе и становится общим стандартом хорошего вкуса, который каждый старается принять. Социальные группы или классы не пытаются перенять вкус и манеры социальной элиты напрямую, а скорее тех групп, которые занимают положение непосредственно над ними. Таким образом в обществе создается многостепенная система вкусов и манер. Веблен обобщает свою точку зрения следующим образом:

«...каждый класс испытывает зависть и тянется к классу, стоящему на социальной лестнице степенью выше, при этом редко сравнивая себя с теми, кто находится ниже или значительно опережает его. (...) норма приличе-

ствующих доходов, как и остальные нормы благопристойности, вызывающие соперничество, практически устанавливаются теми, кто занимает следующую степень почтенности. Таким образом, особенно в обществе, где классовые различия несколько размыты, все каноны почтенности и благопристойности и все установки на определенные уровни потребления восходят постепенным образом к обычаям и привычному мышлению самого высокого в социальном и денежном отношении класса – праздного класса богатых. (...) именно этот класс определяет, какой образ жизни будет приниматься обществом как благоприятный и престижный».<sup>4</sup>

Т. Веблен указывает два смысла прекрасного: денежную красоту и так называемую врожденную или истинную красоту. Денежная красота увеличивается в зависимости от дороговизны предмета. Но связь между красотой и ценой не является такой прямой и осознаваемой: если какой-либо предмет доставляет не только эстетическое удовольствие, но и может быть использован для практических целей, его эстетическая ценность уменьшается. Газон, заведенный садоводом, может быть более прекрасным, чем пастбище, хотя это трудно сказать, глядя на них. Помимо денежной красоты, люди имеют способность отличить «истинную» красоту от «денежной». Например, эти два принципа красоты взаимодействуют в моде. Мода является типичной формой расточительства: когда мода на какой-то стиль проходит, предмет теряет ценность, хотя его физическое состояние может быть отличным. Одежда является главным форумом демонстративного потребления потому, что она видима. Но на смену моды влияют и другие причины: если бы на нее влияла только денежная красота, она стала бы все дороже, ужаснее и гротескнее. Если бы мода следовала только принципу «истинной красоты», она постепенно пришла бы к совершенной красоте. Но это никогда не случится. Мода является непрерывным качанием между этими двумя принципами: врожденный вкус исправляет излишки моды время от времени.

Т. Веблен считал, что вкус вульгаризируется, когда стандарты хорошего вкуса спускаются ниже по лестнице социальной иерархии. Вульгарный вкус появляется тогда, когда потребление и потребляемые предметы становятся все более важными символами статуса и каждый хочет их приобрести, как только у него появляется достаточно денег. Предметы как бы отрываются от их изначальной связи со стилем жизни. Они становятся свободноменяемыми знаками стиля жизни и соци-

альной значимости. Это создает впечатление поверхностности и безвкусыя, о котором писал Т. Веблен. Поэтому современные теоретики считают, что он стал первооткрывателем теории китча и моды китча.<sup>5</sup>

На теорию демонстративного потребления Т. Веблена похожи более поздние исследования социального соперничества и различия, среди которых наиболее известна теория французского социолога П. Бурдьё. Эти теории подчеркивают, что соперничество за социальную респектабельность связано с разными стилями жизни и склонностью улучшить и культивировать вкус. Вышестоящие классы всегда склонны отличить себя от нижестоящих классов, которые им подражают. Поэтому становятся важными различия в качестве и стиле, результатом которых является так называемый элитарный вкус и эстетика.

Наиболее влиятельной современной теорией вкуса в социальных науках стала теория различения/разграничения (*distinction*) французского социолога Пьера Бурдьё. Наподобие Веблена, он утверждает, что вкус формирует состязание за статус: «хороший вкус» является маркером различия в двойном смысле – различая и наделяя почетом тех, кто заявляет, что владеют им. «Вкус классифицирует, и он классифицирует классификатора» (*Taste classifies, and it classifies the classifier*).<sup>6</sup> Но в отличие от Веблена, Бурдьё утверждает, что вкус наделяет почетом не потому, что является сигналом экономического богатства, но как выражение богатства, которое по своей природе является культурным. Вкус есть неравномерно распределенная способность доступа к символическим и материальным классам объектов и практик. Вместе с установками, предпочтениями, манерами и мандатами образования он является компонентом культурного капитала, который передается во время сложного процесса социализации посредством семьи и образовательной системы.

Бурдьё попытался развить свою теорию о культурной природе потребления: утверждая, что природа потребления является культурной – потребляя, мы используем и демонстрируем наш вкус или стиль. Вкус не является индивидуальным капризом – он стратифицирован. Мы можем классифицировать структуру вкуса, различая «интеллектуальный» (*highbrow*), «мещанский» (*middlebrow*) и «неразвитый» (*lowbrow*) вкус для разных типов культуры. Эта классификация включает не только различие, но и иерархию, как например, между теми, кто любит оперу и теми, кто любит варьете. По мнению П. Бурдьё,

эта классификация не опирается на сами вещи (их внутреннюю ценность) – это классификация разных структур вкуса и сеть ожиданий о предпочтениях людей из разных классов. Эта сеть предпочтений социально организуется через «habitus» или структуры склонностей. Бурдьё интересуется объяснение, как эти типы структур вкуса и стилей жизни возникают и как они функционируют социально. Демонстрируя наш вкус, мы указываем другим о нашей социальной позиции. Если я выбрал оперу, а не музыкальную комедию, вы можете сделать вывод о моем образовании и классовой позиции, доходах и социальных aspirations, а также о соотношении между моим экономическим и культурным положением. Вы можете классифицировать в системе культурной классификации, которую я продемонстрировал (мой «вкус»). Вкус понимается как «культурно выбранный», а не как внутренняя ценность. Но вкус не является социально выбранным: вкусы тесно коррелируют с социальным разделением, в первую очередь классовым. Стратификация социального подразделения соответствует культурной стратификации и иерархии. Разные вкусы имеют разные степени социальной легитимности в обществе. Культурная репродукция поэтому включает разные формы конкуренции и власти, в которых индивиды и институции сильно заинтересованы, в первую очередь конкуренцией за доступ к ценному «культурному капиталу». В этом процессе культура понимается как поле классовой борьбы и конкуренции. Но культура не только детерминируется классом, скорее культура сама становится средством классовой конкуренции с главной ролью в формировании, репродукции и трансформации классовых структур. Пример тому – «новый средний класс», которого выделяет новое положение в производстве (сфера услуг и культурная индустрия), противоречивая позиция в классовой структуре и демонстрация высокого и низкого культурного капитала. Это доставляет ему неудобство в связи с существующей иерархией вкуса и в то же время поощряет его соответствовать новой схеме культурных различий и легитимностей, которую он должен использовать для защиты своих интересов в экономической, социальной и культурной сферах. Бурдьё различает экономический капитал и культурный капитал – аккумулированное знание и компетенцию, как использовать коды легитимной культуры (например способность оценивать современное искусство или оборудовать дом с «хорошим вкусом»). Каждый из этих капиталов включает «иерархии легитимности»: например, существует

«легитимная культура» – высокое искусство и музыка, для которых вкус устанавливают признанные авторитеты (критики, ученые, коллекционеры). Как часть классового *habitus* вкус является одним из элементов системы предпочтений и диспозиций, которые воспринимаются как свободно принятые социальными агентами, но которые вполне отражают их объективное классовое положение. Несмотря на видимость, вкус является развитой, а не врожденной склонностью.

П. Бурдьё критикует «чистую» эстетику прекрасного, которую разработал И. Кант. Его главный аргумент против чистой эстетики И. Канта состоит в том, что она скрывает свое классовое происхождение и интересы под кажущимся объективным и незаинтересованным фасадом. Знаменитую антиномию вкуса И. Канта, сформулированную в его «Критике способности суждения», что чувство прекрасного требует, чтобы оно было универсальным – П. Бурдьё пытается решить эмпирическим способом. Он утверждает, что вкус правящего класса всегда есть легитимный вкус общества. Но этот легитимный вкус не есть истинно хороший вкус: в действительности нет никакого истинного хорошего вкуса. Легитимный вкус претендует быть универсально действующим и незаинтересованным хорошим вкусом, но в действительности это есть вкус одного конкретного класса, правящего класса.

Наибольшего внимания в анализе вкуса П. Бурдьё заслуживает рассмотрение новых социальных групп, поднимающихся вверх в социальном пространстве – это новые буржуа, которые им представлены как авангард эстетического и этического обновления общества. Эти члены нового среднего класса являются идеальными потребителями – они лелеют гедонистическую этику потребления, которая опирается на расточительстве. По мнению П. Бурдьё, новые буржуа действуют как бы в переходной зоне и втягивает в гонку потребления и конкуренции тех, которые таким образом хотят выделить себя. Действуя таким образом, они легитимируют себя, а также вкус и стиль жизни этого этического авангарда. Эта новая этика, подхваченная авангардом буржуазии, является по своей сути – гедонистической этикой: новый этический авангард предлагает мораль удовольствий как долг. Удовольствие не только разрешается, но и требуется, обосновывая ее не только этически, но и научно.<sup>1</sup>

Эта новая гедонистическая этика очень функциональна в капиталистической экономической системе, оценивая людей по их способности потреблять. Сами же новые буржуа желают потреблять модные пред-

меты. Это желание предполагает, что больше нет ограничений традиционной морали на их поведение. Как подчеркнул М. Файерстоун, маленькие буржуа Бурдые не адаптируют стиль жизни неререфлексируя, через традицию или привычки. Эти новые герои потребительской культуры делают стиль проектом жизни: они не присоединяются к конкретному стилю, но стараются соответствовать интересам самого стиля. Этика нового среднего класса – это этика фанов: старая мораль долга опиралась на противопоставление между удовольствием и добром, поощряла общую подозрительность к очарованию и привлекательности, страх удовольствий и отношение к телу как «сдержанному», «скромному» и «обузданному», а каждое удовлетворение запрещенных импульсов отождествляло с виной.<sup>2</sup>

Новый класс занимает совершенно новую социальную позицию, которая выпадает из всех формальных иерархий. Адаптируя новый стиль жизни, основанный на гедонизме, этот новый класс может отличить себя от своих социальных конкурентов, ставит себя в прямую этическую и эстетическую оппозицию по отношению к правящему классу, бросая вызов доминирующему легитимному вкусу. Для нового среднего класса эта игра различия функционирует особым образом. Его наклонности и предпочтения пытаются отрицать значимость старого порядка. Не считаясь со вкусами и стилем жизни вышестоящих, он старается установить совершенно новую иерархию вкусов, требующую статуса легитимности или хорошего вкуса. Таким образом, он бросает вызов старой культуре, а не карьеристам, пытающимся подняться по социальной лестнице.

Любой анализ социального механизма различия и соперничества показывает, что для любой группы в обществе всегда существуют два способа социального возвышения: строго придерживаться правил игры или создавать новые правила. Бурдые, кажется, утверждает, что новый вкус, претендующий стать новым легитимным или хорошим вкусом, всегда принимает совершенно различную от старого вкуса форму. Для того, чтобы квалифицировать легитимный вкус, надо его представить как выпадающий из всех классификаций и иерархий.<sup>7</sup> Отрицание значения всех классификаций маскирует факт, что в реальности новый вкус представляет иную конкурирующую систему классификаций и различий.

Надо отметить, что такая система конкурирующих вкусов, как ее изображает Бурдые, не соответствует характеру быстро меняющихся

вкусов и стилей современного цикла моды. Эти вкусы всегда представляют себя как новые и отличающиеся от старых вкусов, но они не всегда бросают вызов предыдущим вкусам и стилям таким радикальным способом. Бывшая мода попросту забывается.

***Демонстративное потребление, идентитет и стиль жизни в современном обществе изобилия.***

Историки экономики отмечают, что в 1950-60х годах в США и Западной Европе начинает формироваться так называемое общество изобилия (*affluent society*), для которого характерно массовое потребление, высокие технологии, мировая конкуренция. Все большее количество людей может позволить себе заняться демонстративным потреблением. Повысившийся уровень образования общества формирует мнение, что роскошь и необузданное расточительство не является доминирующим символом статуса, а скорее указывает на вульгарность вкуса. Демонстративное потребление приобретает формы, которые демонстрируют «развитый» вкус<sup>8</sup>.

Чтобы избежать обвинений в вульгарности, в обществе изобилия демонстративное потребление богатых ориентируется на особо дорогие и для массового потребления недоступные вещи (экономисты это явление называет «эффектом сноба»). В демонстративное потребление включается средний класс, потребление которого указывает не только на статус, но и на ценности и вкус.

В современном «пост-традиционном обществе» сосуществуют множество ценностей, социальных ролей, авторитетов и символических ресурсов, используя которые, индивид может конструировать свой социальный идентитет. «Опосредованный опыт» оказывается в центре социальной жизни. Плюрализм современной жизни проявляется посредством коммерции, города, путешествий, средств коммуникаций, маркетинга и рекламы. Современная динамика плюрализации культуры подчиняется экономическим целям – потребление определяют не социокультурные права и привилегии, а покупательная способность. Вещи используются для конструирования идентитета и образа жизни. Современность охватывает производство, показ и взаимодействие множества возможных стилей жизни, которые не претендуют стать культурным эталоном. Это объясняет кризис идентитета – индивиды должны выбирать, конструировать, утверждать, интерпретировать, согласо-

вать и демонстрировать, кто они есть или могут быть, используя разные материальные и символические ресурсы.

Параллельно с характеристикой современности как эпохи массового кризиса идентитета, подчеркивается другая ее черта – потребительский характер культуры. Современный идентитет лучше всего можно понять через образ потребления. Мы выбираем свой идентитет с витрины магазина, наши действия, опыт и предметы – все они воспринимаются как часть потребности конструировать и самоутверждать свой идентитет. Даже сам идентитет может пониматься как товар, который можно продавать.

Материальные и символические ресурсы, посредством которых мы производим и поддерживаем идентитеты, все больше принимают форму потребительских товаров и деятельностей, через которые мы конструируем внешность и организуем свободное время. Консьюмеризм эксплуатирует массовый кризис идентитета, предлагая свои товары как способ решения проблем идентитета и делает этот процесс более интенсивным, предлагая все больше разных ценностей и стилей жизни. Каждое действие, связанное с потреблением или покупками одежды, еды, развлечений – является не только решением как действовать, но и кем быть. Вещи, которые я потребляю, выражают мой идентитет, мои ценности, вкус и т.д. Два новых термина – «экспертиза» и «стиль жизни» – обозначают черты современной жизни, которые управляются и организуются озабоченностью современным идентитетом, и в то же время могут быть использованы для сгущения этих черт.

Современная культура – это культура экспертов, ее подход ко всем проблемам, включая проблемы идентитета, технологический: все проблемы должны быть решены техническими методами, а проблемы идентитета можно решить при помощи разных товаров. Например, реклама косметики расчленяет лицо женщины на серию «проблем»: мешки под глазами, тонкие губы, невыразительные скулы. Она внушает, что каждую из этих проблем можно решить, покупая нужные товары и продукты. Реклама представляет собой «карту современности», авторитетный дискурс об объектах и позволяет нам сориентироваться в социальном значении вещей в мире коммерции. Таким образом, реклама замещает такие традиционные авторитеты, как религия и традиции.

Все эти стороны экспертизы соединяют проект «я» с товарным обменом. Стиль жизни тоже можно понять как средство, посредством

которого индивиды управляются пост-традиционным идентитетом и эксплуатируются коммерцией. Стиль жизни собирает вещи в определенное целое и редуцирует плюрализм выбора. «Я» становится переводимым в того, который владеет желаемыми вещами и стремится к искусственно сконструированному стилю жизни. Потребление всегда новых вещей становится частью, которая замещает истинное развитие «я». <sup>9</sup> Стиль жизни отличается от традиционного статусного порядка, а также от современных социальных структур (таких как классы, этнические группы) в двух аспектах. Во-первых, стиль жизни указывает на чисто культурный паттерн: он сделан из знаков, репрезентаций и является таким же нестабильным и изменчивым, как и они. Во-вторых, каждый индивид теоретически может так же перейти от одного стиля жизни к другому, как он передвигается от одной витрины магазина к другой, от одного ТВ канала к другому, от одной полки супермаркета к другой. Нестабильность современного «я» понимается как один из аспектов нестабильности современных форм социального членства. Группы стилей жизни не характерны для обществ с хорошо контролируемыми социальными воротами и долгосрочными обязательствами. Группы стилей жизни являются «выбранными обществами», где членство является выбранным, а не приспанным.

Главная забота для современного индивида, для которого отсутствуют авторитетные культурные ценности – соответствовать ожиданиям своего ближайшего социального окружения, принять авторитет кратковременного мнения публики, медиа, рекламы, группы равных по социальному положению. Потребительская культура развивалась вместе с современностью от простого социального соперничества и конформизма, где индивиды использовали вещи для социального продвижения, к более опасной форме – нарциссизму, – где они стремятся к своему «я» через потребление, внешность и социальный спектакль.

Давид Ризман предложил типологию способов приобретения социального соответствия: в традиционном обществе родственные связи и страх заслужить о себе плохое мнение заставляет приспособить внешнее поведение индивидов к фиксированному социальному порядку. В эпоху либерального капитализма этот порядок расщепляется на множество новых ситуаций, не имеющих единого кода. Персональ-

ный выбор носит строго индивидуализированный характер. Здесь возникает «внутри направленный» тип характера. «На других-направленные» личности возникают в пост-фордистском мире – мире, который отличается большим плюрализмом благодаря медиа и социальной мобильности. Карьера индивида зависит от того, «что другие думают о нем»: чтобы сделать карьеру, индивид должен заняться собственным маркетингом, развивая особую чувствительность к действиям и желаниям других, его постоянно преследуют забота о предпочтениях, вкусах, внешности и правилах<sup>10</sup>. Правильный способ самовыражения индивидов требует прислушивания к возможным вкусам других – над «я» доминирует мода, потому что так можно избежать опасности различения от требований «других». Эту возможность быстро подхватывают производители товаров, готовые ускорить качели моды.

В увеличивающемся и анонимном современном социальном пространстве индивиды участвуют во множестве групп, которые не всегда совпадают. Широкий спектр стилей, о которых сообщает масс медиа, расширяет возможности экспериментирования с собой. Элита больше не представляет собой тесно сплоченную группу статуса, но более распространенную систему хорошо образованных и географически мобильных профессионалов и менеджеров высшего эшелона. В таком контексте способность манипулировать разными культурными символами становится важным ресурсом социального взаимодействия. Знание культурных кодов, соответствующих разным социальным окружениям и умение совершать культурное переключение в зависимости от обстоятельств становится более полезным знанием, чем знание ограниченной сферы символов элитарной культуры. Вкус становится явным выражением индивидуальных предпочтений и личного выбора. Неравенство, опирающееся на вкус, может существовать, но оно скорее индивидуально и не выражает классового доминирования.

Явным становится то, что вкус больше не рассматривается как выражение универсальных и вечных стандартов красоты, происхождение которых выходит за рамки социального опыта. Вкусы являются частью системы классификации, которая выражает и формирует социальное взаимодействие. Вкусы становятся инструментами для создания символических границ<sup>11</sup>, степень иерархизации, различения, ритуализации которых меняется во времени и пространстве.

## ARTISTIC TASTE AND CONSPICUOUS CONSUMPTION

*Jurate CERNEVICIUTE*

*Kaunas Faculty for Humanities*

*Vilnius University, Lithuania*

**Artistic taste and contemporary culture:** The problems of culture are currently addressed not only by the humanities, but also by the social sciences, primarily sociology and economics. These ostensibly “alien disciplines” intruding in the traditional field of the humanities highlight traditional problems and concepts of culture from the new points of view, thus enriching the contemporary discourse on culture.

**Taste and the making of the modern Self:** One of the traditional key concepts in the humanities is that of artistic taste, which has been the object of intensive analytic effort by the art philosophers since the 18<sup>th</sup> century. These efforts have attempted to elucidate the relationship between subjective experience and the objective standards of taste and delineated in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, and they have constituted the central thread in the development of aesthetic thought during this time.

During this time, the power of rational thinking became the basis for aesthetic discernment, and also for economics, scientific truth and political legitimacy. Immanuel Kant asserted in his “Critique of Judgement” (1790) that artistic taste is an autonomous realm free from external influences. Kant’s theory of artistic taste served as the wellspring for subsequent the theories of “art for art sake”. This theory gaveapologists for the “high” elite culture a weapon in discussions concerning the differences between popular/mass (“low”) culture and elite (“high”) culture, wherein art was conceived as the highest spiritual activity. Adherents of the Kantian theory of taste maintained that art is a creation of artistic genius free from all social and economic restrictions.

The aesthetic theories of the 20<sup>th</sup> century have viewed art as the expression of the subjective experience of an artist reflecting a purely personal interpretation of the artist’s surrounding world. So aesthetic experience has lost its objective foundations, and attempts to detect universal and everlasting standards of artistic taste are now considered illusory.

**Taste in the social sciences:** The 20<sup>th</sup> century saw the emergence and intensive development of the social sciences. Social scientists have questioned the impact of the social environment on the formation of aesthetic

taste. Sociologists have assumed the position of an individual in the social structure (say, membership in a specific class) influences their interests, behavior and attitudes. Social researchers maintain that the standards of artistic taste can vary, differ and be incongruous in the multicultural, highly differentiated and stratified context of contemporary society.

**Taste and pecuniary competition:** One of the first attempts at a scientific analysis of taste in the social sciences was “Theory of the Leisure Class” by American economist Thorstein Veblen, published in the 1899. Veblen introduced into scientific circulation the concept of “conspicuous consumption,” and he tried to explain in detail the nature and the causes of the prevalence of this kind of behavior.

According to Veblen, an individual who lives in a society founded on status uses two main means to assert his social preeminence. One is conspicuous leisure, i.e. the demonstration of the power to consume time unproductively. The second is conspicuous consumption, which is motivated not by the immediate utility of the object but by the goal of displaying financial superiority. Conspicuous consumption gives an individual prestige in society, where wealth is considered as the most important indication of status.

Conspicuous consumption is related to the phenomenon of elitism, with its assumption of superior status. All elite forms of taste and culture evidence the idle use of time. In such a culture, every valuable article must comply not only with the requirements of beauty, but also with high price standards. The requirements of price influence the tastes of people. The conspicuous waste of time and goods has yet another cultural sense: the cultivation of the aesthetic powers. The cultivated taste, refined manners and way of life are an adequate evidence of “good ancestry” because good education needs time and is expensive.

**Taste and class domination:** French sociologist Pierre Bourdieu advanced the most influential contemporary social scientific theory of the taste. Bourdieu’s thinking is similar to that of Veblen. Bourdieu maintains that taste is shaped by the competition for status: good taste is a marker serving for distinction in a double sense: by distinguishing and by bestowing honor on those who successfully claim to be in possession of an object. “Taste classifies, and it classifies the classifier”. Differently from Veblen, Bourdieu maintains that taste bestows honor not because it indicates economic wealth, but because it is an expression of wealth, which is cultural according its very nature. Taste is an unequally distributed access to power reflected in sym-

bolic and material classes of objects and practices. Taste, together with the attitudes, preferences, and credentials of education, is a part of cultural capital, which is transmitted in the socialization process by the family and the education system. As an integral part of the class *habitus*, taste is one of the elements in the system of preferences and dispositions which are perceived by the agents themselves as freely chosen, but are in actually a reflection of their objective class positions. Contrary to the appearance, taste is an acquired, not an innate disposition.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *Bell D.* Kapitalizmo kultūriniai priedaravimai. ALMA LITTERA, 2003. P. 200.

<sup>2</sup> *Веблен Т.* Теория праздного класса. М., 1984. С. 47.

<sup>3</sup> Там же. С. 93.

<sup>4</sup> Там же. С. 135.

<sup>5</sup> *Gronow J.* The Sociology of Taste. Routledge, 1997. P. 42.

<sup>6</sup> *Bourdieu P.* Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. London: Routledge&Kegan Paul. P. 6.

<sup>7</sup> *Bourdieu P.* Ibidem. P. 370.

<sup>8</sup> *Galbraith J.K.* The Affluent Society. Penguin Books, 1958. P. 83-85.

<sup>9</sup> *Giddens A.* Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age.- Cambridge: Polity Press, 1991.-P.1980.

<sup>10</sup> *Riesman D.* The Lonely Crowd: A Study of Changing American Character. New Haven: Yale University Press, 1961. P. 25.

<sup>11</sup> См.: *Lamont M., Fournier M.* Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

## ВОСПРИНИМАЮЩИЙ КАК СОВАТОР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Светлана МАХЛИНА

Искусство представляет собой сложную многосоставную систему, в которой обязательными элементами являются автор, художественное произведение и его воспринимающий. Обычно центральным ядром искусства считается само художественное произведение. Довольно часто при этом вспоминают его автора. Воспринимающий же, как правило, рассматривается как пассивное, вспомогательное явление, лишь способствующее бытованию искусства в обществе.

Классическим трудом, посвященным именно специфике восприятия, остается до сих пор статья В.Ф. Асмуса, написанная в 30-е годы и опубликованная лишь в 60-е годы. Работа эта называется «Чтение как труд и творчество».<sup>1</sup> Из названия понятно, что посвящена она восприятию литературы. Однако глубина исследования и широта взгляда позволяют отнести то, что автор говорит о чтении литературы, ко всем видам искусства. Основная идея заключается в том, что от уровня тезауруса воспринимающего зависит постижение смысла художественного образа произведения, с которым реципиент контактирует.

Мало кто знает, например, что в книге *«Гаргантюа и Пантагрюэль»* в 36-й главе Пятой книги (в главах, сумма которых равна 9) Франсуа Рабле вложил тайные знания, в том числе связанные с хронологическими представлениями каббалы, которую использовали масоны. Непосредственно к каббале обращался Густав Майринк, в романах которого обретают реальность каббалистические образы и мистическая подоплека обыденной жизни. Но не все, увлеченные творчеством Михаила Булгакова, знают, что роман *«Мастер и Маргарита»* написан под воздействием романа Густава Майринка *«Ангел Западного окна»*. Например, в романе Булгакова много говорится о месяце «нисан». Слово это близко «нисин», что означает открытые, явные чудеса. Такое незнание мешает проникновению в глубинные смыслы воспринимаемых произведений.

За долгое время существования каждый вид искусства выработал свой набор выразительных средств, который требует предварительного

освоения и знания. Так, например, цвет в иконе имел определенное значение. Для земных персонажей синий цвет является атрибутом центрального лица, присутствуя в одежде как обязательный элемент; вторым по значимости оказывается красный цвет, как правило, сопровождающий изображение царей, третий по иерархии значения лица становится зеленый или другой цвет.<sup>2</sup>

Большое внимание восприятию искусства уделял М.М. Бахтин.<sup>3</sup> Он рассматривал художественное произведение как текст, связный знаковый комплекс, который является первичной данностью для художественной культуры. Он выделял письменный и устный, а также подразумеваемый текст. Каждый текст художественного произведения имеет «субъекта», автора и «истолкователя». Сам текст, по мнению М.М. Бахтина, включает в себя замысел и его осуществление. Как правило, замысел разнится от его воспроизведения. Бахтин считал, что при анализе художественного произведения расхождения, динамические взаимоотношения замысла и его претворения, их борьба могут помочь проникновению в суть художественного произведения. Истолкование же текста может иметь разные формы: 1) примера, 2) воображаемого текста, 3) конструируемого текста. Любое художественное произведение всегда содержит в себе потенциальный диалог с воспринимающим, на которого оно рассчитано.

Анализу этапов восприятия изобразительного искусства посвящена статья Н.А. Яковлевой. Она выделяет в нем 9 фаз. Это: 1) прелюдия к восприятию, 2) безмолвный впечатляющий контакт, 3) вербализация впечатления, 4) углубление и рационализация контакта, 5) вербальный аналог визуального образа, 6) собственно анализ произведения, 7) возвращение к целостности восприятия, 8) определение координат художественного образа и 9) исследование исторической динамики художественного образа произведения в целом.<sup>4</sup> Каждый исследователь вправе по-своему выделять порядок и количество шагов в постижении художественного образа. Но одно в этом исследовании не вызывает спора. Любое постижение художественного образа обязательно проявляется в его вербализации, что подчеркивается многими исследователями. Действительно, когда нас захватило какое-то произведение, мы готовы поделиться своим впечатлением с другими, облекая в слова прочитанный смысл. И тем самым привлекаем к понравившемуся и полюбившемуся произведению тех, кто представляется нам способным эмо-

ционально откликнуться. Не случайно современный философ Ж. Делёз писал: *«Писатель как тот, кто видит и слышит, – вот цель литературы: переход жизни в язык, который учреждает Идею»*.<sup>5</sup>

Когда тот или иной художник создает конкретное произведение, он, осознанно или бессознательно, ориентируется на определенный тип восприятия. Это может быть стремление завоевать мгновенный успех – и тогда автор внутренне моделирует стереотипы восприятия своих современников, причем представляя себе тот или иной слой общества. Чаще автор имеет в виду просвещенного читателя, слушателя, зрителя, который сможет оценить его новаторство, увы, лишь в будущем. В реальности успех нового произведения искусства, как правило, трудно предугадать. Здесь всегда много факторов, воздействующих на жизнеспособность того или иного произведения искусства.

Искусство представляет собой язык особого рода. Как правило, каждый вид искусства обладает набором только ему присущих знаков. В отличие от любой знаковой системы эти знаки не являются легко вычленимыми, механически переносимыми из одного произведения в другое. Если в обычной знаковой системе форма знака имеет минимальное значение, то в искусстве именно форма оказывается весьма содержательной и именно ее приоритет формирует то или иное содержание, т.е. означаемое здесь зависит от означающего. Кроме того, невозможно составить словарь этих знаков. Какой простой и нетворческой стала бы тогда работа художника! Вот почему многие ученые считают, что в искусстве можно говорить лишь об элементах знаковости, но не рассматривать его как знаковую систему. Существует также мнение, что искусство использует знаки окружающей человека действительности (Л. Чертов). Мы же придерживаемся точки зрения, также получившей широкое распространение в современной науке, что одни черты знаковости приложимы к искусству, другие – нет. Поэтому искусство – знаковая система особого рода.<sup>6</sup>

Как бы то ни было, но знаковость искусства признается сегодня всеми, кто занимается исследованием его специфики. А это качество, действительно присущее искусству, рождает для создателя необходимость введения знаков, кодировки, моделирования отражаемого им мира. Однако следует иметь в виду, что искусство – довольно сложное явление. Оно – уникальный канал связи, в котором идущее от источника информации содержание может при его приеме либо расширяться (если

воспринимающий рафинирован, глубоко знает законы языка данного вида искусства), либо остаться закодированным (когда лишь наиболее явные, внешние элементы фиксируются воспринимающим и что случается довольно часто). Как правило, современники в своем большинстве не в состоянии воспринять новое содержание, выраженное в непривычных формах. Поэтому любое художественное произведение, если оно настоящее, подлинное, потенциально открыто для будущего. Чем больше в произведении заложена «зона роста», тем произведение долговечнее и ценнее. В постижении смысла определенным звеном выступает художественная критика. Но довольно часто она столь беспомощна и бездарна, что вызывает насмешки не только творцов, но и коллег.<sup>7</sup>

На восприятие художественных произведений влияют мода, атмосфера ажиотажа, слава, провоцируя интерес и внимание к произведениям, внутренне не затрагивающим неподготовленного индивида. На заре возникновения искусства автор и воспринимающий были слиты воедино. По мере становления искусства, разделения его видов, выработки средств выразительности автор и воспринимающий стали отдаляться друг от друга. Автор становится генератором определенных сюжетов, тем, идей, воспринимающий – его пассивным потребителем. Лишь в исполнительских видах искусства исполнитель остается активным соавтором произведения. Однако пассивность воспринимающего лишь кажущаяся. Именно от него зависит бытование художественного произведения. Довольно широко распространенная сентенция – «Талант всегда пробьется» – совершенно не соответствует действительности. Талантливый воспринимающий может увидеть глубинные смыслы в любом произведении, а истинный шедевр всегда хранит в себе пласты, которые будут открыты новыми поколениями воспринимающих. Шедевры античности по-разному интерпретировались в Средневековье, Возрождении и далее вплоть до нашего времени, отличаясь от их прочтения в те времена, когда они были созданы. В качестве идеального воспринимающего можно привести имя А.С. Пушкина. Именно А.С. Пушкин впервые «прочел» памятник Петру Великому Этьенна-Мориса Фальконе по-новому и именно после него памятник вошел в сокровищницу искусства как «Медный всадник». Таким образом, именно декодировка, внесение нового содержания в уже созданный другим автором памятник сделали А.С. Пушкина невольным соавтором Фальконе. Таким же значительным вкладом в историю восприятия художественных произведений можно считать анализ портрета М.Н.

Ермоловой кисти В.А. Серова, сделанный Сергеем Эйзенштейном. Теперь вне монтажного принципа Эйзенштейна просто невозможно восприятие этого произведения. Столь же глубоким и уникальным становится осмысление многих шедевров мировой живописи в кинокартинах А. Тарковского, С. Параджанова.

В наше время развитие дигитальных техник в искусстве ставит воспринимающего в один ряд с автором, предоставляя ему активную роль в чередовании элементов ткани произведения, их развитии, порождении и т.д. Тем самым современный этап развития искусства высвечивает роль воспринимающего искусства как активного соавтора художественного произведения, актуализируя проблему подготовки аудитории, ее воспитания, которая во все времена была важной, а в наше время приобретает особое значение. Ибо многие произведения современного искусства требуют от воспринимающего серьезного сотрудничества. В противном случае они остаются непонятыми, превращаясь в фрагмент пространства, обладающего определенной ценой.

Таким движением, активизирующим роль воспринимающего, стал концептуализм, получивший распространение в конце 1960 – 70 гг. Сталкивая искусство и не-искусство, художники этого направления стремятся вызвать зрителя на диспут о природе эстетического, наполняя смыслом то, что нас окружает. Для концептуализма характерна система умозрительных и абстрагированных от материальной формы отношений и понятий. Часто при этом используются кинетические объекты (обращение к видеовозможностям электроники). Концептуализм существует в живописи и поэзии, проявляя себя в работе не с формами, традициями, стилями, а с тем, что их задает: с мышлением, сознанием, идеологией. Поэтому кардинально меняется взаимоотношение воспринимающего с произведением искусства. Зритель вводится в умозрительное пространство, и ему необходимо самостоятельно разобраться во множестве контекстов – этических, эстетических, социально-политических, историко-культурных и т.д. Зрителю необходимо творчески трактовать предложенную концепцию. Часто поэтому концептуализм называют эстетической провокацией.

К явлениям художественного творчества, обладающим такой знаменательной обращенностью к воспринимающим, можно отнести компьютерное искусство и медиа-арт. Впервые принципы изображений с помощью компьютера были проанализированы Иваном Е. Сютерлен-

дом.<sup>8</sup> В его статье были показаны методы обработки информации и изображения с помощью машины и как компьютер может быть использован для интерактивного взаимодействия с изображением. Это был лишь теоретический период в развитии компьютерного искусства. Реализовать его оказалось не просто. Развитие компьютерной техники способствовало развитию компьютерной графики. Тимоти Джонсон развил результаты, полученные И. Е. Сютерлендом.<sup>9</sup> Впоследствии Т. Хаген и его сотрудники улучшили скоростные преобразования для трехмерных изображений.<sup>10</sup>

Как правило, эта компьютерная графика рассчитана на интерактивное взаимодействие с машиной. С освоением компьютерной графики пришло осознание, что она может быть использована и для нужд кинематографа, в анимации мультипликационных изображений. Норман Мак Ларен в 1968 г. описал особенности компьютерной анимации, на основе которой стало возможно создавать фильмы с помощью компьютера. В 1989 г. в Карлсруэ был основан Центр искусств и медиа-технологий. В 1994 г. здесь была организована мультимедиа-лаборатория. В ней создаются инсталляции, которые позволяют вступать в диалог с разными концепциями мультимедиа. Институт визуальных медиа при Центре искусств и медиа-технологий издает сидиромные издания, в которых представлены работы художников медиа-арта.

Развитие техники позволило к настоящему времени немедленно увидеть на дисплее результат изменений, вносимых в движение и ритм динамического изображения. Новые технологии позволили изменить аудиторию – вместо сотни зрителей – участников коммуникации, компьютер может позволить в любое время воспринимать некое произведение любому количеству людей, причем, изменяя не только аудиторию, но и то, что представлено по ту сторону экрана (новая арена сетевой коммуникации), когда зритель становится творцом. В качестве примера интересно произведение, созданное как результат веселой игры, в которой участвовали композитор Куоши Фурукава, медиа-художник Масаки Фуджихата и художник-программист Вольфанг Мунк (1999). Называется оно «*Small Fish*», но имеет и подзаголовок: «*Камерная музыка с картинками для компьютера и исполнителей*». Произведение это представляет собой 15 композиций, которые мы сами исполняем, вступая в игру и заставляя звучать все новые и новые вариации.

Новые материальные носители способствовали появлению новой

тематики, когда материально-технический прогресс слился с новым художественным содержанием. Революция в области искусств коснулась не только означающих, но и означаемых, расширив границы искусства, которое тесно соприкасается с наукой, политикой и экономикой. Воспринимающий при этом уже не только участник коммуникативного акта. Теперь уже от материального продукта искусство перешло к нематериальным формам, расположенным в сетевом обществе, в котором оплачивается не сам продукт, а время, затраченное на его потребление. Такова, например, «встреча вслепую» (*blind date*) канадской художницы Люк Куршен. Столь же показательна работа американского художника Кена Файнголда, отправляющего зрителя на охоту за несметным количеством копошащихся позади экрана банальных рекламных картинок. В новом искусстве царствует интерактивность, когда кисть и палитру сменили клавиатура и сенсоры. Медиа-технологии оказались связанными с разными видами искусства – фотографией, киноискусством, телевидением, музыкой. Целью этих новых проявлений искусства становится не просто воспроизведение действительности, а создание возможности активно погрузиться в создаваемый образ виртуальной реальности. Таков, например, новый вид кинозрелища – «активный кинематограф», созданный на базе компьютерной техники. Зрители такого фильма могут воздействовать на развитие действия.

Именно теперь, на современном этапе развития искусства стало понятно и наглядно видно, что процесс творчества и бытия искусства дополняется его восприятием. Теперь в музыке исполнитель уже не просто воспроизводит текст композитора, но становится активным его соавтором, дополняя его текст. Так и в других видах искусства воспринимающий вовлекается в игру с текстом.

О том, что современный воспринимающий должен уподобиться творцу, пишут многие современные ученые, в первую очередь французские теоретики постмодернизма: Р. Барт, Ж. Деррида, Ж. Делёз и др.

Здесь, однако, возникают проблемы сложного разделения искусства на элитарное и массовое. Уже Константин Леонтьев в конце XIX века прозорливо писал о том, что процессы демократизации, нарастающие в экономическом, политическом, интеллектуальном и, как следствие, даже половом равенстве в обществе, в конечном итоге приведут к господству скромных, не слишком много работающих, отнюдь не самых умных, но одинаково мыслящих людей. К тому же не очень счастливых в своей оди-

наковости. В массовой культуре мы видим инфантилизованное содержание.<sup>11</sup> Научное и профанное в нем объединяются, создавая уродливый симбиоз. А интеллеktуал, который хорошо знаком с кругом идей в очень узкой области, переносит их на сферы, не имеющие отношения к его специальности, тем самым делая их символом торжествующего человека-массы. Связано это с дефицитом людей, имеющих широкую гуманитарную культуру. Как правило, люди, имеющие мужество пользоваться собственным умом, смиряются с невозможностью быть понятыми другими и оттого испытывают одиночество в этом мире. Массовое общество потребления стимулирует появление массового искусства. А массовый потребитель требует средних поделок. Общество потребления усредняет не только продукт, но и самого потребителя. Усредненные произведения ориентированы на стереотипного воспринимающего. Этот современный воспринимающий часто получает вместо духовной пищи не только пережеванный, но и переваренный продукт. И привык это потреблять. Потребление такого «искусства» стало на предпринимательской основе приравниваться к любым товарам – еде, одежде, предметам быта, косметике и т.п. Засилье американских боевиков, массовизация потребления выражает надлом в современной культуре. С другой стороны, то, что мы находимся на переходном этапе<sup>12</sup>, подчеркивает стремление искусств к их синтезу. Следует, однако, помнить, что в любой ситуации есть как положительные, так и отрицательные стороны. Сама массовая культура заинтересована в элитарном искусстве, которое вливает живую кровь в это искусство. Поэтому соавтор, потребитель искусства всегда формирует именно тех, кто может отличить подлинное произведение искусства от его не подлинной подделки.

## THE PERCIPIENT AS THE CO-AUTHOR OF ART

*Svetlana MAKHLINA*

*St. Petersburg State University of Culture and Arts, Russia*

Art represents a complex, multi-constituent system in which the necessary elements are the author, the piece of art, and its percipient. The central core of art is usually considered the piece of art itself. Its author is also frequently remembered. However, the percipient is generally considered a passive auxiliary who merely facilitates the existence of art in society.

In the Middle Ages, an artist bore in mind different levels of perception, those of the simpleton (*idiotae*), layman, monk, and sage. The deep-laid meanings and many-sided symbolism of the senses would open to consecrated people (*initiatio*) – sages and monks. Their portrayals of meaning often became the «Bible for ignorants» for some people, and a cause of reflection for others. How often while perceiving pieces of art we appear in the role of *idiotae*!

During the long history of art, every type of art has developed its own set of expressive instruments, which require preliminary assimilation and acquisition. It is not easy to perceive literature, though we know how to read. It is likewise difficult to comprehend fine art, music, etc. Thus, apart from the preliminary acquisition, it is necessary to comprehend the language of this type of art.

It becomes clear the sense of a work is not perceived at once. Perception is a creative labour similar to that of the creator. Perception is a complex process.

Any piece of art always carries in itself a potential dialogue with the percipient. But text is inseparably linked with context. The text is opened only in the situation of a chain of texts and these develop within pure context. At times, we are completely unable to understand the text, and in most cases this lack of understanding involves a certain profundity unavailable to our comprehension.

The role of percipient in art is rather large. Art represents a special kind of language, and every type of art possesses its own set of inherent signs.

The role of percipient is extremely active.

A talented percipient is able to see the deep-laid meaning in any work of art, and a true masterpiece always has layers of meaning which will be opened by new generations of perceivers.

As a perfect example of a percipient is A.S. Pushkin. After Pushkin «read» the monument to Peter the Great by Etienne-Maurice Falconet in a new way, it went down in history as «The Bronze Horseman».

Nowadays, the development of digital techniques in art puts the percipient in the same rank as the author, thus granting him an active role in the alternation of tissue elements of a piece of art, their evolution, generation, and etc. The contemporary stage in the evolution of art highlights the role of the percipient as an active co-author of a piece of art, which gives the problem of auditory training, which has been considered important throughout the history of art, new special significance.

This significance arises because many pieces of modern art expect from the percipient significant cooperation. If the percipient fails to cooperate, the works remain misunderstood. They turn into fragments of space of uncertain value.

To exemplify this phenomena of artist creations which have this remarkable directedness to percipients we refer to computer art and media-art.

The revolutionary changes in the field of art have not only denotative but also significant implications. The borders of art have expanded to include matters of concern in science, politics and economics. In connection with this, the percipient is not a mere participant in a communicative act. Now, art is consumed. Instead of a material product which is bought and sold, art has turned into material forms which are situated in a network society where you pay not for the product itself but for the time spent on its consumption. (I have just guessed at the meaning of this final sentence. It was not clear to me exactly what the author intended, so I may have got it wrong.)

In this new art, interactivity rules. Brushes and palette have been replaced by keyboard and sensors. Media-technologies are concerned with different types of art – photography, cinematography, television, music, and the objective of these new manifestations of art is not just the reproduction of reality, but the creation of a possibility to plunge actively into the created vision of virtual reality.

On the contemporary stage of art evolution, it has become clear and obvious that the process of creation and the being of art are supplemented with its perception.

However, here there appear problems of a complex division into elitist art and art for the mass.

As a rule, people who have the courage to use their own intellects put up with the impossibility of being understood by others and they therefore feel their loneliness in this world. The mass consumer society stimulates the appearance of mass art. A mass consumer demands mass products, and the consumer society thus averages not only the product but also the consumer himself.

But mass culture is interested in elitist art, and this interest pours fresh blood in this art. Therefore, the co-author, consumer of art can always tell a genuine piece of art from its non-genuine forgery.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Асмус В.Ф.* В защиту вымысла. «Литература факта» и факты литературы // *Асмус В.Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

<sup>2</sup> Подробнее об этом: *Махлина С.Т.* Художественная культура России. Древняя Русь // Мир человека. Философия. Образование. Культура. Альманах. Выпуск второй. Калуга, 1966. С. 82-88.

<sup>3</sup> См. его работы: *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979; *Бахтин М.М.* Проблемы текста. Опыт философского анализа // Вопросы литературы, 1956. №10. С. 122-151; *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986.

<sup>4</sup> *Яковлева Н.А.* Художественное сотворчество в искусстве и педагогике. К определению понятия // *Художественный образ и педагогический процесс.* Вып. 1. СПб., 1997. С.15-17.

<sup>5</sup> *Делёз Ж.* Критика и клиника. СПб., 2002. С. 17.

<sup>6</sup> См. об этом подробнее: *Махлина С.Т.* Язык искусства в контексте культуры. СПб., 1995.

<sup>7</sup> См. ядовитые страницы С.М. Даниэля, высмеивающие такого рода писания: *Даниэль С.М.* Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве – СПб., 2002. С. 262-272.

<sup>8</sup> *Sutherland Ivan E.* Sketchpad: a man-machine graphical communication system. Conference-Proceedings, Spring Joint Computer Conference, AFIPS press 1963.

<sup>9</sup> *Timothy E. Johnson,* Sketchpad III: A Computer Program for Drawing in three dimensions. Conference-Proceeding, Spring Joint Computer Conference, AFIPS press 1963.

<sup>10</sup> *Thomas G. Hagan, Richard J. Nixon and Luis J. Schaefer,* The Adage graphical terminal. Adage Inc. Boston. Conference Proceedings, Fall Joint Computer Conference, AFIPS press 1968.

<sup>11</sup> См. об этом в статье «Массовая культура» в кн. *Культурология, XX век.* Словарь. СПб., 1997.

<sup>12</sup> Анализу этого посвящена книга: *Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / Отв. ред. Н.А. Хренов.* М.: Наука, 2002.

## МЕЖДУРЕЧЬЕ

*Вадим РАБИНОВИЧ**Про-зрение - Воз-зрение*

Это сочинение представляет собой доклад на VI Международном философско-культурологическом конгрессе «Дифференциация и интеграция мировоззрений: динамика ценностных ориентаций в современной культуре». Это событие случилось в Санкт-Петербурге 29 октября – 2 ноября 2003 года. Впрочем, обо всем этом можно было бы не говорить, потому что это и так ясно из названия всего корпуса публикаций, если бы не одно обстоятельство: в Программе этого мероприятия мой доклад, произнесенный 30 октября, в английском варианте был назван волею переводчиков так: «Mesopotamia: insight or view». Так было переведено мое *Междуречье* – не как пребывание между двумя речами, а как древнее географическое название. Это и послужило поводом для эпиграммы, коей и был начат мой доклад:

*Месопотамское двуречье  
В последних числах октября  
Взвалил на худенькие плечи,  
Про междуречье говоря.*

*И вот, меж Тигром и Евфратом,  
Мировоззренчески блудлив,  
Мечусь, как броуновский атом,  
Который только тем и жив.*

\*\*\*

Речь пойдет о пьесе Велимира Хлебникова «Хочу я». Вот вся она целиком:

Д о л и р ь: Небини скинули, глянь, черносиние тайилица и в плясьменах под дуду высотовую смехунно дерзача свершают красотинный ход до зари. Утриня с восковатыми устами улыбенеет, не каменно и

властно простирает над землей вселенную руку. Зоричи-небичи, благословежии–зоричи – сыпятся с неба милебой неба с соннеющей землей – небовые красно-багряные цветы-жардечь. О, небатая тонеба меня в нея!

Небак, миреющий взором и златоволначь волосезом, стройнивец плечами и прямивец станом берет днерокотную свирель. Утрочь сквозь волны белизн и чернизн правит челн. Повсюду утрири. Утро.

Я: Милеба небского могоча и небеской силебы с земнатою хилебой не предвещает мне добротеющих зело дел. Зловый дождь, дождь зла, вижу, ожидает меня. Имея ум гибкий как у божества, так как лишь точка божества я, как и все живое, я нашел бы выход достойный и точный в удаче.

Р у ч ь и н я: Ощупывающий меня взором! Видун будь, надменник, этих глаз: некогда были громадны как мир, будучи прошлым и будущим вселенной, и вселенниками были детские взоричи, будучи памятью у одного и надеждой у другого. И все были божичами. А ныне я меньше стрекозы, и лишь рыбаки пугаются моего тощего тела.

Мстить, мстить! О, мстенеющий замысел! Самоубийствоватые крылья слепи из дней прожитых, и путиной небеснатою и чистой, желомец навинь и жалимец всех, лети, лети! И, подобно щиту останавливая в себе и мешкотствуя полету вселенницей омигеней бессрочно, новый вид бессрочия, брызга бессмертных хлябей и делай то, что тебе подскажет нужда. Самотствуя, но инотствуя, станешь путиной, где безумствуют косяки страстеногих (гривых) кобылиц, но, неся службу иной можбе, будешь волен пасть в пасть земных долин.

В с е с у щ и н я: Можебная страна велика, и кто узнал рубежи?

<1911?>

Первый соблазн: еще раз (а может быть, еще и еще) перечитать. И каждый раз вслух. На голос. Крещендо. Диминуэндо. Контрапунктно и кантиленно. Сводя *на нет* и вновь возводя *на да...* До умопомрачения, погружаясь в темь и дебрь за-умья как пред-умья. В звуковую молчь оглашенностей...

И вправду: «Читать в здравом уме возбраняю!»

Вовремя вспомнил *категорический императив* запретный Кручных Алексея Елисеевича, предпосланный им к его же с Алягровым «Замной гниге».

Но чтение уже началось, и притом, надеюсь, в здравом уме (пока что). Кроме того, как раз *здравому уму* и не *возбранишь*. Потому что на то он и здравый, чтобы пытаться умом не здоровое, то есть свое собственное – читательско-авторское – за-умье–пред-умье.

Перечитал. Гул-гуд остается. Висит тучей-облаком. Ворочается медвежье-слоновье, но и мреет в утренеющей времирне и синей небежети.

Но одного гуда-гула мало. Потому что это все-таки пьеса с надмирной (и многомерной) драматургией, и поэтому хочется узнать, в чем дело. А раз дело, то и смысл для дискурсивного пересказа судьбы персонажей в их речевых жестах и взаимодействиях.

Что же случилось с этими персонажами – *Делирем, Я, Ручьиней* и *Всесущиней*? И это надо понять – поверх, или по-над гулом-гудом. По-над звукоречью... Во всяком случае хочется понять.

Но честности ради, надо признаться, что допрежь всего герои этой пьесы представлены – каждый! – образами своей речи. Но герметическими образами речи. Герметическими образами герметической речи. И я как читатель (со-именный герою «Я») тщусь эту речь понять сквозь гуд и гул, звук и зык. А для этого надобно герменевтически дегерметизировать слова этой речи, уплощив эту речь до языка. Но языка все-таки в обличии речи.

Спрашиваю: нужен ли для всех этих надоб перевод? И это – соблазн второй.

Рискну.

### ХОЧУ Я

Д о л и р ь: Глянь, небеса вскинулись и под высокоголосую дуду, смехозвонно дерзая и красиво кружась, пошли выводить черно-синюю свою тайнопись до зари. Утро-восковые уста разулыбились, но уже не каменно, но все еще властно простирает свою всеохватную руку над всею землею. Небесно-зоровые ангельчики благими весточками о милости к просыпающейся земле усыпают ее собою – цветами-жарками. Утонуть в пучине небес! Хозяин неба, с уходящим взором, но широкий в плечах и прямой станом, взволнил золото волос, взяв в руки свирель дня для рокошущих журчливых звуков. Парят ранние снегири утр. Собираются вместе на волнах белизн и чернизн. Начинается Утро...

Я: Могучи милости неба и сильна его сила, но ничего хорошего не ждется. Дождя зла ожидаю. Вижу его. Имея ум гибкий, как у боже-

ства, хотя я – его точка, как и все живое, но я нашел бы выход достойный и точный в удаче.

Р у ч ь и н я: Ощупывающий меня взором! Ты надменно всеведущ, всмотришь в мои потускневшие глаза: некогда они были огромны как мир, будучи прошлым и будущим вселенной, и сами они были детьми вселенной и по-детски простодушно всезрячими, будучи памятью у одного и надеждой у другого. И все были детьми богов. А ныне я меньше стрекозы, и только рыбаки пугаются моего тощего тела.

Мстить, мстить! О, мстенеющий – костенеющий – замысел! Самоубийственные крылья слепи из дней прожитых, и путиной небесной и чистой, желанник-питомец навинь (? – В. Р.) и жалейник всех, лети, лети! И, подобно щиту останавливая в себе и мешая полету отпрысков вселенной (и тоже вселенных), бессрочно будь мигом (живи мгновением. – В. Р.), новым видом бессрочия, взбрызгом бессметрных хлябей, и делай то, что подскажет нужда. Оставаясь самим собою, но безумствуя, станешь путиной, где безумствуют косяки страстеногих (гривых), но, неся службу иному могуществу, будешь волен пасть в пасть земных долин.

В с е с у щ и н я: Могучая страна велика, и кто знает ее края?

<1911?>

Но адекватен ли этот мой перевод? И здесь посмотрим...

Соблазн третий: подправить, приблизить. Но... сохранить переводность: об-умнить за-умь. О-смыслить, смикшировать до привычного благозвучия гул-гуд-звук-зык. «На флейте», но «водосточных труб». *Гзи-гзи-гзээ взээм*. Попробую...

Куда подевались *небини, милебы, тонебы*? А куда *небак* исчез? Как если бы он был лешак какой, вышедший из лесу. Ответу, для примера, только за *небака*, ставшего в переводе *хозяином неба*.

А правильно ли? Почему же не найден подходящий неологизм, ставший в переводе всего лишь логизмом? Может быть, попробовать все же вновь неологизировать, сблизив фонетически несближаемое: *небака* и *хозяина неба*? И тогда зависнет надо всем, что есть, мой *Небус*, мысленно окликающий абиссинского *Негуса* во всевластии надо всем, что ни есть.

Соблазн четвертый. А почему не оставить все, как было? Чем, в конце концов, плох *небак*, понятный и без перевода в *хозяина неба*?! И даже – если немножечко назад – в *Негуса*?

Но понятный ли? Понятно-непонятный – для стихии стиха, но в желательности все-таки понять, если это проза, пусть даже и в виде пьесы.

Соблазн тот же – четвертый: оставить как есть, поскольку заумь непереводаима. Ведь

*былины о наших народах*

*Никогда не звучат в переводах*

(М. Светлов из стихотворения «Итальянец»)

Но мы не в Италии, а в России. И потому тем более *никогда*...

Но... соблазн пятый (он же вновь первый): перевести хочется, дабы понять, в чем же дело в этой пьесе. В судьбах – совокупной судьбе – этих четырех персонажей: *Доляря, Я, Ручьини и Всесуцини*.

Но все они – речи: не *Долярь*, а *речь Доляря*; не *Я*, а *речь* этого *Я*; не *Ручьяня*, а ее *речь*; не *Всесуциня* – *речь* этой самой *Всесуцини*.

Хочется перевести на язык, а переводится все-таки на речь (двойную) его (Хлебникова) и мою (переводчика – толмача – толкователя). Но и на язык, что страшно ущемляет: жалко автора, но и самого себя. Первого – за утрату речи, второго (меня), оставшегося с остаточной полуречью и обретенным полуязыком. Вот отчего все эти пять искушений – пять соблазнов.

А теперь попробую по уму (здравому) истолковать заумь, которая не переводаима и не истолковываема. Но хочется истолковать хотя бы эту драматургию речи, в которой высвечивается, как ни крути, русский язык, хотя и хлебниковский. А уж это истолкование обязано лечь на язык, потому что истолкование – никогда не перевод. Оно – пересказ и просто-таки обязано лечь на язык. Оно-то и будет тем *между*: речами-речениями (оригиналом и моим переводом) со струйками (у меня) или с быстринами-стремнинами речи (у Хлебникова).

Между-речь... В нейтральности языкового покоя – успокоенности.

Перескажу, в меру моего понимания смыслов зауми, и потому не смыслов вовсе, а скорее дискурсов умной *почти* зауми (если только в зауми и в самом деле содержится ум). Пересказ-перевод с заумного на умный?.. С «внутреннеречевого» на «внешнеязыковой»?

Пересказываю эти *два в одном* (два речезыка, которые должны лечь на язык пересказа с утратою собственных речевых жестов, но зато адаптированных к внеречевым – внеязыковым – смыслам, в некотором роде квазисмыслам, насущно необходимым культурно-коллажным – цитат-

ным - аппликациям-экспликациям, продуктивно сопровождающим культуру в ее собственно поэтической креативности.

Пересказываю...

*Долирь* – обходчик дольного мира, его душа и смотритель – приглашает в долину утра: солнечную, наднебесную, звонкую. Начатую с утра быть. Речистую, цветистую. Возговорившую речью-рекою. Освещенную улыбкой начала дня. *Утрири-времири*. Летние снегири и челн по волнам. Гортанно и журчливо. Чистый черно-синий звук тайны.

Внутренняя речь *Долиря*-тайновладельца.

Но «Я» не радо. Дождь зла копится в безоблачности. И это «Я», божественное по природе, хочет перехитрить ожидаемый злывень. (Злывень – это мой речевой жест навстречь речевому же выпад «Я» Хлебникова, который в свою очередь навстречь речи *Долиря* – светло-беззаботной речи.

Но вступает в полемику *Ручьиня*, некогда полноводная *Ундина* со своим дядюшкой по имени *Струй*, вызволенные из топики припоминания (*Жуковский*), а у Хлебникова их нет, а могли бы. Прошлое у *Ручьини* полноводно и будущее тоже. Как мир при начале. Как у детей-богов при начале творения. А теперь – в сей миг, в котором хуже не бывает: «...я меньше стрекозы, и только рыбаки пугаются моего тощего тела».

Чистый плач, в переводе почти не нуждающийся. Он не переводим, как не переводим и смех («О, рассмейтесь, смехачи!»). Смех, он и в Африке смех. Как, впрочем, и плач. Они одноприродны. Речь на речь без перевода. Безъязыко...

Что же делать? *Мститъ*, живя сим мигом. И при этом быть самим собою, вместе со всей иной – водной и земной – живностью. Самим собою, но все же служа иному могуществу. Не Богу ли? Ведь каждая точка божества подобна «Я». Чтобы собственно волей «пасть в пасть земных долин».

Речь гнева, подначивающая речь «Я». Речь на речь. И... на всю «долину ровную» – вселенский воинственный клич. А уж на всю страну, так наверняка. И даже *Всесущиня* не знает, где предел: «Могучая страна велика, и кто знает ее края?» Надмирно и всепечально. И потому тоже почти без перевода: могучая – *можжебная* (от *можба* – мочь; но и божба: заклинательная невнятица в финале диалога речей – не языков; почти не языков, хотя и не без них). Вот что получилось в междуречь: меж про-зрением и воз-зрением, пытавшимися выстроить мир в модусе

повелевания. Земшарного повелевания всеильной птицы по имени «Хочу Я», как всеохватен и всемогущ *Небак – Хозяин Неба*. Но и срединный межречевой *Небус* (= Негус), так и не сказавшийся в междулучье, но оставивший след своего всемогущества в можбе–божбе... Но в можбе не какого-то там «Я», а страны бескрайней.

Не *Земшара* ли, все еще ищущего своего *Председателя*? Поэта – среди двух женских природ *Ручьини* и *Всесущини*. А сам он хоть и точка, но... *Божества*, и потому сила творящая, вселенская. Долинная-дольная на бескрай во все стороны. А рубежей не узнать.

Еще раз: Поэт!..

Не вернуться ли к *Небаку*?..

Но и здесь не обошлось без речи, хоть и язык преобладал. Вновь междулучье: ручья и ручейка, хотя и с демосфеновскими камушками-камнями. Языковыми препонами-препинаниями. С заковычками и запятыми – препиналицами речей по ходу кириллических токов языка. В языковой стихии пред-речья...

И тут вполне будет уместной еще одна рефлексия на речь Хлебникова. Это словно про него сказал поэт Давид Самойлов:

*Нужно себя сжечь,  
Чтоб превратиться в речь.*

Именно так Хлебников и поступил (хорошо, что только фигурально).

\*\*\*

Так вот...

Обращусь к *творениям* В. С. Библера, почувствовавшего заумь *творений* Хлебникова, но через идею «внутренней речи» Л.С. Выготского, развитую им, в частности, в работе «Мышление и речь».

Попробую взять и этот след. Попробую...

(Последующее взято из превосходной работы В.С. Библера «Национальная русская идея? – Русская речь!», опубликованной во второй книжке журнала «Октябрь» за 1993 год.)

«Непосредственно... бытием человека внутри него самого (внутри его личного бытия) выступает *речь*; человек слышит себя. Он не просто слышит себя. Он может произвольно «сказать себя», он может заставить себя выслушать себя самого. И, главное, он может слушать свое молчание.

Продумаем такой образ. Это только образ, отнюдь не научная теория, нечто идущее от Велимира Хлебникова (если понимать его языковедческие фантазии не как языковедение, но как очень глубокие образы речи – мышления).

Представим, что звуки человеческой речи (именно как моменты единой речи) – это интериоризированные (точнее, еще не обнаруженные) действия по отношению к предметам внешнего мира (вращения – ввв! Удара – дррр! Кошения – «коси, коса, пока роса...»). В звучание входит и сопротивление материала – дерева, земли, камня; движения сразу меняются, становятся более напряженными, тугими, более мягкими, погружающимися, пластичными, преобразуются и звуковое – внутреннее – наполнение этих движений: р-ить, л-ить, п-ить (погружать в себя), б-ить (быть – от себя), б-ить (в себе). Одно движение переходит в другое, одно противодействие сменяется иным, звучания соединяются, сливаются, разделяются... Уже не уловить их изначальное происхождение. У Хлебникова этот образ предельно поэтичен... он разветвляется и углубляется, он становится поэмой внутренней речи...

Произвольно вызвать звуки означает «слышать» соответствующие движения и сопротивления, как самого себя, значит уже не только осуществлять их (уже *не* осуществлять), но отстраняться от них (от себя). Понимать их? Мыслить их? Уже мыслить?..

Что проектирует архитектор? Здание, контрфорсы, колонны, лестницы? Нет. Это лишь средство. Это – то, *что* молчит. Главное – само молчание. Архитектор проектирует... пустоту. Движение людей в пустоте дома; улицу – пустоту, связывающую дома. Город – особый тип общения. Общение как возможность, как пропуск, как «эллипсис».

...вспомним хлебниковскую поэтическую «теорию языка». Действие (предмета или на предмет), превращенное в речь, во внутреннее звучание, оказывается деятельностью, замкнутой *на меня*. Что же внутри меня является тем камнем, землей, деревом, которые подвергаются «обработке»? Только я сам. Больше никто. Но кто такой «я сам»? «Я» – все более обогащенный теми «эллипсисами» культурных смыслов, которые развиты во мне вместе с внешней речью и которые все более свободны от исходных звуков-действий, от моей природной наполненности.

Смысл внутренней речи – изменение меня самого как культурного субъекта деятельности, как ее потенции. Но вместе с тем это – изменение меня как металла, дерева, земли. Ведь исток речи, до которого я

снова дохожу, сворачивая речь, обогащенную культурой, – сопротивление предмету моему действию, воспроизведение во мне, в моей плоти, – л-ить, р-ыть, ру-бить...

Чем ближе я к самому себе (сворачивая витки внешней речи), тем свободнее я могу пропускать в своей внутренней речи всё большие фрагменты смысла, монтировать всё более отдаленные кадры, соединять накоротке всё более отдаленные понятия. Тем больше зияний в моей внутренней речи, тем больше пустот, молчания, не заполненного словами, тем больше *мысли*. Тем я *культурнее мыслю*. Ведь каждый такой пропуск – новая возможность заполнения, варьирования, подразумевания, новая возможность промолчать новое (мыслить). Но чем сильнее сжата и сокращена моя внутренняя речь, тем резче выступает в ней ее исходное, «дикое» действительное происхождение, тем менее она информативна, тем более я далек от культурного себя, я действую на мое «Я», как на камень, железо, дерево. Чем более я тождествен с собой, тем более я тождествен с *другим* во мне, тем дальше я от самого себя.

Это и есть диалектика мысли как поэзии.

Каждый мыслитель – поэт.

Он сосредоточивает заданную, грамматически правильную нейтральную речь в ее хлебниковское зерно, соединенные, отталкивающиеся, сжатые звуки-действия, ритмы-действия, ритмы-вещи. Между речью-культурой и речью-стихией и совершается мысль. Поэт «милостью Божьей» воплощает первоначальное звучание в живых, общезначимых словах, ритмах, рифмах, изнутри спаянных в один поток речи, в одно громадное слово-заумь. Поэзия состоялась, когда есть двусмыслие: в тексте – нормальная, но поэтически организованная речь, в подтексте – стихия речи, единое слово-мысль. Если отсутствует один из смыслов, если нет двойного движения слов, если я не угадываю в понятных словах и строчках непонятого звукоряда (страшно значимого своей непонятностью, «вот-вот-произнесением»), то поэзии напрочь нет, тогда «Я», читатель, не могу реализовать в эллипсисе стиха свою личность...

... Хлебников (или вся русская языковая стихия десятых годов XX века?) пытался утопически соединить, внеграмматически (может быть, точнее: в синтаксисе и семантике корнесловий и смыслов) сплавить прошлое – настоящее и будущее языка (истории? судьбы?). Церковнославянские, древнеславянские, общеславянские, индоевропейские пуш-

кинские и гоголевские корни и ветви языка и будетлянские (!) неологизмы («небеди...») переплавлялись в нечто единое и – на момент – целостное. Резкие обрывы ритма и мгновенные переходы от размера к размеру, от одного интонационного строя к другому происходили в пределах одного стихотворения, даже – одной строфы. Возникает какая-то «вселенская смазь», в которой смыты грани, разбиты (и вновь выстроены) мостики разных речевых и психологических эпох. Обнаруживалось (очень краткосрочно...) некое вневременное, всевременное, то есть только возможное, – русское слово, русское сознание...

...образ речи-идеи, угаданной Хлебниковым, – это трагический образ *костра*. В огонь идет все древесное, – и сухие дрова, и живые столетние деревья, и корни, и ветки, и зеленая и жухлая трава. Огонь спаливает (и сплавляет) всю эту древесность в нечто цельное – красное, белое, пепельное... Все индивидуальное сгорает, на миг вспыхивая неповторимой искрой. Вспыхивая и сгорая в неуловимом тождестве времен и речений... Целостность разрешается уничтожением уникальностей и единственностей. Новые сгорающие ветви (речения) каждый раз превращаются в новые – своеобразные – языки пламени: вновь и вновь исчезают в речевом костре...

Исходная хлебниковская речевая идея (словленная в нерасторжимом словесном слитке «Время – мера мира») *катарсисом вошла вглубь национального сознания, сосредоточилась и сохранилась как насыщенный «годовой круг» в древе российских судеб*. Впрочем, сила этого предсказания в том, что оно навеки остается предсказаньем, вечным кануном...

Всё это – «речь, обращенная сама к себе» (*Л.С. Выготский*), где эта самая «сама к себе» – образует «фразу – слово – звучание, слитое в неделимую мгновенную точку, «делимую» лишь своим потенциальным развертыванием (во внешнюю речь) и своим прошлым бытием (во внешней речи)». (Это тоже *В.С. Библер* – из статьи «Понимание Л. С. Выготским внутренней речи и логика диалога», опубликованной в книге «Методологические проблемы психологии личности» в Москве в 1981 году.) То есть *внутренняя речь* есть «поэзия самой поэзии», когда «в слово сплочены слова» (*Б. Пастернак*) в миге начинаний. *Нескончаемых начинаний...*

Попробую положить библеровские расшифровки на хлебниковскую заумь в пьесе «Хочу я». Начну с «Я» как героя этой пьесы: «Милеба небского могоча и небеской силебы с земнатою хилебой не предвещает мне добротееущих зело дел. Зловый дождь, дождь зла, вижу, ожидает меня».

Но этот фрагмент из «Я» в ответ на *Утриню* из *Долиря* долинного: «Зоричи-небичи, благословежи–зоричи – сыпятся с неба милебой неба с соннеюшей землей – небовые красно-багряные цветы-жардечь. О, небатая тонеба меня в нея!»

И там, и там поэт слышит себя и говорит себя – речью. Внутренней речью, экранированной молчанием. *Своим* молчанием, которое он (поэт) тоже слышит. Себя. Но и другого (*Долиря*) как себя. *Милеба – хилеба – неба – небичи – милеба – тонеба; зело – зловый – зла...*

Рифмы и корневища к мирозданию. *Слушаю музыку мироздания* (если слегка подправить Ал. Блока). И... себя в нем. Но себя отстраненного. Как объективированный образ, который тут же и возникает в языке (= речи?) *Ручьини*. Ясный и не заумный образ, поумневшей в ответ (всем образом

*таким образом*) на заумь *Долиря* (= «Я») и «Я» (в ответ *Долирю*), чтобы поняли друг друга. *Ручьиня*: «...А ныне я меньше стрекозы, и лишь рыбаки пугаются моего тощего тела.» Внутренняя речь овнешнилась. «Я» *Ручьини* стало не «я» *стрекозы*, а просто ею самой (и даже меньше!). А вокруг пустота (там, где ранее была речь в ее протуберанцах и переливах).

Повторю В. С. Библера: «Чем более я тождествен с собой, тем более я тождествен с другим во мне, тем дальше я от самого себя». *Ручей – стрекоза* (но уже без *небини – тонебы – милебы – хилебы...*). Звук ушел – остался образ. Вид взамен звуковида. Буквозвуковида. Меж ними – молчание. Посреди двух на-речий. Эллипсис *Междуречья*... В нем – я сам как возможность.

Таков алгоритм поэтического как субстанции. Так «между речью-культурой и речью-стихией и совершается мысль» (*Библер*). Мысль как поэзия. Слово – заумь – Словомысль...

Вневременное свершение времен... Всегда при начале...

Но только так и может *дышать почва* и *дышать судьба* при избытании искусства как искусственности в лакунах междуречий.

\*\*\*

А теперь моя стихотворная вариация к теме *междуречья* в драматургической прозе «Хочу Я», которая вся есть поэзия вопрекор своей формальной прозности и зыбкой, плохо пересказываемой драматургичности.

Моя вариация на тему...

### МЕЖДУРЕЧЬЕ

*Междуречье – два наречья,  
Но молчанье посреди.  
Справа – ангельское вече,  
Слева дырка от CD.*

*Тот, кто слева, манит-манит  
В темный зык к исходу сил.  
Тот, кто справа, тянет-тянет  
В хоры стройные светил.*

*Голубь снежный мой и нежный,  
Когда лист рососою свеж,  
Нагули кулек надежды,  
Чтобы удержаться меж...*

*Если время – мера мира –  
Подойдет к концу, умру,  
Как невольный сын эфира,  
Одинокий на пиру.*

\*\*\*

Пьеса Велимира Хлебникова «Хочу Я» воспроизводится по его собранию сочинений в 3-х томах (СПб., «Академический проект», 2001. Т.2).

Неоценимую помощь в переводе с хлебниковского на мой оказала Наталья Перцова тем, что составила свой великолепный «Словарь неологизмов Велимира Хлебникова» (Vien – Moskau, 1995), коим я и воспользовался.

### INTERTONGUE: RE-COVERY – OUT-LOOK

**Vadim RABINOVICH**

*Russian Institute for Cultural Research, Moscow*

This paper involves the reconstruction of Velimir Khlebnikof's little play "I want" in a modus of the beyond-clever tongue (insight) as the poetic

---

substance of its relationship with language as the outer tongue. Before the present reconstruction we have translated this play from beyond-clever (non-understanding) to clever (normal understanding) with the loss of poetic substance and the acquisition of logical narrative. The results of our experiment were related to Bibler's conception of the two-tonal nature of poetic words, the "language-culture" aspect and the "tongue-element".

"Word-thought" grows in this intertongue region. Poetic language refers synchronously to the text ("regulated language"), and also to the under-text ("tongue-element"). The relationship between apophasis and percept (the text "in total") attest (about untranslating of beyond-clevering from one side and about eternal temptation to translate from other one in correlation of object (poet substance) and method (humanitarian experiment)). One experiment changes the cultural context from re-recovery to out-look.

## БАЙЕТ ПРОТИВ РОУЛИНГ: ТАК ЛИ СТРАШНА МАНИПУЛЯЦИЯ?\*

Максим РЯБКОВ

В одном из июльских номеров «Нью-Йорк Таймс», Антония Байет пишет о популярности Роулинг как свидетельстве массового недостатка воображения («stunted imagination» – вот точная формулировка). Фантазия становится источником иллюзии всемогущества и способом ускользания от реальности. Много можно возразить об уместности этих аргументом и их соразмерности предмету. Но Байет, как представляется, имеет большее в виду, чем тривиально негативную оценку бестселлера. Байет драматизирует ситуацию, почти приписывая популярности Роулинг значимость заката цивилизации. Роулинг не просто не-шедевр, но знак упадка. Основной аргумент Байет – это сравнение Роулинг с другими писателями, создававшими фантазийный мир. И Роулинг оказывается, в интерпретации Байет, сборной солянкой разнородных мотивов из прошлого культуры и литературы, а также современных сюжетов, навеянных телевизионной культурой, *celebrity gossip* и прочим хламом. Ее «вторичный мир» лишен силы Толкиенской фантазии и тонкости иронии Пратчетта. Роулинг играет на потребностях детей в латентном периоде в эскапистской фантазии. Но равным образом она играет и на потребности взрослых снова окунуться в мир фантазии восьмилетних, невинный и примитивный. Итак:

*Ms. Rowling's magic world has no place for the numinous. It is written for people whose imaginative lives are confined to TV cartoons, and the exaggerated (more exciting, not threatening) mirror-worlds of soaps, reality TV and celebrity gossip. Its values, and everything in it, are, as Gatsby said of his own world when the light had gone out of his dream, «only personal». Nobody is trying to save or destroy anything beyond Harry Potter and his friends and family.*

Роулинг – манипулятор среднего сознания, обреченного, вследствие слабости умственных способностей, на то, чтобы поддаться красиво поданным иллюзиям и вообразить себя всемогущим за несколько фунтов, потраченных в книжном магазине. Но даже это делается без претензии на то, чтобы быть умнее своего читателя – второсортно. Роулинг

не выходит за рамки ограниченного, мещанского понимания мистики и магии и опасностей, которые представлялись реальными прежним культурам. Словами Байет:

Ms. Rowling, I think, speaks to an adult generation that hasn't known, and doesn't care about, mystery.

Таковы аргументы Байет – вкратце. Эти аргументы могут рассматриваться как преувеличение. Во всяком случае, трудно понять, почему воспроизведение множества бытовых деталей современного реального мира в магическом – деталей, несущих моральное значение – означает менее серьезное отношение к магии и первобытному ужасу, чем воспроизведение быта средневековья, как у многих других фантастов. Равным образом, неубедительно и психоаналитическое толкование популярности Роулинг: совсем не очевидно, что взрослые и дети одинаково «используют» Роулинг. Здесь нам просто не хватает эмпирических фактов. Впрочем, их не хватает любому психоаналитическому обобщению психологических реакций.

В целом, Роулинг можно равным образом представить как закономерное развитие, а не падение жанра. Но Байет, как представляется, утверждает также и большее, чем внутрижанровое сравнение не в пользу Роулинг. Она говорит о кризисе культуры – на конкретном примере. Ибо читатели Роулинг – это люди, худшие, чем прежние поколения:

They are inhabitants of urban jungles, not of the real wild. They don't have the skills to tell ersatz magic from the real thing, for as children they daily invested the ersatz with what imagination they had.

И вот этот вопрос меня и занимает: можем ли мы действительно проследить «кризис культуры» в популярности Роулинг?

Если мы, например, задумаемся над тем, что мотивирует поступки героев той же Байет, то ответ будет в значительной степени – скука, ощущение конечности существования, все возможные несоразмерности нашей человеческой жизни. Одним словом, заимствованным из XIX века, – скука. Именно скука отсутствует как мотивация и движущая сила в фантастическом мире Роулинг – а также Гришема или Кинга. Именно скука придает реальной жизни и деятельности силу детализированности, которой нет в жанровом романе. Но отсутствие детали – подобно злу – не просто отсутствие, но пространство, предназначенное для чего-то.

Мир по Роулинг находится в состоянии экстремального напряже-

ния. Есть угроза и, следовательно, есть подвиг. Есть зло, добро, есть герой и есть его миссия. Там только нет скуки. Реальные конфликты и моральные дилеммы жизни переносятся на матрицу великого противостояния. Тем самым они в общем, обесцениваются, потому что самый источник конфликтов и противоречий отсутствует – великое противостояние замещает маленькие трагедии повседневности. Великобритания нового лейборизма переводится на язык магических приключений, но без потерь в узнаваемости для читателя. Человеческая ограниченность – Фадж – приобретает, благодаря присутствию Волдеморта, интригующую связь со вселенским злом дьявольского искушения, не теряя своего бытового комизма и значимости аллегории политической коррупции.

В этом для Байет урон, нанесенный Роулинг искусству фэнтези. Другая точка зрения состоит в том, что Роулинг всего лишь естественное развитие жанра. Как бы там ни было, развлекательная составляющая основана на поднятии героя (и читателя) из мира скуки в мир, где скуки быть не может.

Скука, напротив, продукт сбалансированного, умеренного климата, где зло и добро равно слабости человеческие, а также достоинства. Где золото – не с трудом контролируемый источник зла, а всего лишь один из металлов. Где трудно найти врага, где человеку дана возможность быть самим собой, а поэтому нет героев и злодеев, нет заданных навсегда ролей, нет миссий. Где бюрократ и продажный политик – злодеи последней инстанции, а не пародия на большее и величественное Зло, с которым имеет смысл и даже приятно бороться. С которым герой рожден бороться. В то время как никто, видимо, не рожден бороться с бюрократами. Во всяком случае, это была бы менее завидная миссия.

Мир Роулинг достаточно сложен и в то же время узнаваем. Он более узнаваем, чем сама реальность, которая скорее способна преподносить сюрпризы. Это мир закономерности, которой наша умеренная реальность лишена. Закономерность выражается в виде культурных и бытовых клише. В этом плане Роулинг – сборник клише. Но с другой стороны, клише – это всего лишь относительная категория. Шутка, повторенная много раз, обращается в клише. В конечном итоге, только клише и развлекают публику. Гарри Поттер не сталкивается с менее сложными потоками информации и моральными вопросами, чем реальные не-волшебники, но информация имеет свойство накапливаться в определенном направлении, именно направлении окончательных ответов на сложные мораль-

ные вопросы. Чего мы не имеем в реальном мире, где моральные проблемы рассасываются, а не решаются, миссии не заканчиваются, а устаревают. Мир Роулинг таков, что в нем деталь всегда часть целого и обретает смысл как таковая. В этом мире нет ничего отдельно лежащего, все указывает на собственное место в природе.

Более того, реальность индивидуализирована и оживотворена: в мире Роулинг все полно богов, все сущее – живность каждый раз в своем особом смысле. Это упрощает, безусловно, ситуацию героя. Его моральные и когнитивные проблемы имманентны самому миру, в котором он живет. В отличие от реальности, с фантастическим миром можно вести переговоры, поскольку он управляем страстями и моральными ценностями, а не законами природы. Цель, миссия, подвиг укоренены в живости всего сущего. Мир – это мир страстей, а не столкновения частиц, моральных дилемм, а не сохранения энергии.

Роулинг в этом смысле дает онтологическое основание отсутствию скуки. Поскольку если все полно богов, то все соразмерно человеку, все антропоморфно в моральном смысле, а скука порождается именно несоответствием индивида и мертвой материи вокруг.

В этом смысле Роулинг не-реалистична. Но в этом же смысле нереалистично все, что развлекает, потому что развлечение – это отвлечение от скуки, это представление мира соразмерным человеку как он есть. Несоразмерность, страдание (реальное, навсегда, без смысла), скука, возможно, порождают великую литературу.

Вопрос, однако, в том – и здесь я подхожу к самому важному, – что Байет покушается не только на развлекаемость литературы. Она покушается на объективность морали. Потому что реальная, общественно признанная мораль – вопреки Канту – опирается на нереалистичное, магическое представление мира как управляемого ценностями. Роулинг создает именно такой мир, пропитанный моральным смыслом. Ее произведение морально и моралистично, как тонкая, сложная, продуманная и оснащенная параболлами проповедь. И как всякая проповедь она прямолинейна и проста. Она обращена не к идеальному индивиду – к конкретной пастве. Для этого она узнаваема в деталях. Ее мораль – что за сложностью социального мира, представленного во множестве деталей, скрываются вселенская опасность, миссия и подвиг, к которому можно быть рожденным. Роулинг противоречит в этом себе: центральная парабола повествования – о том, что право рождения вторично по отношению к праву индивидуальности, но конечный моральный вывод в том, что вот этот герой рожден для

этой миссии. Но это всего лишь отражение противоречия любой морали, которая отрицает вначале традицию или местные нравы во имя индивидуально прочувствованного морального закона, а потом приписывает индивидууму значение исполнителя морального закона.

Здесь Роулинг действительно уникальна: с одной стороны, бытовой и культурно-исторический комизм современного нам общества воспроизводится в деталях, которые противоречили бы духу Толкиена. С другой – эсхатология миссии настолько сконцентрирована на одном герое, что все остальные оказываются в итоге «sidekicks» либо героя, либо Врага. В этом, возможно, для Байет и содержится упадок: эклектика мотивов прошлого и концентрация мифотворчества на земной жизни одного персонажа.

Роулинг апеллирует к Моралисту в нас. Это, видимо, происходит за счет Эстетики, которая не терпит эмоций несоответствующих с ситуацией, не терпит символики и недосказанности, не терпит инструментального использования языка – для передачи морального закона.

В этом смысле, Роулинг действительно апеллирует к ребенку в нас. Не найдя правил игры в реальном мире, мы обращаемся к фантазии, где можно вообразить себя благородным рыцарем именно потому, что там правила игры налицо.

Но если фантастика Роулинг, это крупнейшее событие на рынке литературы 90-х, продолжающееся в новое тысячелетие, есть, по сути, очень сложная моральная притча, с достаточно простым нравоучением в итоге, то насколько имеет смысл говорить о смене времен, о новизне в культуре? Общество все также привержено традиции создавать удобную, человечную, полезную и в целом очень похвальную мораль в форме занятого и захватывающего, то есть – развлекающего – мифа.

Роулинг создает моральный бестселлер – современную и сложную форму притчи. Общество нуждается в драматизации своего положения, но одновременно и в моральном уроке, успешно выучиваемом благодаря этой драматизации. То, что можно было бы назвать «темой тревожности» проходит не вопреки, а как часть общего процесса самодраматизации, развлечения и морального урока. В этом отличие Роулинг от, например, Делилло, у которого тревога жизненна и непреходяща, а также не несет в себе проповеди.

Ирония же в том, что и Байет, и многие другие усматривают в сложном, бессмысленном и властном мире современного нам Развлечения с моральным уклоном – фундаментальный кризис, смертельную опас-

ность. Но это и есть логика бестселлера: вообразить мир как полный опасности и склонный к катастрофическим переменам а затем дополнить опасность подвигом, героем, миссией.

Ирония еще и в том, что даже если и согласиться с тем, что Роулинг умело играет на человеческих слабостях, на склонности к драматизации и возвеличению себя через преувеличение опасности окружающего мира, то что может быть интереснее – естественнее – проявления этих слабостей? Роулинг популярна, потому что человек слаб, потому что он – человек. Байет протестует против проявления человеческих слабостей – а потому противоречит себе, ведь ее творчество, само существование «высокой литературы» основано на многообразных проявлениях человеческого, то есть разных слабостей.

Высокая литература – включая произведения самой Байет – это утонченный продукт артистического отчуждения человеческих слабостей, а не отрицание их. Бестселлер – более прямое и грубое их проявление, манипуляции с ними. Тем самым оба ближе друг другу, чем принято считать в стандартной критике индустрии Развлечений.

## THREAT AND FEAT: THE MANIPULATIVE STRATEGIES OF A BESTSELLER

*Maxim RYABKOV*

*Central European University, Budapest*

*St. Petersburg Branch of the Russian Institute for Cultural Research*

*A.S. Byatt. Harry Potter and the Childish Adult, New York Times, 07.07.2003*

This small paper considers the critique launched by A. S. Byatt against the literary hype of our time surrounding the Harry Porter series by Ms. Rowling. A. S. Byatt sees in Rowling's popularity a generation crisis, a lowering of taste. Yet the arguments she offers fail to convince. On the contrary, for all its entertainment value and therefore for all its lack of poetry, the Harry Porter series appears to remain fully in line with the tradition of conveying a moral lesson through the lenses of childish fantasy. It digests, concentrates and domesticates rather common and laudable notions of good character and behavior.

(\* Работа выполнена в рамках проекта, поддержанного РФФИ, грант № 03-06-80217.)

© Максим Рябков, 2004

## ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН: ХАКЕР И/ИЛИ ТВОРЕЦ?

Валентина МАКАШИНА

Русский семантический словарь<sup>1</sup>: ХА'КЕР, -а, м. Человек, посредством компьютерной техники *незаконно* проникающий в электронные сети, в чужие базы данных с *хулиганскими* или *преступными* целями. || прил. *ха'керский*, -ая, -ое.

Популярный словарь иностранных слов<sup>2</sup>: ХА'КЕР, а, м [англ. hacker \ hack разбивать, ломать] – *«взломщик»* защиты данных в компьютерных сетях с целью получения доступа к какой-л. информации (обычно *засекреченной*).

Словарь московского арго<sup>3</sup>: ХА'КЕР, -а, м. Компьютерный *«пират»*, *нелегально* добывающий информацию в компьютерной сети. От англ. to hack.

Полужирным курсивом здесь выделены (мною – В. М.) слова, в которых, надо думать, сосредоточена суть хакерской деятельности: *«взломщик»*, *«пират»*, *незаконно*, *нелегально*, *хулиганские*, *преступные* и т.д. Таким образом, не вызывает сомнений, что хакер – вор. Каким же образом указанную терминологию применить к явлениям культуры и, в частности, к творчеству конкретного поэта?

В 1999 году в издательстве «ТЕРРА» в серии «Народная поэтическая библиотека» была выпущена малоформатная книжка стихотворений Игоря Северянина. М. Латышев во вступительной статье к изданию попытался выразить по возможности объективный взгляд на творчество Северянина, имея в виду «становление и падение литературных репутаций, которые, кажется, никто всерьез не изучал»: «Игорь Северянин – вот самая очевидная жертва пристрастных устремлений по собственному вкусу и с высоты собственных – и только – познаний формировать литературные репутации!». Оправдывая Северянина, автор статьи пишет о поэте, что он – «плоть от плоти культуры предреволюционной России», а его первый сборник стихов «Громокипящий кубок» (1913) – самая читаемая книга в русской поэзии.<sup>4</sup> Вместе с тем М. Латышев не смог не согласиться с тем, что Северянин – поэт, «лишенный устойчивого культурного фундамента».<sup>5</sup> Об этом писал еще Осип Мандельштам: «Безнадежно перепу-

тав все культуры, поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу, царящему в его представлении».<sup>6</sup>

В последнем по времени, весьма содержательном, диссертационном исследовании творчества Игоря Северянина, в известной степени подводящем итог изучению его наследия на данном этапе, автор дает ему оценку как поэту, лирика которого (по крайней мере, 10-х годов XX века) «богата разнообразием тем, мотивов, образов, стилистически многопланова, неоднородна». Такая «неоднородность» косвенно свидетельствует о том, что Северянин многое заимствовал у своих собратьев по перу – и не только.

Исследователи нередко называют Северянина эпигоном Бальмонта, однако такая характеристика слишком упрощает проблему заимствований в поэзии Северянина. Так, С. А. Викторова делает вывод о том, что «творчество Северянина вобрало и впитало в себя все основные мотивы искусства Серебряного века – нищенский культ Эго, солугубовский мотив «творимой легенды», иронические элементы «мещанской драмы», акмеистическую «тоску по культуре», лирическую иронию и футуристический пафос». В диссертации В. А. Викторовой творческая биография Северянина понимается как «результат весьма сложного и прихотливого взаимодействия художественной индивидуальности поэта *не с одной, а сразу с несколькими «традициями»* (выделено мной – В. М.). Автор приводит обширный перечень источников, из которых черпал Северянин: «...поэзия Игоря Северянина начала 20 века ... корнями уходит в западную эстетическую традицию и русскую поэзию «чистого искусства» XIX века. Поэтический язык Игоря Северянина вобрал «поэтизмы», салонность западного эстетизма и дендизма (последняя треть XIX века), «упоительные шаблоны» стихотворной речи поэтов XIX века, а также символистов и «словоновшество» футуристов, приемы столичной и провинциальной графомании (от графа Хвостова до капитана Лебядкина), речевые обороты уличных зазывал и гуляк. Идиостиль Игоря Северянина – в «стилистической колоратуре», в «смешении стилей»... <...> Проблема «чужого голоса» в поэзии Игоря Северянина, – включает исследователь, – позволяет рассматривать его лирику не только с литературоведческих позиций, но и как социокультурный феномен».<sup>7</sup> Еще Б. Пастернак сказал о Северянине: «...лирик... при всей неряшливой пошлости поражающий именно этим редким устройством своего открытого, *разомкнутого дара* (выделено мной. – В. М.)»<sup>8</sup>.

Не случайно, по наблюдению В. А. Кошелева и В. А. Сапогова во вступительной статье к пятитомному собранию сочинений поэта, «Игорь-Северянин – единственный поэт, который в разное время разными критиками, исследователями и авторами учебников был включен во все литературные течения и направления начала века – от предсимволизма до постсимволизма». На самом деле не примкнувший ни к символистам, ни к акмеистам и предпринявший попытку создать собственное литературное направление – эго-футуризм – Игорь-Северянин, возможно, наметил некий «третий» путь для русской поэзии. И на этом пути поэт не остался одиноким. По мнению В. А. Кошелева и В. А. Сапогова, «северянинская» ветвь не исчезает из русской поэзии XX века. Рефлексы её проявляются в разное время и в разных стилях – от чисто эстрадной, развлекательной поэзии до изысканного, построенного на интеллектуальной игре творчества обэриутов или современных «концептуалистов».<sup>9</sup>

В последнее время исследователи пишут об игровом начале творчества Северянина (Ю. В. Бабичева, В. А. Кошелев, В. А. Сапогов, К. Г. Исупов и др.). Поэзия вообще немыслима без игры, и понимание поэзии как игры, давно имевшее место в культуре, обобщенно выразил в своей знаменитой книге «Homo Ludens» Йохан Хейзинга: «Если под серьезным понимать то, что удастся исчерпывающе выразить словами бодрственной жизни, то поэзия никогда не бывает совершенно серьезной. Она располагается по ту сторону серьезного – в той первоизданной стране, откуда родом дети, животные, дикари, ясновидцы, в царстве грез, восторга, опьянения, смеха. Для понимания поэзии нужно облечь себя душою ребенка, словно волшебной сорочкой, и мудрость ребенка поставить выше мудрости взрослого. Такова понятая и выраженная Вико уже два столетия назад изначальная сущность поэзии, ближе всего стоящая к чистому понятию игры».<sup>10</sup>

Игра, впрочем, зачастую понимается как обман, а то и мошенничество. «Иронизирующее», играющее начало лирики не было воспринято читателями однозначно, «арлекинский» мир Игоря Северянина, мир эстета и денди, гурмана и гедониста, человека новой эпохи и цивилизации не сразу был разгадан и понят», – пишет С. А. Викторова.<sup>11</sup> Е. Перемышлев в рецензии на первые три тома пятитомного издания Северянина, вышедшего в издательстве «Logos» в 1995–96 годах, замечает: «...остались поэты и писатели, с которыми не ведают, как поступить, не могут предположить, по какому ранжиру их ставить на

книжные полки. Это потому, что у русской литературы есть то, чего нет у других, есть иная классика, ничего общего с признанной не имеющая». <sup>12</sup> К такой «непризнанной» классике и принадлежит творчество Игоря Северянина, от которого в учебниках и хрестоматиях советского периода осталась лишь фраза «Я, гений Игорь Северянин...», да и в той (что само по себе показательно) запятую заменяли на тире. Самонадежный эпигон, псевдопоэт, одним словом – «на воре и шапка горит»...

Однако «воровство» это – артистическое, игровое (а значит, творческое), «вор» и не скрывает, что «надувает» публику, поскольку предлагает ей же «переделанный» до неузнаваемости «товар» (который к тому же идет нарасхват!). Так В. А. Гиляровский описывает артель портных на Хитровке, перешивающую ворованные вещи: «Из узлов вынимают дорогие шубы, лисьи ротонды и гору разного платья. Сейчас начинается кройка и шитье, а утром являются барышники и охапками несут на базар меховые шапки, жилеты, картузы, штаны.

Полиция ищет шубы и ротонды, а их уже нет: вместо них – шапки и картузы». <sup>13</sup>

Главная опасность при этом – во всяком случае, когда речь идет о поэзии – не получить в результате тришкин кафтан. Опасность велика, поскольку многие участвуют в игре, но мало кому такое «перекраивание» удастся вполне. Северянин счастливо этой опасности избежал: открытые заимствования и «переделки» не обернулись у него эпигонством, а – в силу таланта поэта/творца – породили новый «скрещенный» язык, неповторимый идиостиль («Я трагедию жизни превращу в грезофарс...»).

Северянин, прежде чем констатировал: «Да, стала лирика истрепанным клише» («Кладбищенские поэмы. I», 1914, сб. «Victoria Regia»), уже «выдал» – «что ни слово, – то сюрприз» («Пролог», 1911, сб. «Громокипящий кубок»). То есть, «перешил» все то же «ворованное тряпье» в нечто оригинальное.

Приведу пример. Хрестоматийное северянинское стихотворение «Мороженое из сирени» (1912, сб. «Громокипящий кубок») представляет собой не что иное как «переделанный» (развернутый) крик уличного торговца, разносчика мороженого:

*Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!  
Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.  
Сударышни, судари, надо ль? – не дорого – можно без прений...  
Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!*

*Я сливочного не имею, фисташковое все распродал...  
 Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?  
 Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,  
 На улицу специев кухню, огимнив эксцесс в вирэле!*

*Сирень – сладострастья эмблема. В лилово-изнеженном крене  
 Зальдись, водопадное сердце, в душистый и сладкий пушок...  
 Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!  
 Эй, мальчик со сбитнем, попробуй! Ей Богу, похвалишь, дружок!*

Происхождение этого самого «мороженого из сирени» – необыкновенно: это остроумная «переделка», на что в стихотворении недвусмысленно указывается: «В лилово-изнеженном крене / Зальдись, водопадное сердце, в душистый и сладкий пушок...» Мороженое – «душистый и сладкий пушок» – приготовлено из заледеневшего, замороженного сердца (лиловый – цвет сердца и цвет мороженого), прежде струящегося водопадами, – и этот «деликатный» продукт («не дорого») предлагается мальчику, торгующему сбитнем – более чем прозаическим товаром разносчика.<sup>14</sup> Так живое (сердце) превращается в неживое (мороженое), движущееся (водопад) – в застывшее (лед), т.е. естественное – в искусственное, но – съедобное, доступное каждому (удобоваримое).

И все-таки «вору» – даже и «поэтическому» – нельзя не прятаться. Ему необходима «маска», и Северянин такой «маской» предусмотрительно обзавелся. Имидж Северянина – тоже не оригинальный, точнее, опять же «ворованный» – под Оскара Уайльда. В описании Бенедикта Лившица, впрочем, он предстает весьма неприглядным: «Он [Северянин], видимо, старался походить на Уайльда, с которым у него было нечто общее в наружности. Но до чего казалась мне жалкой русская интерпретация Дориана! Помятое лицо с нездоровой сероватой кожей, припухшие веки, мутные глаза. Он как будто только что проснулся после попойки и еще не успел привести себя в порядок. Меня удивила неряшливость «изысканного грезэра»: грязные, давно не мытые руки, залитые «крем де фиолетом» лацканы уайльдовского сюртука...

На вопросы, с которыми к нему иногда обращался Кульбин, он многозначительно мычал или отвечал двумя-тремя словами, выговаривая русское «н» в нос, как это делают люди, желающие шегольнуть отсутствующим у них французским произношением».<sup>15</sup>

Не только Б. Лившиц, но и многие современники находили поэта похожим на «блистательного Оскара». Северянину же это, вроде бы, отнюдь не льстило: «Люди, уверяющие меня, что я похож на Оскара Уайльда, говорят мне дерзость: я очень люблю Уайльда, но с меня достаточно быть похожим на себя». <sup>16</sup> Это – опять игра, «надувательство», поскольку сходство все-таки было, – недаром Северянин написал об Уайльде: «Вселенец, заключённый в смокинг дэнди», «иронящий Уайльд». Северянин и самого себя в поэзии осознавал как «лирического ироника», «иронизирующее дитя» (ср. с приведенной выше цитатой Хейзинги).

В.А. Кошелев пишет о литературных «масках» Северянина и Гумилёва – двух «антагонистов» в русской поэзии (пользуясь терминологией Н. С. Гумилёва): Гумилёв – «носитель лирического облика «человека книги», доведённого до *nes plus ultra* <...>. Северянин же – наиболее естественное и значимое выражение «человека газеты». В. А. Кошелев полагает, что «Гумилёв был единственным из многочисленных критиков и рецензентов начала века, обращавшихся к поэзии Северянина, кто уловил ту естественную опасность, которая исходила от новой, «самозванной» литературной «маски». Страшен не Северянин сам по себе, не его индивидуальное – нахальство, безвкусие, манерность и т.п. Явление его – обретшего голос «человека газеты» – это преддверие грядущего разрушителя той культуры, одним из «капитанов» которой Гумилёв ощущал себя. Нет, не Северянин совершит новый культурный переворот – он просто наиболее наглядно демонстрирует возможность его совершения». <sup>17</sup> В условиях современной культуры, вероятно, уместно говорить еще и о «человеке Интернета», кем, собственно, и является хакер, совершающий очередной культурный переворот.

Впрочем, у Северянина, «перекраивающего» «чужое» на свой лад, «материал» все-таки остается прежним. И Северянин заимствует его из двух основных источников: 1) существовавшей до него поэзии и 2) современной ему массовой культуры.

В указанный период в России уже существовала новая, хотя и еще формирующаяся, система – массовая культура. И Северянин «хакерствовал» именно в этой системе, «подворовывая» из нее идеи, образы, символы, настроения и «внедряя» в свое творчество.

Н. М. Зоркая, анализируя зрелищные формы художественной культуры, отмечает: «Для того чтобы техника дала искусству новые эстетические формы, новые художественные средства, для того чтобы искус-

ство осознано и приняло ее, необходимо было следующее: новая техника должна была осмысливаться как нечто существенное для психологии человека, а не только для материальной жизни.

Это связано с новым строем сознания людей нашего времени, времени научно-технической революции. Типографский станок, изобретенный в XV столетии Гутенбергом, не вызвал к жизни ни стихов, ни живописных полотен. Он, так сказать, не был отражен ни в литературе, ни в искусстве, ни в философии. А вот, к примеру, железная дорога, появившаяся в XIX веке, стала для литературы образом, символом, отраженным и в поэзии, и в прозе» (Некрасов, Вл. Соловьев, Блок). «Такой же путь «привыкания» в жизни и в искусстве проходят автомобиль, телеграф (он породит в литературе особый «телеграфный стиль»), аэроплан и его воздушный властелин «авиатор», как назван летчик в знаменитом стихотворении Блока. – Трудно было соединить в сознании вековые антиподы – машину и творчество, художественное и «механическое». Трудно даже тогда, когда в результате технического прогресса великие изобретения: фотография, радио, фонограф, телеграф – прочно вошли в жизнь и быт, существенно изменив человеческое бытие».<sup>18</sup> Северянин же смело и даже вызывающе вводит в свой поэтический мир эти «великие изобретения»: *аэроплан, мотор, авто, шоссэ, танго* и др.

Хакер, безусловно, – носитель массовой культуры. Как, в случае с «поэтическим хакерством», это совмещается с «высоким искусством»? Приведу один пример. Северянин откровенно не любил А. Н. Вертинского, тоже яркого представителя массовой культуры начала XX века, о чем свидетельствует, например, такое высказывание поэта: «В настоящее время у меня нет большинства из его (Ф. Сологуба. – В. М.) книг. И достать их затруднительно: «культурный» век дает себя чувствовать – ведь это не ноты песенок Вертинского...».<sup>19</sup> Тексты песен Вертинского с нотами тогда широко издавались (Вертинский, кстати, исполнял романсы, в том числе, и на стихи Северянина), и его концерты были не менее популярны, чем северянинские поэзовечера. Однако Северянин сознательно потакал вкусам толпы, помня при этом о «высоком искусстве» («Моя двусмысленная слава и недвусмысленный талант»). Отрицательное отношение Северянина к Вертинскому следует, вероятно, объяснять тем, что Вертинский (по крайней мере, в понимании Северянина) ни на какую «двусмысленность» и не претендовал. И потому Северянин относил его к «той» культуре, которую считал «гнилой»:

*Душа утонченно черствеет,  
Гнила культура, как рокфор...*

«Пролог» (1911, сб. «Громокипящий кубок»)

Другое дело, что понимание Северянином культуры весьма специфично, и это – тема для отдельного исследования. Однако уже в 1914 году Вл. Ходасевич в статье «Игорь Северянин и футуризм» заметил: «...нужно еще желать, чтобы Игорь Северянин сознал, что никакая истинная культура, как нечто живое и живущее, гнилой быть не может. Гнилая культура – не культура вовсе».<sup>20</sup>

Северянин сознательно приспособливает свое творчество для толпы, что в начале XX века было явлением далеко не единичным. И. А. Бунин констатировал: «Русская литература развращена за последние десятилетия необыкновенно. Улица, толпа начала играть очень большую роль. Все – и литература особенно – выходит на улицу, связывается с нею и подпадает под ее влияние. И улица развращает, нервирует уже хотя бы по одному тому, что она страшно неумеренна в своих хвалах, если ей угождают. В русской литературе теперь только «гении». Изумительный урожай! Гений Брюсов, гений Горький, гении Игорь Северянин, Блок, Белый...».<sup>21</sup> Северянин и не отказывался:

*Во мне выискивали пошлость,  
Из виду выпустив одно:  
Ведь кто живописует площадь,  
Тот пишет кистью площадной.*

«Двусмысленная слава» (1918, сб. «Соловей»)

В «Автопредисловии» к сборнику «Трагедия Титана. Космос» (1923) Северянин, постепенно отходя от принципов своего творчества до 1917 года и приближаясь к традициям «классической» русской поэзии (ярчайшим примером такого сближения станет сборник 1931 года «Классические розы»), писал, открешиваясь от своего бывшего потакания вкусам толпы: «Художник-индивидуалист, захваченный настроениями масс, – зрелище чудовищно отвратное... Ныне, очищенный муками, я делаю в этой книге сводку всех метаний своего духа и, пристыженный падениями и окрыленный озарениями, стремлюсь к вселенским вершинам, идя впереди своего века, как и подобает Поэту Истому!»

В 2001 году вышел из печати первый том «Словаря языка русской поэзии XX века», один из составителей которого В. П. Григорьев в пре-

дисловии ставит перед читателями риторический вопрос: «...почему в качестве представителей русской поэзии XX века и ее языка были избраны именно эти 10 поэтов –

*Анненский, Ахматова, Блок, Есенин,  
Кузмин, Мандельштам, Маяковский,  
Пастернак, Хлебников, Цветаева?*

Разве так уж менее достойно, скажем,

*А. Белый, Бальмонт, Брюсов, Бунин,  
Волошин, Гумилев, Вяч. Иванов, Клюев,  
И. Северянин, Сологуб, Ходасевич, Саша Чер-  
ный...?».*<sup>22</sup>

Составитель, конечно, лукавит. Во всяком случае, называя имя Игоря Северянина, которого воспринимали и продолжают воспринимать как «поэта толпы», (а значит!) псевдопоэта, а его творчество ассоциируется, главным образом, со строками «Я, гений Игорь Северянин...» и «Ананасы в шампанском».

Бесспорно, что Северянин стоял у истоков отечественной массовой культуры. Это осознавали уже современники, называвшие его «поэтом своего времени, своей толпы».<sup>23</sup> Б Лившиц в воспоминаниях о футуризме заметил о Северянине: «Он еще не подошел к порогу раннего символизма, бродил в предраассветных его сумерках и, вопреки собственному заявлению:

*...во времена Северянина  
Следует знать, что за Пушкиным были и Блок и  
Бальмонт! –*

застыл на культе Лохвицкой и Фофанова, то есть на «Ниве» девяностых годов...».<sup>24</sup>

Е. В. Иванова полагает, что, воскрешая идеи декадентов 90-х годов, «Северянин заставляет их прозвучать по-новому. Русские декаденты отстаивали свои идеи в условиях враждебности и непонимания со стороны читающей публики, отчего они так и остались броскими лозунгами, имевшими скудное творческое претворение. Возрождая эти забытые идеи, Северянин находит тот особый стиль, который делает их притягательными и доступными для массового читателя (подчеркнуто мной – В. М.), тем самым придавая этим идеям новую поэтическую жизненность».<sup>25</sup>

В 10-е годы XX века Игорь Северянин, читавший, а точнее напевавший свои «поэзы» на мотив Амбруаза Тома<sup>26</sup> с эстрады, пользовался фантастическим успехом у публики. Без учета этого обстоятельства не обойтись и современным исследователям творчества Северянина: «Книги и концерты Северянина стали, наряду с кинематографом и цыганским романсом, фактом массовой культуры начала века. Северянин, как и Маяковский, – поэт улицы, поэт толпы. Он тоже пытался дать язык «безъязыкой» улице. Но если Маяковский обращался к «отверженному» города, то Северянин – к пестрому городскому люду: мещанам, гимназистам, бедным студентам, горничным и белошвейкам он предлагал язык грез»; «Поэзоконцерты Северянина были такой же приметой России 1910-х годов, как синемаграф, выступления Вари Паниной, Анастасии Вяльцевой, «Пьеро»-Вертинского». И, как заметили о Северянине В. А. Кошелев и В. А. Сапогов, «дурной вкус» входил в поэтическое задание «поэта улицы, поэта толпы» как неизбежный элемент демократизации и «эстрадизации» поэзии».<sup>27</sup>

Осип Мандельштам в статье со знаковым названием «Выпад» писал: «Поэтическая грамотность ни в коем случае не совпадает ни с грамотностью обычной, то есть уменьем читать буквы, ни даже с литературной начитанностью. Если литературная неграмотность в России велика, то поэтическая неграмотность чудовищна, и тем хуже, что ее смешивают с общей, и всякий, умеющий читать, считается поэтически грамотным. Сказанное сугубо относится к полуобразованной интеллигентской массе, зараженной снобизмом, потерявшей коренное чувство языка, щекочущей давно притупившиеся языковые нервы легкими и дешевыми возбудителями, сомнительными лиризмами и неологизмами, нередко чуждыми и враждебными русской речевой стихии.

Вот потребности этой деклассированной в языковом отношении среды должна удовлетворять текущая русская поэзия.

Слово, рожденное в глубочайших недрах речевого сознания, облуживает глухонемых и косноязычных, кретинов и дегенератов слова».<sup>28</sup>

Надо сказать, что раздраженный «выпад» Мандельштама ярко иллюстрирует его полярную противоположность северянинской литературной позиции и «положению». Показательна в этом смысле характеристика, данная Мандельштаму в мемуарах современницы: «Мандельштам – не Бальмонт и не Игорь Северянин. Он – поэт более глу-

бокого склада».<sup>29</sup>

Северянин отдавал себе в этом отчет, сформулировав точку зрения на собственное творчество в сонете «Игорь-Северянин» (1926), включенном в сборник «Медальоны» (1934):

*Он тем хорош, что он совсем не то,  
Что думает о нём толпа пустая,  
Стихов принципиально не читая,  
Раз нет в них ананасов и авто,*

*Фокстрот, кинематограф и лото –  
Вот, вот куда людская мчится стая!  
А между тем душа его простая,  
Как день весны. Но знает это кто?*

Северянин «пошел навстречу» толпе сознательно (что долго в должной мере не было понято ни читателями, ни литературоведами), вслед за Надсоном и Бальмонтом, мода на которых не прошла для Северянина не замеченной. Так, он пишет о своих детских впечатлениях в «поэме детства» «Роса оранжевого часа» (1923; речь идет о кузене Викторе и кузине Лиле, первой любви Северянина – в двенадцать лет):

*Они, годами одноклассники,  
Лет на пять старшие меня,  
Держались вместе и в беседке,  
Бальмонтом Надсона сменя,  
В те дни входившем только в моду  
«Под небом северным»...<sup>30</sup>*

Не случайно еще Б. М. Эйхенбаум в статье, написанной в начале 1920-х годов, сравнил Северянина с Бенедиктовым: «...звучный Бенедиктов – фигура столь же характерная для сороковых годов, как Игорь Северянин для нашего времени».<sup>31</sup> Характерно, что во времена Бенедиктова (по выражению В. С. Баевского, поэта для «чувствительных читателей с непритязательным вкусом»<sup>32</sup>) возникло емкое понятие «бенедиктовщина» (Я. П. Полонский), во времена Северянина – «северянинщина». С. А. Викторова в своей диссертации утверждает, что «задор несообразностей», комизм несоответствий, пародия и автопародия были в поэзии В. Бенедиктова, К. Фофанова (одного из кумиров Северянина – В. М.) и др. осмысленными и нарочитыми. А у В. Бенедиктова

могли бы поучиться многие поэты-концептуалисты конца 20 века». <sup>33</sup>

Нельзя не отметить, что недостаток вкуса, в котором так часто упрекали Северянина, во многом был следствием недостаточного образования. Поэт учился в реальном училище в Череповце Новгородской губернии, которое так и не закончил и о котором вспоминал в «Росе оранжевого часа»:

*Череповец, уездный город,  
Над Ягоброй расположен.  
И в нем, среди косматых бород,  
Среди его лохматых жен,  
Я прожил три зимы, в Реальном,  
<...>  
Учась всему и ничему.  
(Прошу покорно снисхожденья!..)*

Здесь очевидна аллюзия Пушкина («Мы все учились понемногу / Чему-нибудь и как-нибудь»), и годы своей учебы Северянин описывает вполне в пушкинском духе («Читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал»):

*...я слагал в то время стансы,  
Швырнув учебник под забор.  
<...>  
Читал, что только мог прочесть...*

Правда, в отличие от Пушкина, Северянин учился не в Царскосельском Лицее (как Иннокентий Анненский, избравший совсем иной путь в поэзии), а в заштатном реальном училище, и многочисленные «мысли» Северянина, собранные им в «Блестки (Афоризмы, софизмы, парадоксы)», подчас весьма поверхностны и даже наивны, если не смешны (что, впрочем, самого поэта не останавливало и не смущало).

В этом, с одной стороны, – утверждение «права на искренность». В предисловии к «Громокипящему кубку» поддержавший Игоря Северянина как начинающего поэта Фёдор Сологуб заметил: «Воля к свободному творчеству составляет ненарочную и неотъемлемую стихию души его». <sup>34</sup> По выражению Н. С. Гумилёва, Северянин настаивал «на праве поэта быть искренним до вульгарности», и Северянину, по мнению Гумилёва, это удалось «первому из всех поэтов». <sup>35</sup> Возможно, по этой при-

чине творчество Северянина, как и боготворимой им полузабытой поэтессы Мирры Лохвицкой, вызывало и продолжает вызывать столь разноречивые суждения.

С другой стороны – поверхностность и наивность может быть ничем иным, как «подыгрыванием» простому люду, в результате поддерживается образ «вора», имеющего, как правило, не слишком благородное происхождение и часто близкого к образу «цивилизованного лакея» (хорошо известному в русской литературе), малообразованного, но с претензией на изысканность и интеллектуальность. Б. Лившиц свидетельствует: «Ни одного иностранного языка Северянин не знал; уйдя не то из четвертого, не то из шестого класса гимназии, он на этом и закончил свое образование. Однако надо отдать ему справедливость, он в совершенстве постиг искусство пауз, умолчаний, односложных реплик, возведя его в систему, прекрасно помогавшую ему поддерживать любой разговор. Впоследствии, познакомившись с ним поближе, я не мог надивиться ловкости, с которой он маневрировал среди самых каверзных тем».<sup>36</sup>

Каждый художник – хакер и творец одновременно. Творец не может не быть хакером. Хакер может не быть творцом. Пушкин, как и Северянин, – хакер, хотя и творец (Абрам Терц: «Пустота – содержимое Пушкина»<sup>37</sup>). Смелое терцевское сравнение Дона Гуана / Пушкина с вурдалаком – по сути подходит хакеру, «выкачивающему» и – «накачивающемуся» чужой информацией (заполняющему пустоту), как вампир – чужой кровью.

Кто – мудрый творец или разумный Дедал – мог воскликнуть: «Ай да Пушкин! Ай да сукин сын!»? Наверное, ни тот ни другой. Это, скорее, прототип современного «Yes!» удачливого хакера, сопровождаемого характерным жестом. Ср.: «Я, гений Игорь Северянин ...».

## IGOR SEVERYANIN: HACKER AND/OR CREATER?

*Valentyna MAKASHINA*

*University of Kursk, RUSSIA*

The works of Igor Severyanin, a Russian poet of the early twentieth century, are so different and dissimilar we can say they have absorbed all the

main motifs of the Silver Age art. Severyanin's poetry has roots in both the western aesthetic tradition and Russian "Pure Art" ("Art for Art") of the 19<sup>th</sup> century, which is why his lyric poetry can be regarded from the standpoint of the history of literature and as sociocultural phenomenon.

This article analyzes the game-plan of Severyanin's works, the problem of borrowing, which is not feeble imitation (Severyanin is often called «an Epigonus» of Balmont), the «masks» of the poet, and so on. Severyanin's works are analyzed as an example of «hackery». The poet takes the material for his works from two sources, the poetry of the past and pop culture of the early XX century. He borrows themes, characters, and artistic methods from the first source, and he takes signs of the time and life (automobile, cinematography, fox-trot) from pop culture.

Severyanin is a representative of pop culture. He deliberately created for a crowd, and in this he followed V. Benediktov and S. Nadson. His poems had great success with readers because they met the readers' simple taste.

Severyanin is viewed as a hacker, a "poetic thief" who borrows information from different sources «remakes» the received information so that it cannot be recognized (while the material itself remains readily recognizable), and who then returns the remade to admiring readers.

N. Gumilyov called Severyanin "a newspaper man" (contrary to «a man of books» as he considered himself). In modern culture he might be called «a man of the Internet».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Русский семантический словарь / Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1998.

<sup>2</sup> *Музрукова Т. Г., Нечаева И. В.* Популярный словарь иностранных слов / Под ред. И. В. Нечаевой (находится в печати).

<sup>3</sup> *Елистратов В.С.* Словарь московского аргю: Материалы 1980–1990-х гг. М., 2000.

<sup>4</sup> «Громокипящий кубок» с 1913-го по 1918 год выдержал 10 изданий.

<sup>5</sup> *Латышев М.* Царственный паяц // Северянин И. Избранное. М., 1999. С. 6, 9, 10.

<sup>6</sup> *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М., 1987. С. 248.

<sup>7</sup> *Викторова С.А.* Игорь Северянин и поэзия Серебряного века (Творческие связи и взаимовлияния): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2002.

С. 3, 5, 6, 7.

<sup>8</sup> Цит. по: *Марченко А.* Оттого, что я русский поэт // Северянин И. Ананасы в шампанском: Стихотворения, мемуары. М., 2002. С. 354.

<sup>9</sup> *Кошелев В. А., Сапогов В. А.* «Король поэтов Игорь-Северянин» // Северянин И. Сочинения. В 5-ти т. Т. 1. СПб., 1995. С. 17, 26.

<sup>10</sup> *Хейзинга Й.* Homo Ludens. М., 1997. С. 121.

<sup>11</sup> *Викторова С.А.* Игорь Северянин и поэзия Серебряного века... Ярославль, 2002. С. 3.

<sup>12</sup> *Перемышлев Е.* Шесть параграфов о славе и судьбе // Октябрь. 1997. № 3. С. 181.

<sup>13</sup> *Гиляровский В. А.* Москва и москвичи. Минск, 1981. С. 24.

<sup>14</sup> В. А. Гиляровский, описывая Охотный ряд в дореволюционной Москве, замечает: «Сбитенщики разливали, по копейке за стакан, горячий сбитень – любимый тогда медовый напиток, согревавший извозчиков и служащих, замерзавших в холодных лавках». – Там же. С. 105.

<sup>15</sup> *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Воспоминания. М., 1991. С. 149.

<sup>16</sup> *Северянин И.* Блестки (Афоризмы, софизмы, парадоксы). 53 // Северянин И. Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 1999. С. 504.

<sup>17</sup> *Кошелев В.А.* Гумилёв и «северянинщина»: Две «маски» // Русская литература. 1993. № 1. С. 169.

<sup>18</sup> *Зоркая Н.М.* Зрелищные формы художественной культуры. М., 1981. С. 20–21.

<sup>19</sup> *Северянин И.* Эстляндские триолеты Сологуба // Северянин И. Тост безответный... С. 468.

<sup>20</sup> Цит. по: <http://severyanin.narod.ru/Book/hodas-fut.htm>.

<sup>21</sup> *Бунин И.А.* Окаянные дни. М., 1991. С. 63.

<sup>22</sup> *Григорьев В. П.* Предисловие // Словарь языка русской поэзии XX века. Т. I: А–В. М., 2001. С. 10.

<sup>23</sup> *Садовской Б.* Озимь: Статьи о русской поэзии (К. Бальмонт. А. Блок. В. Брюсов. И. Северянин. Футуристы). Пг, 1915. С. 29.

<sup>24</sup> *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец... С. 149.

<sup>25</sup> *Иванова Е. В.* Поэтическая генеалогия Игоря Северянина // О Игоре Северянине. Череповец, 1987. С. 19.

<sup>26</sup> Тома, Амбруаз (1811–96) – французский композитор, автор опер «Миньона» (по мотивам романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера») и «Гамлет», балета, мессы, камерной музыки и песен. Северянин высоко ценил не глубокую музыку Тома (каковой она ему не казалась) и посвятил ему ряд стихотворений.

<sup>27</sup> *Кошелев В. А., Сапогов В. А.* «Король поэтов Игорь-Северянин»... С. 12, 10, 18.

<sup>28</sup> *Мандельштам О. Э.* Слово и культура... С. 46.

<sup>29</sup> *Герштейн Э.* Мемуары. СПб., 1998. С. 419.

<sup>30</sup> «Под северным небом» (1894) – книга стихов К.Д. Бальмонта.

<sup>31</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 436.

<sup>32</sup> *Баевский В. С.* История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. Смоленск, 1994. С. 139.

<sup>33</sup> *Викторова С. А.* Игорь Северянин и поэзия Серебряного века... С. 10.

<sup>34</sup> *Сологуб Ф.* [Предисловие] // Северянин Игорь. Громокопящий кубок: Поэзы. М., 1913. С. 5.

<sup>35</sup> *Гумилёв Н. С.* Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 171.

<sup>36</sup> *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец... С. 149.

<sup>37</sup> *Абрам Терц* (Андрей Синявский). Прогулки с Пушкиным. СПб., 1993. С. 50.

**ИСКУССТВО ОБ ИСКУССТВЕ:  
ПРЕЛОМЛЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА  
В «ПЕТЕРБУРГСКИХ СТИХАХ» СОВРЕМЕННОГО  
КОРЕЙСКОГО ПОЭТА ЧОН ХЁНЧЖОНА**

*Анастасия ГУРЬЕВА*

Чон Хёнчжон – один из наиболее известных современных поэтов Республики Корея. Автор семи поэтических сборников, он также известен как переводчик английской и испанской поэзии. Философское образование и увлечение зарубежной литературой определили некоторые особенности творчества Чон Хёнчжона-новатора как результат западного влияния. В то же время значим и традиционный элемент в произведениях поэта, искусно сочетаемый с новыми и заимствованными элементами. Русский читатель обязан знакомством с творчеством поэта переводам Михаила Яснова.

Данное сообщение посвящено теме искусства в цикле «Петербургских стихов» одного из самых известных поэтов Республики Корея Чон Хёнчжона. Стихотворения цикла представляют собой скорее случайные заметки нежели последовательный дневник, их сложно систематизировать. Они связаны единой темой: темой искусства. Общей их особенностью является деление на две части на содержательном уровне, чему в отдельных случаях соответствует композиционное строение стиха. Некое событие (обозначенное в первой части) вызывает у автора ряд ассоциаций, которые, в свою очередь, дают почву для размышлений (вторая часть). Подобный стиль можно сопоставить с традиционными корейскими эссе *супхиль*, написанными в прозе.

Здесь Санкт-Петербург понимается автором как сугубо культурное пространство. Окружающая обстановка и события значимы в их связи с искусством. Оно становится способом видения мира. В то же время, помимо названий, в текстах стихотворений нет никаких указаний на то, что действие происходит в Санкт-Петербурге. Автор не упоминает всемирно известные символы этого города. Хотя, вероятно, они незримо создают это культурное поле, в рамках которого автор находит искусство даже в загородном домике и аудиторной стене. Посещение Петер-

бурга превращается в путешествие в мир искусства. Оно служит осмыслению законов искусства, источников и масштаба его возможностей. По мысли поэта, миссия искусства заключается в том, что оно говорит о вечном, одновременно служа способом преодоления повседневных жизненных тягот. Искусство помогает человеку обратиться к своему внутреннему миру. Все вышеизложенное соответствует позиции автора. В одном из данных мне интервью Чон Хёнчжон отметил, что свое поэтическое творчество он рассматривает как обращение к читателям, особенно молодому поколению, с целью помочь сориентироваться в современном мире технического прогресса и материальных ценностей. Особенности развития подобных идей могут оказаться неожиданными для русского читателя. Они определяются корейским мировоззрением автора. В текстах стихотворений данные идеи развиваются следующим образом.

### *Скрытая красота.*

Это стихотворение построено на звуковых ассоциациях; звук служит лейтмотивом текста. Существует связь между образом стучащейся в двери женщины и работой скульптора. Ее действия приводят к обнаружению скрытой красоты. Подобно тому, инструмент скульптора «выстукивает» из материала красоту, образ, скрытый в нем. Искусство скульптуры также ассоциируется здесь с тишиной, спутником звука. Скульптура – визуальное искусство, оно разговаривает с созерцателем молча. Данная идея сконцентрирована в образе «статуй, создающих тишину», где статуи, исполненные внутреннего смысла, словно «впитывают» звуки окружающего мира и наполняют пространство тишиной. Также в тексте обнаруживается особая связь между звуком и видом. Поэт начинает «лепить статую» в своем воображении, и таким образом вступает в координаты искусства. Этот творческий акт возведен автором на уровень мирового масштаба.

### *Любовь – моя власть*

Искусство театра и искусство поэзии служат декорацией этого стихотворения. Основными единицами, которыми оперируют данные виды искусства, являются, соответственно, жест/поза и слово. Здесь игра актера становится языком, доступным иностранному зрителю, в частности, поэту, по сути, жест выполняет функцию слова. В данных стро-

ках автор приводит интересное соотношение: (слово=цветок)=любовь. Содержание пьесы полностью передано иностранному зрителю посредством универсальных образов. В то же время, любовь персонифицируется и становится одним из главных действующих лиц стихотворения. Для читателя пьеса, зрителем которой является поэт, разыгрывается самим автором и его спутницей, любовью.

### *Та легкость*

Это стихотворение основано на соотношении легкости и тяжести. Легкость ассоциируется с искусством танца и проявляется в движениях танцора. «Воздушность» его движений понимается как оппозиция тяготам повседневной жизни. В то же время, легкость не противопоставляется тяжести как таковой: поэт благодарит танцора бурными аплодисментами «до боли в ладонях». Это дает ему импульс легкости. Так, легкость оказывается обретенной через боль. Подобным образом, легкость танцора является результатом тяжелых усилий за сценой. Усилия и труд порождают легкость, способную преодолеть тяжесть, а также тяготы за пределами театра не только в случае с танцором, но и зрителей. Специфику соотношения легкости и тяжести в данном тексте можно сравнить с дальневосточной концепцией единства и борьбы противоположностей.

### *О, красота.*

Основная идея стихотворения строится на связи внутреннего и внешнего, а также искусства и природы. Художественный объект (рельефное изображение листьев на стене) помещен в замкнутое пространство. Пространство же, в котором располагается природный объект (осенние листья за окном), свободно от ограничений. В то же время, с точки зрения наблюдателя, находящегося внутри, а именно поэта, внешнее пространство словно оказывается помещенным в рамку окна и является частью внутреннего убранства помещения. Ввиду прозрачности окна, границей внутреннего и внешнего, пейзаж за окном становится продолжением интерьера. Подобное понимание пространства как имеющего весьма условные границы между внутренним и внешним можно назвать вполне традиционным (ср. структуру традиционного корейского дома). На композиционном уровне эта идея стихотворения заключается в двух первых слогах двух первых строк стихотворения

посредством их фонетической структуры: звуковое и композиционное соответствие односложных слов, имеющих значение «внутри» и «снаружи» и «стена» и «окно» (границы пространства). Два вида листьев в строках стихотворения представляют два мира, существующих по разным законам: мир искусства и мир природы. Согласно тексту, мир природы ассоциируется со сменой времен года, с циклом событий. Существование предметов искусства статично, однако они имеют более конкретные пространственные характеристики. Естественный ход останавливается в художественном объекте, но это происходит локально, в то время как ход природных явлений охватывает вселенную. Сходство лепных листьев на стене и живых – за окном навеивает раздумья о гармонии природы и искусства. Эта мысль акцентируется в тексте путем рифмовки соответствующих слов. Для выражения идеи всеобщего соответствия автор использует прием, когда первые слога всех четырех слов стихотворения имеют общий гласный звук.

### *Искусство*

Композиционно стихотворение, не имеющее строчного членения, содержит две части. Эта композиция соответствует четко разделенному на две части содержанию текста: опыт посещения автором некрополя деятелей искусств и полученные впечатления. Заметки автора созерцательны и представляют собой поэтическую и несколько философскую трактовку увиденного. Поэт становится свидетелем феномена искусства и его возможностей. Однако, его интерпретация нетипична для западного восприятия. Скульптурные изображения мыслятся как продолжение жизни изображаемого. Идея о подобном отношении между умершим человеком и его изображением восходит к древней корейской традиции. Основная идея стихотворения: идея о циклическом характере жизни в искусстве. Служитель искусства умирает, но искусство живо, чтобы вернуть его к жизни - в искусстве. Искусство понимается здесь как живительный импульс. Это также стимул для преодоления тягот жизни. На композиционном уровне идеи автора подчеркнуты с помощью приема семантического кольца.

\*\*\*

Аспекты и детали, которые привлекли внимание Чон Хёнчжона, а также способ их отражения в поэтическом слове демонстрируют его

творческую индивидуальность. В то же время его видение и понимание мира обнаруживают глубокие связи с собственной культурной традицией. Анализируемые стихотворения представляют собой образцы сложных с точки зрения композиции и звука произведения, однако эта проблема может послужить темой отдельного исследования.

**ART SPEAKING OF ART: THE REFRACTION  
OF CULTURAL SPACE IN “PETERSBURG POEMS”  
BY THE MODERN KOREAN POET CHONG HYON-JONG**

*Anastasia GURYEVA*

*St. Petersburg State University, Russia*

Chong Hyon-jong is one of the most known modern poets of the Republic of Korea. The author of seven volumes he is also well known and loved for his essays and translations of English and Spanish language poetry. Majoring in philosophy at the University and years of voracious reading explain some of the innovations in Chong's poems, which reveal western influence. At the same time there is a traditional element in his poems, reflecting the skillfull mixing of new and borrowed elements. Russian readers are familiar with Chong Hyon-jong's poems, which have been translated into Russian by Mikhail Yasnov. This paper analyzes five poems composed as a result of Chong Hyon-jong's visit to Saint Petersburg.

Lacking systematic organization these poems are more like random sketches and thoughts than a consequent travel diary. They are united by their topic: art. The common characteristic of the five poems is their division into two parts that structurally support the contents. An event (named in the first part) brings to mind a number of associations that provoke a reflection (the subject of the second part). This style is juxtaposed with traditional Korean prose essays, *sup'hil*.

Saint Petersburg is understood as an entirely cultural space. The surrounding and events are meaningful in their relation to art. Art becomes the way of seeing the world. Except for the titles of the poems, the texts lack indications to the city where the action takes place. The author does not mention the widely recognized cultural symbols of Saint Petersburg. Yet the cultural realm which enables the author see art even in a suburban house or a classroom wall is

nevertheless invisibly created by those symbols. Visiting Saint Petersburg becomes a trip into the world of art. Through his visit the poet realizes the laws of art, the sources and the scale of its potentials. The poet ponders the mission of art, which he sees as speaking about everlasting things and serving as the means of overcoming everyday problems and life hardships. Art helps one realize the inner world. Chong shared these ideas in one of our interviews. Chong sees his poems as a way of helping the readers, especially the young generation, find orientation in the world of technical progress and material values. Specific features of the way the poet expresses his ideas may be new for a Russian reader, but they reflect the Korean way of thinking.

Art makes the world discrete. Art forms the artistic “meta-world”. Chong emphasizes the borders of this world in the five poems. As this world has certain existential laws, art changes the usual pace of events and influences the subjects and objects that happen to enter its borders.

**THE ORCHID AND THE BARBARIC YAWP:  
TRANSLATING THE BORDERS  
IN MAXINE HONG KINGSTON<sup>1</sup>**

***Kam-ming WONG***

*The University of Georgia*

*“Even now China wraps double  
binds around my feet.”*

The Woman Warrior, 48

*“It translated well.”*

The Woman Warrior, 209

Shortly after the unnamed “I” narrator told the story of Fa Mu Lan the woman warrior, she observed, “Even now China wraps double binds around my feet.” The term “double bind” alludes of course to the practice in traditional China of binding the feet of young girls to impede their normal growth.<sup>2</sup> It was done presumably to make the women more sexually appealing or desirable, and thus more marriageable. In order to ensure that their daughters marry well, mothers who were victims themselves of this excruciatingly painful practice would impose, in a move that epitomizes the allure of internalization or socialization, the same treatment on their own daughters. The actual consequence of such a practice, however, was to severely restrict the women’s freedom of movement and to turn their deformed body into a symbol of patriarchal power and control.<sup>3</sup> By the same token, the “I” narrator uses the term to capture in the book<sup>4</sup> the binary influence the Chinese tradition has on her as a girl growing up in American society and the tension she experiences trying to negotiate the boundary of being “Chinese feminine” and “American feminine”. On the one hand, Chinese stories such as Fa Mu Lan and the martial arts movies she consumed elevated women to the status of warriors who were often more powerful even physically than men. On the other hand, even in the United States, the Chinese community clings to their ancestral views and attitudes many of which are patriarchal in character and orientation. Thus, the “I” narrator as a young girl was encouraged to aspire to be a warrior woman like Fa Mu Lan while at the same time bound to think

and act as a submissive or slavish woman. To be American feminine, the “I” narrator strives to breach the gender divide for sexual equality; to be Chinese feminine she has to be a “quiet girl,” to be as expected a member of a “model minority.”<sup>5</sup> If we read the book as a journey undertaken by the “I” narrator to discover her voice and in so doing construct her subjectivity and identity as an Asian American woman she does so by unraveling these double binds. As an American reader of Chinese descent, my aim in this paper is to show how Kingston achieves her goal by listening with the ear of the other<sup>6</sup> and translating a host of borders. I shall begin by noting the Neo-Confucian genesis of this double bind and contrast it with Confucius’ original teaching. Along the way I shall detour briefly to glance “sidewise”<sup>7</sup> at a number of poems by Walt Whitman and Emily Dickinson.

### *Rectification of Names*

The China that wraps double binds around the “I” narrator’s feet inherits its patriarchal norms and values largely from its Confucian tradition, especially the Neo-Confucian school founded by Zhu Xi in the 12<sup>th</sup> century.<sup>8</sup> As Neo-Confucianism gradually became the dominant ideology of China in subsequent centuries, its influence, particularly its preference for the collective and its patriarchal bias against women, continued to be felt by Chinese communities both within and without China. The treatment given the “I” narrator’s paternal aunt, the “no name woman,” highlights such a preference and bias. The school of thought as originally developed by Confucius and recorded in the Confucian classics, however, tells in significant respects a very different story. Two of his key concepts, namely rectification of names (*zhengming*) and compassion/humaneness (*ren*)<sup>9</sup>, are particularly relevant to the “I” narrator’s project and should be taken into consideration in our analysis.

Confucius formulated the concept of rectification of names in answer to a question posed by one of his disciples about government. Confucius posits the rectification of names as the first order of business in government. Unless names are rectified, he asserts, language (*yan*, the spoken word) will not be attuned (*shun*). And unless language is attuned nothing gets done. The result, Confucius predicts, will be the decline of ritual and music and the misuse of law and punishment that in turn will make the people incapable of knowing where to put their hand and foot (*The Analects*, 13.3). In another dialogue, Confucius further defines the concept in terms of the relationship between ruler and subject and between father and son by underscoring the

importance of reciprocity in these interpersonal relationships (ibid., 12.11). By this definition, a ruler is truly a ruler, a father truly a father, and a son truly a son only if he relates to the other in a reciprocal manner that promotes the authority of both. In fact, reciprocity is such an intrinsic part of Confucian thought that he made compassion a defining quality of humanity. In Chinese, the character *ren* is composed of the radical *ren*, which means human, and the numeral *er*, which means two. To be truly human, one must body forth this graph and interact with another human in as mutually beneficial and empowering a way as possible.

That naming is of primary importance to the Chinese communities that people *The Woman Warrior* is made immediately clear when the “I” narrator names the first chapter “No Name Woman.” Such a move at once highlights the irony inherent in naming a chapter after a character without a name and the punitive application of the Confucian precept by patriarchal culture. By stripping the adulterous aunt of her name, her family is in effect putting Confucian theory perversely into practice – to reciprocate a wrong that she has presumably inflicted on her community by erasing any sign of her existence from the collective consciousness and memory. The juxtaposition of this chapter heading with the title of the book, on the other hand, at once links what the aunt has done with the heroic deeds of a woman warrior. By refusing to name her lover the aunt has herself use anonymity to register her defiance; by throwing herself and her yet-to-be-named new born into the community well she asserts her autonomy at the expense of patriarchal authority. In both instances the “no name aunt” has appropriated the power of erasure and stood tradition and convention on their head.

The naming of Fa Mu Lan as the woman warrior par excellence likewise lends support to the importance of rectification of names while at the same time undermines its authority. Disguising herself in the name of her father, Fa Mu Lan achieves heroic status by transgressing gender boundaries and thus the law of the father – a crime punishable by death.<sup>10</sup> But her “perfect filiality” (itself a gender crossing that diminishes the role of the son) and her voluntary domestication after the military campaign legitimize in the eyes of patriarchal society and tradition her momentary transgression and allows for her readmission into the patriarchal fold. Thus as an archetype, Fa Mu Lan generates a dual if not contradictory influence on subsequent generations of woman warriors and contributes to the double binds that encircle the “I” narrator’s feet.

The name Fa Mu Lan itself embodies contradictory tendencies. To begin with, it is a hybridized transliteration of the Chinese.<sup>11</sup> The family name Fa represents the Cantonese pronunciation of the graph for flower which in *Hanyu* (the Han dialect)<sup>12</sup> should have been transliterated as “hua” while her personal name has been transliterated as Mu Lan according to *Hanyu* pronunciation. Thus the transliteration of the name Fa Mu Lan translates the border between two Chinese dialects. Scholars of the Fa Mu Lan legend have suggested that the story was of non-Chinese origin. Its retelling by the “I” narrator thus translates racial and national borders. In the *Analects* Confucius was recorded to have made disparaging remarks about non-Chinese peoples and cultures, calling them “barbarians.” The appropriation of the Fa Mu Lan legend into the Chinese literary tradition can thus be interpreted as a transgression against the Sage’s teaching that was made possible by domesticating the woman warrior and turning her into an exemplar of that cardinal Confucian virtue, filial piety.

Like most if not all Chinese names, the name Fa Mu Lan has special semantic significance: it means literally “Flower Wood Orchid,” or more lyrically “Flowering Sylvan Orchid.”<sup>13</sup> It is as feminine a name as a woman can get. To give a woman warrior such a name is obviously a gender-crossing act. The orchid is also a symbol of personal purity and integrity, an index of individual devotion to state and society, in the Chinese literary tradition.<sup>14</sup> It is a name that is shared by three of the “I” narrator’s aunts: Brave Orchid, Moon Orchid, and Lovely Orchid. Interestingly while Fa Mu Lan is transliterated according to the way the name sounds, the aunts’ names are translated according to their meaning. Such distinct treatment serves, I believe, two complementary functions. It marks the translation of the aunts as fictional characters across cultural, racial and national borders from China to the United States while at the same time underlines in varying degrees their association with the archetypal woman warrior.<sup>15</sup>

Of the three sisters, Lovely Orchid is mentioned only in passing a couple of times in the book (pp. 119 and 207) and appears to play no larger a role than represent a third or alternative kind of womanhood. The text confines her to Hong Kong and provides little evidence if any of her border crossing activities. Moon Orchid is given far more narrative weight and space, but she is invented by the “I” narrator admittedly out of whole cloth, largely to counterpoint the shaman sister Brave Orchid and to map the decline of a victim of patriarchal oppression. Even so, her association with Fa Mu Lan and the lunar

origin of her name, do allow her to translate cultural and national boundaries when she plays mother to younger female inmates in an insane asylum. Neither Lovely Orchid nor Moon Orchid is shown to exhibit any awareness of the double binds. As mother of the “I” narrator, however, Brave Orchid is a woman warrior in her own right. Her decision to become a medical doctor, her struggles with ghosts real or imagined, and her enactment of Virginia Woolf’s program of “a room of one’s own” in sisterhood with her school mates all inscribe her as a worthy heir to Fa Mu Lan.<sup>16</sup> But despite her skills in modern Western medicine and her proven track record as a physician in China, Brave Orchid, like her daughter, is doubly bound by China. She is prevented by objective conditions in her new country to translate her training and accomplishments into her American experience. Having lost two sons in China, Brave Orchid bore and raised six more children after she rejoined her husband in the States. When she ventures to do battle with Moon Orchid’s errant husband, all her bravery and strategic planning win the sisters only a free lunch. And more tellingly, like numerous mothers before her in China, Brave Orchid herself helps wrap double binds around her Asian American daughter’s feet. Her emigration to the New World has so disoriented and alienated her that Brave Orchid could translate the life she lived in China to the American milieu only through the stories she tells her daughter and by subscribing to the patriarchal order prevailing in her “model minority” community – an order she had once challenged so heroically back in China but must now submit to in her new American environment.

***Attunement: “The Ear of the Other”***

The domestication of Fa Mu Lan, the erasure of “no name aunt”, and the professional retrogression of Brave Orchid all suggest that none of them has truly lived up to their names. In other words, their names remain in Confucian terms not fully rectified. The inevitable consequence as predicted by Confucius of such a lack is that language will not be attuned and interpersonal relationships suffer due to a breakdown of meaningful communication. This is what happens in *The Woman Warrior*. Out of fear of the unfamiliar or unknown, be it cultural or linguistic, first generation Chinese immigrants like Brave Orchid and her husband seek security and comfort in their ethnic community and become the “model minority” whose silence is both admired and distrusted by the majority Americans. Within their own community the older generation for similar reasons finds it difficult if not impossible to communicate with their American born children:

Parents either tell their sons and daughters stories of old China to bind them to an alien ancestry or refuse to address the present concerns of the younger generation. Thus Brave Orchid cautions the “I” narrator with the story of the “no name aunt” to safeguard the daughter’s virtue. To break the silence, the “I” narrator tortures her alter-ego “the quiet girl” to make her talk (171-181). To restore communication within and without her ethnic community, the “I” narrator deconstructs the story of “no name aunt,” revises the legend of Fa Mu Lan, and fabricates the encounter between Moon Orchid and her husband. In the end, she recreates the story of Ts’ai Yan to demonstrate her own independence. All in all, what the “I” narrator has done comes down to, in Confucian terms, attune the language she uses. Before we look at this all important episode that brings the narrative to a close, however, we must first pause to consider what Confucius means by the word attune.

The graph for “attune” in Chinese *shun* is composed of two parts: the first, *chuan*, refers to a large river into which smaller streams converge; the second *ye*, refers to the head. Etymologically therefore *shun* connotes something that follows like water in a river the natural flow of things. It functions generally as an adjective as in the expression *ming zheng yan shun* (if the name is rectified language will be attuned). Being attuned thus suggests an unimpeded flow. When used in conjunction with language it describes a mode or process of communication where every participant is fully attentive to the feelings, thoughts, needs, and wishes of others. To be attuned means in effect then to hear, indeed overhear, with the ear of the other.<sup>17</sup> There can be little doubt that such attunement occupies a central place in Confucius’ thought. In an autobiographical sketch attributed to him where Confucius takes inventory of his life-long achievements he puts having his ear attuned above knowledge of the mandate of heaven: “At fifty I knew the mandate of heaven; at sixty my ear became attuned” (2.4). No matter how important knowledge of the mandate of heaven is, it is not enough to possess the knowledge alone. One must attune one’s ear to hear with the ear of the other in order to communicate and share this knowledge with others in a language that is equally attuned. Interpreted this way, Confucian attunement heralds the perspectivism of Zhuangzi, Whitman and Dickinson.

***The Bird and The Butterfly: Zhuangzi, Walt Whitman,  
and Emily Dickinson***

The perspectivism implicit in this mode of communication is also a defining characteristic of Daoism whose naturalistic orientation otherwise contrasts

sharply with the humanism of Confucius. The well-known parable of The Butterfly Dream illustrates this point. The philosopher Zhuang Zhou once dreamed that he was a butterfly, but when he awoke he wondered whether it was not the butterfly who dreamed him. Meditation on this paradox led Zhuang Zhou to conclude that there must be a distinction between himself and the butterfly, between the dreamer and the dreamed and that this distinction is what makes the transformation of things possible. The Butterfly Dream represents I believe border crossing of the highest order. In a move that anticipates Charles Darwin, Zhuang Zhou projects himself into the heart and mind as it were of a butterfly and seriously entertains the possibility of a complete reversal of the subject /object position. It is a move that requires the momentary suspension of one's selfhood or identity and the ability to hear with the ear of a radical other. It is a move, as I shall shortly demonstrate, that looks forward to Walt Whitman's "Out of the Cradle Endlessly Rocking" (*American Poetry*, 1.871-877) and Emily Dickinson's "A Bird came down the Walk" (*American Poetry*, 2.248). We should also note that the parable was narrated in the past tense and in the third-person and that Zhuang Zhou insisted on there being a distinction. I shall first consider the question of distinction and later relate it to the questions of past tense and third-person.

To begin with the obvious, a distinction between philosopher and butterfly is always already generically determined. We might marvel with Darwin at the discovery that humans had once upon a time shared the same ancestry with butterflies and birds, but homo sapiens do occupy different positions on the evolutionary scale and end up being members of a different species. Moreover, such a distinction carries linguistic and rhetorical implications. No matter how attuned Zhuangzi's language is he was bound as the rest of humanity to his mother tongue. And no matter how adept the philosopher is in hearing with the ear of the other, he had no technology at his disposal to translate his parable into the tongue of a bird or butterfly. But the very imagining in classical Chinese of a butterfly dreaming a philosopher hints at the possibility of non-verbal or trans-lingual communications that resonate with Confucius' remark, "Does heaven speak?" (*Analects*, 17-19) and the opening line of the *Daodejing*, "The *dao* [way, road, path, course] that can be spoken is not the constant *dao*."

Narrating the parable in past tense and third-person, on the other hand, allows Zhuangzi to objectify an autobiographical experience while situating himself as the third-term on the border. By occupying such a liminal position

he was able to embrace at once both the perspectives of the dreamer and the dreamed, be it/he a butterfly or philosopher. Rhetorically, as I have suggested above, this is the kind of move that Whitman and Dickinson make in their bird poems. I shall have more to say about the affinity Kingston has with Whitman later in this essay. For now I shall simply note that in “Out of the Cradle Endlessly Rocking” the poet speaking in first-person recalls his boyhood encounter with a mocking bird when he “absorb[s/ed],” and “translate[s/ed]” (871) its lament for the loss of its mate. Here as in Zhuangzi’s parable, the speaker listens to the voice of a radical other with the ear of that other and discovers the meaning of gain and loss, life and death by remembering or recapturing the past. By “taking all hints to use them, but swiftly leaping beyond them” (871), the poet projects himself – like the Chinese philosopher – as the third-term onto the border that simultaneously unites and separates him from the other and like the mocking bird objectifies an autobiographical experience by mocking, transforming, and translating it into song. We must keep in mind, however, that the distinction between self and other is critical. Without it, as Zhuangzi so emphatically warns us, no transformation or translation is possible. Selflessness provides no basis for transformation in either direction. It is one thing to imagine Gregor Samsa transformed into a man-sized bug, quite another to find oneself waking up one day morphed into one. Or in the era of preemptive wars, the logic of unilateralism must not be allowed to hold sway. Otherwise one country can readily mock national borders with erasure.

Attuning her ear to hear with the ear of the other appears also to be the objective that motivates the writing of Dickinson’s poem. The very first stanza focuses attention on a border that separates two worlds:

*A Bird came down the Walk –  
He did not know I saw –  
He bit an Angleworm in halves  
And ate the fellow, raw,*

It is a border marked by the distinctive perspective of the speaker, who as we know is a female poet. There is something artificial or man-made about “the Walk,” a space designated on earth for humans to walk on that more likely than not has little categorical significance for a bird. The juxtaposition of the verbs “know” and “saw” also betrays a human perspective linking as they do knowledge with perception. The noun “fellow” and the

adjective “raw,” on the other hand, seem at once to divide and combine the two worlds, personifying the angleworm but registering the poet’s distaste at the bird’s uncouth feeding habits. The labeling of the bird as “he” bespeaks, of course, the gendered bias of the speaker. Thus, if we follow Whitman’s example by “taking all hints to use them, but swiftly leaping beyond them,” we will arrive at a border that keeps the self and other distinct, a border that is shaped and informed by all the details I have highlighted. And this I submit is precisely what Dickinson wants us to see. The line “He bit an Angeworm in halves” clearly codifies the bifocal vision the poet had of the world she inhabits. The bird did not just peck any worm, an inchworm for example, to pieces. Dickinson identifies it as an Angeworm, another name for earthworm, to highlight its use as bait in fishing and to accentuate the prominence of angle, perspective or point of view. The image of a bird biting an angleworm in halves thus serves as a bait to attract the reader’s attention to the splitting of the phenomenal world into two equal parts. The poem can therefore be read as an attempt by the speaker to reach out to the bird and bridge the divide. I will leave a fuller analysis of this poem for another occasion. For our purposes here I shall simply note with Dickinson that in the end the bird remains out of reach but the line that separates its world from ours becomes “too silver for a seam,” a border translatable only beyond language.

***“Does heaven speak?” – The Dao of Border Crossing***

How does one imagine a butterfly dreaming oneself? Does the butterfly have a tongue? How does one translate across species? Confucius raises a similar question when his disciples lament his decision not to speak anymore: “Does heaven speak?” (17/19) and assuming the answer to be negative, he remarks: “And yet the four seasons turn and the myriad things are born and grow in it.” The opening lines of the Daoist classic *Dadejing* also comments on the limitation of language: “The way that can be spoken is not the constant Way; the name that can be named is not the constant Name”. Thus, despite their differing approaches and orientations, both Confucianism and Daoism recognize and indeed play with the paradox inherent in the use of language for communication. To give expression to our feelings and thoughts, we are bound to rely heavily on the spoken word, but verbalization alone can never express the full range of how we feel and think. In other words, for the self to relate to the other, to translate borders that keep self and other apart, we must go beyond language and hear, indeed overhear, with the

ear of the other all the overtones that emanate from different cultural, socio-political backgrounds as well as cosmological and ecological environments. This is what Emily Dickinson had attempted to do. In the remaining pages I shall turn to look at how in the wake of Whitman Kingston strives to translate similar borders.

### *Circling with the Barbarians*

*The Woman Warrior* ends as it begins with Brave Orchid the mother and the “I” narrator the daughter taking turns telling their stories. Thus in more ways than one, the story of the woman warrior has come full circle. The story of Ts’ai Yen as retold by the “I” narrator counterpoints the story of Fa Mu Lan, brings the process of story telling in the novel to a climax, paves the way for the translation of cultural, racial, national and linguistic borders, and helps the “I” narrator to assert her autonomy and thereby rectify her name. Unlike Fa Mu Lan, Ts’ai Yen appears in the story as a poetess who is a member of the majority Han people.<sup>18</sup> Married to a “barbarian” chieftain for twelve years and mothered two children by him, she nevertheless retains the bias the Han people have against the barbarian tribes – a bias as I noted above perhaps grounded in disparaging remarks that Confucius supposedly made about non-Han cultures and peoples.<sup>19</sup> Her attitude towards her barbarian captors undergoes a fundamental change, however, when she discovers in their music a note of yearning that resonates with her own:

Then, out of Ts’ai Yen’s tent, which was apart from the others, the barbarians heard a woman’s voice singing, as if to her babies, a song so high and clear, it matched the flutes. Ts’ai Yen sang about China and her family there. Her words seem to be Chinese, but the barbarians understood their sadness and anger. Sometimes they thought they could catch barbarian phrases about forever wandering. Her children did not laugh, but eventually sang along when she left her tent to sit by the winter campfires, ringed by barbarians. (209)

What happens is nothing less than a moment of epiphany triggered by the moon that enables Ts’ai Yen to cross, in much the same way as Zhuang Zhou in his butterfly dream and Whitman and Dickinson in their bird poems, the borders that separate her from the radical other. It is a crossing that the “I” narrator explicitly characterizes as translation. To fully understand the import of this moment, however, we must take into consideration other factors that contribute to Ts’ai Yen’s transformation. It is significant that the moment occurs on her way home to China after she is ransomed to give her

clan Han descendants and at a point where the barbarians and her children join her in reaching mutual understanding. The new found kinship with an alien, apparently inhospitable people coupled with the realization, suppressed but resonantly overheard here, that her own people have reduced her to a reproductive agent must have dampened the joy she felt about her return to her ancestral home. Under such circumstances, the circle she shares with the barbarians marks the place where distinct cultures and nations meet and contend. Only by occupying such a boundary position can Ts'ai Yen feel both abroad and at home.

In the final analysis then, the image of a Han poetess sitting under the moon by campfires ringed by barbarians and partaking their ritual and music, is what makes her song "The Eighteen Stanzas of A Barbarian Reed Pipe" so translatable. I would further argue that the figure of a circle is similarly pivotal to the "I" narrator's creative project. It harks back to numerous occurrences of this same figure throughout the narrative. To recall but a few, the villagers raided the family of the "no name aunt" by encircling them, Fa Mu Lan wields her sword in circles and walks into battle in circling steps, and an employer signals his dismissal of the "I" narrator by circling a date on his calendar. Roundness, the "I" narrator tells us represents wholeness of the community for the villagers, and the transgression of the "no name aunt" pollutes that roundness by drowning herself and her new born in the community well.<sup>20</sup> By placing Ts'ai Yen in a circle with the barbarians, the "I" narrator has thus appropriated the circle and transforms it into a language that is fully attuned. And by refraining from naming herself<sup>21</sup> in the book, the "I" narrator has rectified her own name by authoring herself as a true heir to woman warriors like the "no name aunt," Fa Mu Lan and Ts'ai Yen.

In the beginning of this paper, I noted that Confucius posited as the ultimate consequence of names not being rectified and language not being attuned the inability of the people to know where to put their hand and foot. I do not at this point fully understand why the image of hand and foot should figure so prominently in Confucius' formulation of the concept of rectification of names. For the purposes of my argument here, however, I can hazard the following reasons: first, the Chinese graph for human *ren* depicts a creature standing on his/her two feet, a posture presumably marks him/her as distinct from other species;<sup>22</sup> second, a key Daoist concept, *zhizu* (contentment) literally means in Chinese "to know where to put one's foot," a state of mind that is implied when Confucius remarks: "At seventy I followed my

heart's desire without overstepping the bounds" (*Analects*, 2.4); and third, a Confucian critic concludes in a treatise on poetry, *The Great Preface*, that when words alone fail to convey the poet's intention, he/she begins to dance it forth by moving his/her hand and foot (Owen, 40-41). Given the weight that has been assigned "hand and foot" in Chinese culture, it becomes immediately clear why it was so inhumane for the Chinese to have bound their women's feet and why the "I" narrator should describe her dilemma in terms of "China wraps double binds around my feet." Only by circling back to the legend of Fa Mu Lan and the story of Ts'ei Yen and by deconstructing the more ethnocentric and patriarchal aspects of Confucianism while translating the various borders with them, I would argue, did the narrator succeed in unwrapping the bindings that encircle her feet.

### *Coda: The Whitman Connection*

For readers cognizant of Whitman's lines "I celebrate myself/I sing myself," the naming of Wittman Ah Sing by Kingston as protagonist in *Tripmaster Monkey* crystallizes her affinity with the American bard. But for readers attuned to her work, the connection was already evident in the ending of *The Woman Warrior*.<sup>23</sup> The sentence that brings the narrative to a close, "it translated well," strongly echoes the line already alluded to above, "cautiously peering, absorbing, translating," from "Out of the Cradle Endlessly Rocking." The figure of the barbarians blowing their reed pipes joined by Ts'ai Yen in song, on the other hand, recalls the lines from the concluding lines of "Song of Myself": "I too am not a bit tamed, I too am untranslatable,/I sound my barbaric yawp over the roofs of the world" (*American Poetry*, 1.781). Like Whitman the poet, the "I" narrator of *The Woman Warrior* has "sounded the yawp" of the barbarians. In both instances, a self has enlarged itself to embrace a radical other by hearing with the ear of that other and by translating the borders that keep self and other apart. But as it stands at the closure of the book, the line "it translated well" begs a question: Does it refer to the song that Ts'ai Yen composed? The music the barbarians played on their reed pipes? Or *The Woman Warrior* as a translation of both? And in spite of the translation he has done of the mocking bird's lament, Whitman seems also to insist on the impossibility of translation when he asserts, "I too am not translatable."<sup>24</sup> The reason that Whitman himself gives for his not being translatable is that he is like the hawk "not tamed," that is to say, not domesticated, bound, or caged. I would argue that the contradiction apparent in Whitman's retroactive translation of the

mocking bird's lament and his claim of hawk-like impermeability to translation is predicated on the contradiction willfully advertised in the lines: "Do I contradict myself?/Very well then I contradict myself" (ibid., 780). Such an admission of self-contradiction is in turn grounded parenthetically in the next line: "(I am large, I contain multitudes)."

The poet as embodiment of his/her life and work can never be fully translated because he/she is too large to be bound by a single translation or interpretation. Yet for the "multitudes" he/she embodies to have tangible shape or form, they must be contained. To point out that the constant *dao* can not be spoken, we still have to speak it in our mother tongue. Whitman, I believe, is making the same point. Read in this light, the line "it translated well" that Kingston uses to cast light on Ts'ai Yen, the barbarians, and the "I" narrator sitting in a ring by the campfire actually wraps them in a double bind. Each self or other is always too large and multitudinous to be translated all at once. By translating Ts'ai Yen translating the barbarians, the "I" narrator has incorporated their humanity into her own and discovered her individual identity and voice. But Ts'ai Yen still returns to China in obeisance to the wishes of its patriarchs, and the barbarians continue to bind reeds to their arrows to make war. To translate well would then mean to be content with translating facets of the other that are more hospitably translatable and to leave well enough alone. Otherwise we would be turning a deaf ear to Zhuangzi's warning that no transformation is possible without there being a distinction between dreamer and dreamed, between self and other. In the final analysis, therefore, to truly transform herself into a woman warrior and thereby rectify her name, the "I" narrator must translate beyond the model set by Ts'ai Yen, learn to live among the barbarians and when all is said and done feel at home.

#### NOTES

<sup>1</sup> This is part of a larger project I have been doing on narrative theory. Up to this point, I have applied the Confucian concept of rectification of names and attunement along with Zhuangzian perspectivism as exemplified by the Butterfly Dream to a study of traditional Chinese fiction. My analysis of Maxine Hong Kingston's *Woman Warrior* in this paper represents my first attempt to read Asian American literature in the same terms. I will follow this with a look along similar lines in two separate papers at *China Men*, *Tripmaster Monkey*, and *The Fifth Book of Peace*.

<sup>2</sup> For an account of this peculiar custom, see Howard S. Levy, *The Lotus Lovers: The Complete and Erotic History of Chinese Footbinding* (Buffalo, N.Y.: Prometheus Books, 1992).

<sup>3</sup> The story, “The Oil Peddler Courts the Courtesan” (maiyoulang du zhan huakui), features a vivid depiction of how helpless a woman could be with her feet bound. See Y.W. Ma and Joseph S.M. Lau, eds., *Traditional Chinese Stories: Themes and Variations* (Boston/Worcester: Cheng & Tsui Company, 1986), 177-208. In a remarkable move, the Chinese writer Li Ruzhen (c.1763-1830) reverses the gender roles in his satiric novel *Jinghua yuan* (*Flowers in the Mirror, A Romance*) and has the feet of one of his male characters bound in the Kingdom of Women. In this context, we should also note that Kingston incorporates this episode into the beginning of *China Men* by attributing the experience to Tang Ao instead of Lin Zhiyang (pp.3-5).

<sup>4</sup> I will be using the more general term “book” instead of the genre specific “memoir” or “novel” to refer to *The Woman Warrior* to sidestep the generic controversy surrounding this work. Its use also anticipates my study of Kingston’s most recent work *The Fifth Book of Peace*.

<sup>5</sup> The myth of Asian Americans as a “model minority” originated with William Peterson in 1966 and gained national acceptance in the mid-1980s. It highlights Asian Americans, especially Japanese and Chinese Americans as “hardworking, intelligent, and successful” who have realized the American dream through self-reliance. Though initially meant to be complimentary, the label obscures discriminations Asian Americans have faced in the present and the past and justifies the mistreatment of other minorities such as African, Hispanic, and Native Americans. See Jean Yu-wen Shen Wu and Min Song, eds., *Asian American Studies: A Reader* (New Brunswick, N.J. and London: Rutgers UP, 2000), 370-374.

<sup>6</sup> In *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*, ed. Christie V. McDonald and tr. Peggy Kamuf (New York: Schocken Books, 1985), Jacques Derrida grounds his comments on autobiography and translation in a passage from Nietzsche’s *Thus Spoke Zarathustra*, highlights the image of the ear so prominently displayed there, and argues that the ability to hear with the ear of the other informs the production and reception of any creative work. In various interviews since the 1970s Kingston has also called attention to the importance of hearing and listening in her own work. See *Conversations with Maxine Hong Kingston*, ed. Paul Skenazy and Tera Martin (Jackson: University Press of Mississippi, 1998).

<sup>7</sup> I have borrowed this word from Emily Dickinson’s line: “And then hopped sidewise to the Wall” (*American Poetry*, 2.248). In the poem, the generic bird, once he has fed on an angleworm, wisely steps aside “to let a beetle pass.” As I shall argue later in my analysis of this poem, such a characterization by the poet/speaker of the bird’s action simultaneously registers a convergence and division of two perceptions and worlds.

<sup>8</sup> For a recent assessment of Confucianism’s relation with women, see Chenyang Li, ed., *The Sage and the Second Sex: Confucianism, Ethics, and Gender* (Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, 2000). Howard Levy notes in *The Lotus Lovers* that Zhu Xi (1130-1200) “who served as governor in Chang Prefecture, Fukien...ordered that all women’s feet be bound to an excessive degree, causing

them to be hampered in moving about. He relied on this to change their immoral habits” (p.44). In this light it is noteworthy that Liu E should specify the size of Yugu’s feet at 6 inches, twice the standard size of bound feet, as she, a young woman of 18 or 19, offers a critique of Zhu Xi and Neo-Confucianism in the novel *Lao Can youji* (Travels of Lao Ts’an, chap.11, p.101),

<sup>9</sup> I have adapted the word “compassion” from Kingston to translate the Confucian concept *ren* which is usually rendered as “benevolence.” Kingston uses this word repeatedly in *Conversations* to describe the harmony that should underpin self’s relation to the other and to speak of the need for community building. For a provocative attempt to harmonize this foundational Confucian concept with feminist ethics, see Chenyang Li, “The Confucian concept of *Jen* [*ren*] and the Feminist ethics of Care: A Comparative Study,” in *The Sage and the Second Sex*, 23-42.

<sup>10</sup> Speaking in the first-person, Fa Mu Lan says in *The Woman Warrior*: “I never told them [soldiers under her command] the truth. Chinese executed women who disguised themselves as soldiers or students, no matter how bravely they fought or how high they scored on the examinations” (p.39).

<sup>11</sup> In her article “A Chinese Woman’s Response to Maxine Hong Kingston’s *The Woman Warrior*,” Ya-jie Zhang identifies the heroine as Hua Mu Lan. Sau-ling Cynthia Wong also notes in passing different ways of transliterating the name in her article “Kingston’s Handling of Traditional Chinese Sources.” See Shirley geok-lin Lim, ed., *Approaches to Teaching Kingston’s THE WOMAN WARRIOR* (New York: MLA, 1991), 26-36. In the same article, Wong also examines Kingston’s treatment of the Fa Mu Lan story.

<sup>12</sup> Chinese has been referred to variously as Mandarin Chinese, Guoyu (The National Language), Putonghua (the common tongue), or Hanyu (language of the Han people). Putonghua is the standard term used on mainland China to downplay the cultural dominance of the majority Han people. I have decided to use Hanyu in this paper to underscore its ethnic association and implications. In *Conversations*, Kingston talks about her effort to create a language in her writing that would resonate with her mother tongue—what she calls “a real minority dialect in the southwest” [of China], a “peasant, village dialect” (187).

<sup>13</sup> Cheng Lok Chua, reading Mu Lan as the Chinese name for magnolia, translates Fa Mu Lan as Magnolia Flower in his article “Mythopoesis East and West in *THE WOMAN WARRIOR*” (*Approaches*, 149).

<sup>14</sup> As such a symbol, the orchid is archetypically identified with Qu Yuan (ca. 340-278 BCE), the founding father of Chinese poetry, and figures prominently throughout his signature poem “Li Sao” (“On Encountering Sorrow”, Hawkes, 21-34). Kingston names a chapter in *China Men* “The Li Sao: An Elegy” (257-260).

<sup>15</sup> In *Conversations* Kingston defends her decision to translate Brave Orchid’s name as a way of debunking the practice of Pearl Buck to stereotype Chinese women by giving them such names as “Peony” and “Plum Blossom” (165).

<sup>16</sup> For insightful comments by Kingston on Woolf's concept of a room of one's own see *Conversations*, p.124.

<sup>17</sup> For an in-depth discussion of "thinking as attunement" see Hall and Ames, *Thinking Through Confucius*, 298-304. It would also be instructive to consider Confucian attunement in light of Derrida's view of the ear of the other.

<sup>18</sup> The *Cihai* (Sea of Verbal Expressions) encyclopedia lists 53 minorities beside the Han (p. 4174).

<sup>19</sup> See for example *Analects* 3/5: "The Master said, 'Barbarian tribes with their rulers are inferior to Chinese states without them'" (Lau, 67). David Hinton, on the other hand, has translated the same passage as: "The Master said: 'Those wild tribes in the far north and east—they still honor their sovereigns. They're nothing like us: we Chinese have given up such things'" (22).

<sup>20</sup> In *Conversations*, Kingston reveals that the well is situated by the Hong family temple and wishes that she had included in her book certain details she learned about the scene when she visited China in 1984.

<sup>21</sup> Kingston calls attention to this fact in *Conversations* (133).

<sup>22</sup> An anecdote in the *Zhanguo ce* (*Legends of the Warring States*), generally referred to as "hua she tian zu (drawing a snake with feet)," drives home this point quite well. In it someone who draws a snake and adds feet to it to show off his facility ends up losing the bet even though he finishes first.

<sup>23</sup> In *Conversations* Kingston freely acknowledges her connection with Whitman finding his all inclusive attitude towards gender particularly exemplary.

<sup>24</sup> In *Conversations* Kingston frequently calls attention to her attempt to translate Chinese myths, dialects, and various boundaries in her work. Her remarks often resonate with those Derrida makes in *The Ear of the Other* especially as they relate in a postmodern vein to the question of ambiguity or indeterminacy in autobiography and translation.

## REFERENCES

*Chen, Guying*, ed. & tr. *Laozi zhuyi ji pingjie*. Xianggang: Zhonghua, 1993.

*Chen, Guying*, ed. & tr. *Zhuangzi jinzhu jinyi*, 2<sup>nd</sup> ed. Xianggang: Zhonghua, 1995.

*Cheung, King-kok*, ed. *An Interethnic Companion to Asian American Literature*. Cambridge & New York: Cambridge UP, 1997.

Confucius. *The Analects*. Tr. David Hinton. Washington, D.C.: Counterpoint, 1998.

Confucius. *The Analects*. Tr. D.C. Lau. Harmondsworth: Penguin, 1979.

Confucius. *Lunyu yizhu*, 2<sup>nd</sup> ed. Ed. Yang Bojun. Xianggang: Zhonghua shuju, 1994.

*Chuang Tzu [Zhuangzi]*. *Basic Writings*. Tr. Burton Watson. New York: Columbia UP, 1964.

*Chuang Tzu [Zhuangzi]*. The Inner Chapters. Tr. David Hinton. Washington, D.C.: Counterpoint, 1998.

*Ci Hai* (1961 ed.). Xianggang: Zhonghua, 1979..

Crump, J.I., ed. & tr. Legends of the Warring States: Persuasions, Romances, and Stories from CHAN-KUO TS' E [Zhanguo ce]. Ann Arbor, MI: Center for Chinese Studies, U of Michigan, 1998.

Hall, David L. and Roger T. Ames. Thinking Through Confucius. Albany, NY: SUNY Press, 1987.

Hall, David L. and Roger T. Ames. Anticipating China: Thinking Through the Narratives of Chinese and Western Culture. Albany, NY: SUNY Press, 1995.

Hollander, John, ed. American Poetry: The Nineteenth Century, Vols. 1&2. New York: The Library of America, 1993.

Hawkes, David, tr. Ch'u Tz'u: The Songs of the South. Boston: Beacon Press, 1962.

Jaschok, Maria & Suzanne Miers, ed. Women & Chinese Patriarchy: Submission, Servitude and Escape. London and New Jersey: Hong Kong UP, 1994.

Kingston, Maxine Hong. The Woman Warrior: Memoirs of A Girlhood among Ghosts. New York: Vintage, 1976.

Kingston, Maxine Hong. China Men. New York: Vintage, 1990.

Kingston, Maxine Hong. Tripmaster Monkey: His Fake Book. New York: Vintage, 1990.

Kingston, Maxine Hong. The Fifth Book of Peace. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

Lao Tzu [Laozi]. Tao Te Ching [Dao de jing]. Tr. D.C. Lau. Harmondsworth: Penguin, 1963.

Lao Tzu [Laozi]. Tao Te Ching [Dao de jing]. Tr. David Hinton. Washington, D.C.: Counterpoint, 2000.

Levy, Howard S. The Lotus Lovers: The Complete History of the Curious Erotic Custom of Footbinding in China. Buffalo, NY: Prometheus Books, 1992.

Li, Chenyang., ed. The Sage and the Second Sex: Confucianism, Ethics, and Gender. Chicago and LaSalle, IL: Open Court, 2000.

Li, Ruzhen. Jinghua yuan, vols. 1&2. Beijing: Renmin wenxue, 1979.

Lim, Shirley Geok-lin, ed. Approaches to Teaching Kingston's THE WOMAN WARRIOR. New York: MLA, 1991.

Liu E. Laucan youji. Beijing: Renmin wenxue, 1979.

Liu E. The Travels of Lao Ts'an [Can]. Tr. Harold Shadick. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1952.

Ma, Y.W. and Joseph S.M. Lau, eds. Traditional Chinese Stories: Themes and Variations. Boston: Cheng & Tsui Company, 1986.

Owen, Stephen. Readings in Chinese Literary Thought. Cambridge: Harvard UP, 1992.

*Palumbo-liu, David*, ed. *The Ethnic Canon: Histories, Institutions, and Interventions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

*Ropp, Paul S.*, ed. *Heritage of China: Contemporary Perspectives on Chinese Civilization*. Berkeley, CA: University of California Press, 1990.

Skandera-Trombley, Laura E., ed. *Critical Essays on Maxine Hong Kingston*. New York: Simon & Schuster, 1998.

*Skenazy, Paul and Tera Martin*, eds. *Conversation with Maxine Hong Kingston*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

Tu, Weiming. *Humanity and Self-Cultivation: Essays in Confucian Thought*. Berkeley: Asian Humanities Press, 1979.

Tu, Weiming. *Centrality and Commonality: An Essay on Chung-Yung*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1976.

*Wong, Sau-ling Cynthia*, ed. *Maxine Hong Kingston's THE WOMAN WARRIOR: A Casebook*. New York: Oxford UP, 1999.

*Wong, Sau-ling Cynthia*. *Reading Asian American Literature: From Necessity to Extravagance*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1993.

*Wong, Sau-ling Cynthia & Stephen H. Sumida*, eds. *A Resource Guide to Asian American Literature*. New York: MLA, 2001.

*Wolf, Margery and Roxane Witke*, ed. *Women in Chinese Society*. Stanford, CA: Stanford UP, 1975.

*Wolf, Margery*. *Revolution Postponed: Women in Contemporary China*. Stanford, CA: Stanford UP, 1985.

*Woolf, Virginia*. *A Room of One's Own & Three Guineas*. New York: Quality Paperback Book Club, 1992.

*Wu, Kuang-ming*. *The Butterfly As Companion: Meditations on the First Three Chapters of the CHUANG TZU*. Albany, NY: SUNY Press, 1990.

## НА ГРАНИЦЕ ТЕЛА И ТЕКСТА: ШИРИН НЕШАТ

Любовь БУГАЕВА

Творчество американской художницы иранского происхождения Ширин Нешат – пример художественной дифференциации мировоззрений Востока и Запада и одновременно попытка интеграции восточной, в первую очередь – иранской, культуры в западный культурный контекст. Впрочем, геополитическая перспектива – далеко не единственная в произведениях художницы; геополитика скорее способ создания семиотической напряженности, инициирующей поиск ответов на вечные вопросы бытия. Так, фотографии из серии “Women of Allah” (*Женщины Аллаха*), положившие начало ее творческой карьере, криптосемиотичны, т. е. являются тайной как текст, и некриптосемиотичны в одно и то же время. В основе серии – поездка Нешат в 1990 году на родину в Иран, первая после 16-летнего перерыва, заставившая художницу обратиться к вопросу определения собственной идентичности. В качестве объектов интерпретации выступают не только фигуры женщины (Ширин Нешат) и мальчика, но и нанесенный на их тела текст на персидском языке. Текст на языке фарси в западной аудитории лишается своей онтологии, сближаясь с произведением визуального искусства: арабская вязь напоминает цветочный узор. Графический параллелизм буквенной вязи и цветочного орнамента усиливается их конкуренцией, взаимодополняющей позицией в рамках фотографической серии: текст (*Whispers, Lesbo, Faceless, Stories of Martyrdom* etc.) versus узор (*Faith, Untitled, Bonding* etc.). Впрочем, и в мусульманской аудитории персидский текст выступает в своей наиболее общей функции – как знак сходства и различия. В качестве алфавита используется арабская вязь (сходство), тем не менее, текст может быть понятен только знающим персидский язык (различие). В результате, текст на фарси – сигнал, требующий расшифровки практически во всех возможных контекстах.

По И. П. Смирнову, один из подтипов тайной знаковости, парадигматический шифр, представляет собой подстановку знаков одного типа на место другого (Смирнов 1996, 23). Персидский текст на фотографиях Нешат – переход на другой язык, в другую систему средств выразитель-

ности, внешней – графической – стороной встроенный в систему визуальных средств фотографии. Поскольку в основе парадигматического типа криптотекста лежит фольклорная загадка, то криптотекст, как и загадка, «производит исключение искомого предмета из того класса, куда он входит, или вообще из какого-либо класса» (Смирнов 1996, 24). Репрезентативность фотографии исключает вербальный текст как изобразительный ряд. Визуализация вербального текста, сближение его с орнаментом исключают текст в системе фотографии как способ вербально-письменной коммуникации. Наконец, выбор фарси в качестве используемого языка исключает смысл текста для реципиента (как западного, так и восточного), не владеющего персидским языком. Однако интерпретации требуют все виды знаков, в т.ч. нелингвистические знаки социокультурного характера, более того, сам акт чтения невозможен в рамках одной и той же знаковой системы (Ruthrof 1994, 89). Тогда логичным является существование системы, в рамках которой возможна интерпретация включенного в фотографическое изображение текста на фарси.

Нанесенный на тело текст фиксирует взгляд на поверхности. Отсутствие цветовых пятен в черно-белой палитре фотографий Нешат<sup>1</sup> лишает фотографическую фигуративную репрезентативность иллюзии глубины. На большинстве фотографий женщина и/или ребенок (реже – мужчина) представлены далеко не в полный рост: камера фрагментирует человеческое тело, выхватывая лицо (*Rebellious Silence*), часть лица (*Whispers, Speechless*), глаза (*Offered Eyes*), руки (*Faith, Stories of Martyrdom, Guardians of Revolution, Bonding*), лицо и руки (*Faceless, Lesbo*), ноги (*Allegiance with Wakefulness*)... Фрагментация модели при фотоувеличении приближает наблюдателя к поверхности тела и, в итоге, к тексту как визуальному ряду. Закономерно предположить существование виртуального смысла представленного на фотографии текста (сигнификата-концепта его знаковой структуры) как принадлежности поверхности фотографии. Одно из следствий микроскопического зрения, аналога фотоувеличения, – «изолирование деталей объектов, искажение перспективы и акцентировка фактур» (Ямпольский 2001, 49). На фотографиях Ширин Нешат фотоувеличенная деталь извлекается из системы, привычные связи разрушаются и образуются новые. Так, композиционное соединение рук – женских, покрытых орнаментом и/или буквенной вязью, и детских, неукрашенных (*Faith, Bonding*), – вызывая разнообразные ассоциации, в т.ч. и сексуальные,<sup>2</sup> приводит к полному

отвлечению от руки как от части человеческого тела. Мужское лицо контрастирует с женским (*Whispers*) не только по гендерному признаку или обращенности к зрителю (анфас/профиль), но и как лицо орнаментальное (мужское) / лицо неорнаментальное (женское) вплоть до растворения предметности лица в оппозиции *текст/белая страница*. Отношения между объектами фотографии детерминируют интерпретацию вписанного в фотографию текста, выступая одним из путей к раскрытию сигнификата-концепта знаковой структуры текста.

Однако «синтагматически и парадигматически зашифрованные сообщения требуют от нас отказаться от сосредоточенности по преимуществу на внешней стороне знака ради того, чтобы мы углубились в его внутреннюю форму» (Смирнов 1996, 25). В фотографической серии “Women of Allah” тело, лицо, руки модели оптически растворяются в пространстве текста-орнамента, граница между телом и текстом размывается. На фотографии без названия (1996) черное покрывало на женской фигуре конкурирует с цветочным орнаментом на обнаженном теле мальчика. Текст – паутина, сеть<sup>3</sup> – сближается с покрывалом, или чадрой, в результате, текст на фарси – это и криптотекст, и маска-преграда между телом-смыслом и познающим субъектом. Тогда дешифрующее проникновение в смысл криптотекста на фарси аналогично демаскировке – срыванию чадры. В то же время нераздельность тела и текста-орнамента,<sup>4</sup> аннулируя дистанцию между лицом и/или телом и покрывалом, превращает смысл текста как явления глубины в принадлежность поверхности. Хамид Дабаши оценивает художественные эксперименты Нешат с традиционным одеянием мусульманской женщины как “the performative disposition of veiling”, считая, что Нешат “demystifies the act of veiling via the orchestration of the face, simultaneous with the choreography of the body” (Dabashi 2002, 43). На фотографиях художницы десемiotизация социальной практики ношения чадры перекликается с десемiotизацией текста-орнамента. В то же время чадра, мультиплицируясь и редуплицируясь в текстах-орнаментах, подвергается (наряду с орнаментальной вязью текста) вторичному процессу семиотизации. Чадра как продолжение культурного тела не только маркирует геополитическую и/или культурную отнесенность автора и модели фотографии, но и выступает знаком иранской культуры, как, впрочем, и культуры в целом. Если соотнести с чадрой текст как означающее культуры, то тогда в художественной системе Нешат культуре вменяется роль завесы, скрывающей некое природное

тело – означаемое. В таком случае инородность текста на фарси в иранской аудитории корреспондирует с разнородностью культурного и природного планов.

В теории телесной трансформации Шейха Ахмада Ахса'и (Shaykh Ahmad Ahsa'i) тело в своем существовании и развитии проходит четыре стадии, две из них можно обозначить термином *jasad (corpus)* и две – термином *jism (body)*:

«*Jasad A* is our corporeal body, the body we touch and feel. This body <...> is like a garment that a man puts on and later casts off again. <...> *Jasad B* is our quintessential body, the body that survives <...> the decomposition of our *Jasad A* into its constituent elements, when upon death its fire goes to Fire, air to Air, water to Water, and earth to Earth. <...> This is the body in which humans are resurrected <...> what will resurrect is in fact the *caro corporalis* but that it has been purified from its opacity and density, while sustaining its identity and ipseity. This invisible luminous body is our *caro spiritualis*” (цит. по: Дабаши 2002, 47–48).<sup>5</sup>

По мнению Дабаши, Ширин Нешат визуально конструирует и материализует *caro spiritualis*, которое в исламе считается недоступным для человеческого зрения: “In Shirin Neshat’s ancestral culture, the physical body, *caro corporalis*, is metaphorically identified as an item of clothing that one wears. <...> As soon as the carnal coating is taken off, the quintessence of the human body, its *caro spiritualis*, becomes “imperceptible to the sight of ordinary humans” (Dabashi 2002, 50). Тогда орнаментальный текст на фарси, с одной стороны, подобно одежде или покрывалу, маскирует человеческое тело в его первой стадии существования – *caro corporalis*, а с другой – сам, подобно *caro corporalis* – телесной одежде, скрывает *caro spiritualis*, четвертую стадию телесной эволюции. В то же время *caro spiritualis* у Нешат есть нечто большее, чем некое природное тело, взятое вне представленной текстом культурно-религиозной традиции. Соотнесенность тела и текста здесь иная. Если исходить из положения, что скрытый смысл персидского текста на фотографиях Нешат аналогичен скрываемому одеждой и орнаментом телу, то тогда смысл текста и есть ответ на загадку – искомое *caro spiritualis*; проникновение же в смысл текста аналогично окончательному воскресению в *caro spiritualis*. По И. П. Смирнову, необходимое для формирования «я» дублирование тела, которое осуществляет «Я-объект, конструирующий себе миметическую маску», оказывается возможным благодаря тому, что человек уже содержит в себе двойное

«я» – объектное и субъектное. Внешним образом подобная внутренняя двутелесность человека выражается в ношении одежды (Смирнов 1999, 309). Ширин Нешат, покрывая тела фотомоделей орнаментом – маскируя их, дублирует тело и, тем самым, репрезентирует процесс семиотизации. При этом, однако, переворачивает привычную систему отношений: маска оказывается лицом.

Эксперименты Ширин Нешат, ресемантизирующей чадру и покрывало, отсылают к основным принципам мистической поэзии суфизма, к стихам Руми. В поэзии суфизма светская образность (*страсть, красота, вино*), а в случае ориентированной на суфийскую традицию Нешат – образность социально-политическая (*чадра, покрывало* – элементы традиционной одежды мусульманской женщины) – оборачиваются символической терминологией духовной трансформации. В стихах Руми покрывалу, пелене, чадре (понимаемым в широком смысле, вплоть до покрывала как границы между телом и духом, жизнью и смертью, «этим» и «тем» миром, словом и скрытым в нем смыслом) вменяется охранительно-сберегающая функция по отношению к тайне, ассоциируемой с глубиной; срывание же чадры аналогично переходу от глубины к поверхности. Так, истинный смысл слов суфия, обладателя мистического знания, недоступен окружающим его обычным людям, невидим для них, как невидим дух, заключенный в телесную одежду:

*My secrets are buried within my grief  
 Yet to the eye and ear, that's no relief  
 Body and soul both unveiled in trust  
 Yet sight of soul for body is not a must. <...>  
 Our secrets unveiled, betrayed, defied.  
 Who has borne deadly opium like the reed?  
 Or lovingly to betterment guide and lead?  
 Of the bloody path, will tell many a tale  
 Of Lover's love, even beyond the veil. <...>  
 All is the beloved, the lover is the veil.*

(Rumi “The Reed Flute”)

Не исключено также знакомство Нешат с возникшим из суфизма идеалистическим учением хуруфизма. Основатель хуруфизма, в прошлом суфий, Фазлаллах Астрабади (Fazalullah Astrabadi; 740—796/1339—1394), автор написанной на языке фарси «Книги о Вечном», разрабатывал концепцию слова как высшей формы звука, который, собственно, и разделя-

ет мир реальный и мир потусторонний. Фазлаллах приписывал высший смысл составляющим слово буквам (*huruf* – буква), прочитывая их в окружающем мире и, в первую очередь, на лице человека как знак предназначения или судьбы. Хуруфизм, подобно каббале, в частности книге “*Zohar*”, мистически интерпретировал части человеческого тела; человек в хуруфизме рассматривался как проявление божественного начала, результат эманации Мирового разума. Тайна мира, в результате, оказывалась неразрывно связанной с тайной букв, угаданных в человеке.<sup>6</sup> Фотографии Ширин Нешат из серии “*Women of Allah*” выступают отчасти продолжением традиции каббалы и хуруфизма: объектив выхватывает и акцентирует определенные части человеческого тела – лицо, ноги, руки; нанесенный же на тело поэтический текст, как и видимые пристальному взгляду хуруфиста буквы на лице, требует своей расшифровки.

В фотографической серии “*Women of Allah*” текст-орнамент, подобно чадре, скрывает тело от взгляда. Персидский язык маскирует смысл текста. Переход к тексту на фарси – переход к нерепрезентативности в рамках репрезентативного искусства фотографии; однако, в результате перефокусировки взгляда происходит открытие смысловой глубины текста, существующего как параллельное смысловое образование. Если исходить из положения М. Ямпольского, что «сверхкрупный план тяготеет к интенсивным созерцаниям, в которых интенсивность присутствия заслоняет собой интеллектуальный синтез в восприятии объекта» (Ямпольский 2001, 50), то интенсивное восприятие должно исключить на фотографиях Нешат увеличенный фрагмент тела и переключить созерцание на покрывающий тело текст как на некую изолированную телесную деталь. Тогда в результате декомпозиции и деиерархизации орнаментальный текст, в случае обычного плана выполняющий декоративную и/или фоновую функцию, выдвигается на передний план. Поверхность же тела, напротив, начинает исполнять роль бумаги, фона, для текста-сообщения. Внутренняя форма знака – когнитивный компонент вербального текста, включенного в художественную систему фотографии, – восстанавливается, однако, не проникновением во внутреннюю форму текста, но конструируется из соотношенности семиотики фотографии и интертекста, к которому на фотографиях Ширин Нешат отсылают строки на фарси.<sup>7</sup> В качестве референта, отчасти авторефлексивного, выступает тот более широкий иранский поэти-

ческий контекст, фрагментом которого и являются данные строки, а именно поэтическое творчество Форух Фаррохзад (Forugh Farrokhzad) и, впрочем, в меньшей степени, Тахерех Саффарзадех (Tahereh Saffarzadeh). Интеллектуальный синтез, которому отказывает Ямпольский в сверхкрупном плане, реализуется в фотографиях Нешат в интертекстуальном взаимодействии тела-текста и поэтического текста, существующего в сознании знакомого с иранской поэзией реципиента параллельно восприятию объекта. Так, фотоувеличение и фрагментация, приближая к поверхности тела, приближают, в результате, к той труднодоступной зоне близкого в терминологии М. Ямпольского, которая защищена «невероятной близостью к такой загадочной, вечно ускользающей инстанции, как наше „Я“» (Ямпольский 2001, 6).

Форух Фаррохзад (1935—1967), автор поэтических сборников “Captive” (“Asir”, 1955), “Wall” (“Divar”, 1956), “Rebellion” (“Esysan”, 1958), “Another Birth” (“Tavallodi Digar”, 1964), опубликованного посмертного сборника “Let Us Believe In The Beginning Of The Cold Season” (“Iman Biyavarim beh Agnaz-e Fasl-e Sard”, 1974) и нескольких фильмов, привлекает внимание как своим творчеством – одна из наиболее значительных женских фигур в персидской поэзии, так и фактами биографии: в 17 лет вышла замуж вопреки желанию родственников, в 19 лет получила развод и была вынуждена оставить сына, которого с тех пор больше не видела, в 20 лет опубликовала первый сборник стихов и, пережив нервный кризис, провела несколько месяцев в психиатрической клинике, в неполных 30 лет уже была автором четырех сборников стихов и фильма о колонии прокаженных (The House is Black), в 32 года трагически погибла в автокатастрофе. Мотивная структура поэтического творчества Форух Фаррохзад обозначена в названиях поэтических сборников: пленник, стена, восстание, новое рождение. Образ стены, один из центральных в ее поэзии, стал по иронии судьбы итоговым в жизни: автомобиль Форух, которая направлялась домой после посещения матери, врезался в стену, когда она, находясь за рулем, пыталась избежать столкновения со встречной машиной.

Лирическая героиня первых сборников – «птица в клетке», молодая женщина, желающая вырваться на свободу и ограниченная, как клеткой, социальными конвенциями. Конкретная поэтика одиночества и несвободы первого сборника с его метафорическим образом птицы-пленницы перерастает во втором сборнике в обобщенный образ плена,

тематизированный в мотиве преграды, стены как универсальной границы между областями свободы и несвободы:

*Now, again in the silent night,  
sequestrant walls, border walls  
like plants entwine <...>.*

(“Border Walls”)

Стена – второй план фотографий Нешат, выдвигающих на передний план фигуру женщины (по пояс или в полный рост) или женщины и ребенка (*Faceless, Rebellious Silence, Untitled 1996, Seeking Martyrdom №2*). Соположенность в рамках одной серии фотографий, где текст наносится на лицо или тело (*Whispers, Faceless, Stories of Martyrdom, Guardians of Revolution, Rebellious Silence, Speechless, Lesbo*), с фотографиями, где текст располагается на стене (*Seeking Martyrdom #2*), приводит к параллелизму тела и стены, акцентируя образ телесной одежды как границы, за которой находится область свободы – *caro spiritualis*.<sup>8</sup> Первая видеoinсталляция Ширин Нешат *Anchorage*, тематически продолжающая и развивающая фотографическую серию “Women of Allah”, была создана для определенного места – подземной части Бруклинского моста в Нью-Йорке. Таким образом, фильм, изображающий женщину (Ширин Нешат) в трех различных видах деятельности (молитве, упражнениях в стрельбе и танце дервишей), проецировался на экран, вписанный в кирпичную кладку подземелья моста – стену, очерчивающую границы представленного в фильме мира, в котором героиня, упражняясь в стрельбе и танцуя, переходит, в свою очередь, границу (стену), разделяющую мужскую и женскую сферы. Позднее в одном из кадров фильма *Soliloquy* камера фиксирует руки героини (Ширин Нешат), отчаянно сжимающие прутья решетки на окне здания – кадр, отсылающий к образу «птицы в клетке». В фильме *Rapture* ограниченное стенами крепости «мужское» пространство противопоставлено открытому «женскому» пространству пустыни. Здесь Нешат прибегает к прозрачной символической стене как репрезентации канонизированного социального пространства мусульманского мужчины, которое он не в состоянии покинуть (мужчины в финале фильма остаются в стенах крепости). Таким образом, создается как образ пленника-мужчины, так и индифферентный в гендерном отношении универсальный образ пленника.

Фаррохзад широко использует метафору окна как открытого в стене прохода в другой мир, в первую очередь, мир другого – не визуально-

го – восприятия: в мир запахов, звуков, ощущений, молчания и т.п., а также окна как выхода в свободное пространство:

*<...> if you come to my house, friend  
bring me a lamp and a window I can look through  
at the crowd in the happy alley.*

(“Gift”)

Оконное стекло выступает как граница между зонами опосредованного и непосредственного, репрезентативного и нерепрезентативного. Фотография, как и картина, – практически стертая метафора окна. Фотографии Нешат серии “Women of Allah” – окна в реальность иранской антишахской революции и окна во внутренний мир художницы.

Поиск новой идентичности сближает художественные искания Ширин Нешат и Форух Фаррохзад, порождая сходную – процессуальную, или динамическую – идентичность. Исследователи обращают внимание на нетипичную для женской и, в особенности, женской персидской поэзии интерпретацию оппозиции динамики и статики в стихах Фаррохзад. Однако если для Фаррохзад вступление в новую идентичность есть становление в новой социальной роли, отличной от традиционной роли жены и матери, то для Ширин Нешат, новая идентичность скорее мыслится как новая – ирано-американская – геополитическая отнесенность. В этом отношении для Нешат актуальна поэзия Тахерех Саффарзадех (1936 г. р.), фрагменты текстов которой также встречаются на фотографиях. В отличие от Форух Фаррохзад, которая в своих стихах не обращалась к вопросам иранской и арабской идентичности, Тахерех Саффарзадех – автор, практикующий ислам и утверждающий его универсальный наднациональный характер, что в целом созвучно геополитическим интересам Ширин Нешат, стремящейся соединить противоположности, в т.ч. Восток и Запад. Впрочем, несмотря на определенное различие как художественных позиций, так и выразительных средств Ширин Нешат и Форух Фаррохзад, общее для художницы и поэта чувство нестабильности, связанное у обеих с потерей по разным причинам родного дома, порождает общий для их творчества мотив пути-полета-бегства: у Фаррохзад из ограниченного пространства дома-клетки в утопическое пространство свободы от социальности – пространство любви, у Нешат из военизированной и политизированной действительности периода антишахской революции – телесной тюрьмы – в свободное духовное пространство поэзии и любви, а, в результате, освобождение от прежней идентич-

ности – «клетки» – у обеих женщин.

Характерное, в первую очередь, для эмигрантов, а также для всех, так или иначе утративших родной дом, стремление к равновесию и устойчивости наряду с необходимостью смягчения последствий произошедшей перемены места, состояния и статуса инициирует возникновение в поэзии Фаррохзад темы путешествия, в первую очередь, сентиментального путешествия по памяти – темы, которая появится у Нешат при переходе от фотографии к видео:

*At last one day...*

*I'll flee from the illusion of conceiving doubt*

*And I'll radiate like a perfume from*

*the colourful flower of dreams*

*And I'll diffuse into the wavy hair of night's zephyr*

*And travel to the very beaches of the Sun*

*In a silent world, within an eternity of calmness.*

(“The Wall”)

По И. П. Смирнову, художник-авангардист занимает исключительную позицию и в отрицаемой, и в утверждаемой им системе, что свидетельствует о контрадикторности его эстетического сознания (Смирнов 1982, 72—73). Эмигрант, как человек границы, также стремится занять маргинальную позицию в обоих мирах – в мире прошлого, с которым он расстается, и в новом мире, куда он стремится войти. Художественную позицию Ширин Нешат отличает двойная контрадикторность. С одной стороны, американская художница иранского происхождения, Нешат занимает маргинальное положение как на иранской родине, так и в США; шире – как на Востоке, так и на Западе. С другой стороны, художник-авангардист, она балансирует на границе постмодернизма и пост-постмодернизма. В результате, контрадикторность становится основной характеристикой художественного мира художницы. За очевидной для зрителя и неоднократно отмечаемой исследователями в ее произведениях противопоставленностью мусульманского мира Востока и мира западной цивилизации, за не менее очевидной противопоставленностью мужского и женского миров в мусульманском мире (в дальнейшем акцентированной в фильмах Нешат параллельной проекцией на два экрана) скрывается не столь очевидная, но, пожалуй, не менее художественно значимая контрадикторность смыслового мира фотопроизведения, возникающая в результате соединения репрезентативного фигуративного и нерепрезен-

тативного нефигуративного способов конструирования смысла.

Фотографическая серия Ширин Нешат “Women of Allah” – пример катахрезы, которую можно обозначить как катахрезу репрезентативную. Так, включение текста на фарси в художественное пространство фотографий Ширин Нешат уменьшает (в аудитории, не владеющей персидским языком, – аннулирует) объем значения текста как сообщения. При этом катахреза реорганизует объем значения текста на фарси в результате соединения визуального и невизуального художественных средств выражения: фрагменты стихотворений Форух Фаррохзад и Тахерех Саффарзадех связываются в сознании зрителей/читателей с поэтическим творчеством иранских поэтесс как единым текстом. Контрадикторность художественной системы смысла, соединяющей невизуальный вербальный текст и невербальные визуальные средства, акцентирует гетерогенность составляющих фотографическую серию компонентов. Человек в катахрестической картине мира в его индивидуальной, социальной и родовой ролях изображается в качестве человека отчужденного (Смирнов 1982, 79–80). В “Women of Allah” в зоне отчуждения не только человек как фотографический объект, но и текст на фарси. Текст отчуждается: как нефигуративное средство выражения, как текст на незнакомом неевропейском и/или неарабском языке, как фрагментарный текст, и, наконец, как текст. Если учесть, что в зоне отчуждения находится эмигрант в период перехода к новой идентичности, то тогда текст на фарси в контексте фотосерии “Women of Allah” занимает позицию своеобразного текста-эмигранта. С одной стороны, текст на фарси отделился от фигуративной репрезентативности фотографии, визуальными средствами разрабатывающей иранскую – т.е. близкородственную – тему, с другой стороны, он не вошел в систему вербальных средств художественной выразительности. В то же время позиция эмигранта есть метапозиция и, в результате, текст на фотографиях Нешат конструирует новую, метаописательную, систему смысла, находясь в двух контекстах, – фотографическом и поэтическом. Текст на фарси одновременно замещает стоящий за ним поэтический текст и исключает его, сближаясь с орнаментом и выступая как самодостаточное художественное сообщение. Текст на фарси, практически недоступный прочтению, фрагментарный, – это остатки, или обломки, вербального искусства, отступившего перед визуальным, и отсылка к нему.

В поэзии Фаррохзад семантические поля стены, преграды, иницирующие тему бегства-путешествия, пересекаются с семантическим полем взгляда; собственно, взгляд Другого, исключая из поля восприятия субъекта окружающий мир, и создает преграду между «Я» и миром:

*With the cold moments of the past fleeting by,  
Your wild eyes contained in your silent demeanor  
build a wall around me  
And I flee from you to a pathless path. <...>  
But your eyes with their silent scream  
Will blur my vision  
Like your dark secrets that  
Build a wall around me.*

(“The Wall”)

Фотографическая серия Нешат – попытка зафиксировать и отразить обращенный на себя взгляд себя как Другого. На большинстве фотографий взгляд Нешат-модели обращен к зрителю, в т.ч. и к себе в метапозиции наблюдателя: *Offered Eyes* (1993), *Faceless* (1994), *Rebellious Silence* (1994), *Speechless* (1996). В случае же фиксации взгляда Другого (мужчины, мальчика) взгляд Нешат-модели избегает встречи: *Whispers* (1997), *Untitled* (1996). На фотографии *Offered Eyes* текст покрывает поверхность глазного яблока, тем самым, вменяя не только телу, но и глазу – носителю взгляда – роль границы между мирами. В то же время автообъектная фотография – это поиск своего образа, самоидентификация. Тогда фотография начинает выполнять функции зеркала.

Идея зеркальности утверждается в сурах Корана: тварный мир подобен зеркалу, в которое смотрит Бог. «Месневи» (1273), основное произведение Руми, написанное им для членов суфийского братства, включает 25 632 бейта со смежной – «зеркальной» – рифмовкой (аа – бб – вв – гг). Идея зеркальности заключена в самом названии поэмы, совпадающем с названием твердой формы персидской поэзии – «месневи», которое переводится как ‘двойственный’. Среди последователей хуруфизма, следы которого отыскиваются в творчестве Ширин Нешат, – турецкий поэт, в прошлом приверженец суфизма Сейид Имадеддин Насими (Imadeddin Nasimi; 1369—1417),<sup>9</sup> вслед за хуруфистами рассматривавший слово, букву в качестве мировой материи и утверждавший тождественность человека Богу и божественность человека, в свою

очередь, отраженного в окружающем мире:

*Все в мире – человек, он – свет и мирозданье,  
И солнце в небесах есть человечесий лик.*

(Насими 2001, 265)

В поэтическом наследии Насими особое место занимают «зеркальные» газели; в них образующие бейт полустишия (мисра) зеркально повторяют друг друга.<sup>10</sup> Руми интерпретирует зеркало как внутреннее зрение, противопоставляя его обычному – внешнему – зрению:

*Close both eyes  
to see with the other eye.*

(Rumi. “A Community of the Spirit” // Persian Poets 2000, 93);

*This mirror inside me shows...*

*I can't say what, but I can't not know!*

(Rumi. “The Shape of My Tongue” // Persian Poets 2000, 104)<sup>11</sup>

В случае отсутствия автосозерцания потенциальная гипермнезия человеческого глаза (“An eye is meant to see things”; Rumi “Someone Digging in the Ground” // Persian Poets 2000, 111)<sup>12</sup> чревата опасностью потери субъектности в зеркальных отражениях. Если вслед за М. Ямпольским принять точку зрения Сартра о невозможности одновременного восприятия мира и обращенного на нас взгляда (Ямпольский 2001, 205),<sup>13</sup> то находит объяснение слепота как результат встречи с взглядом Другого. Встреча же с обращенным на себя своим собственным взглядом, осознание субъектом своей я-объектности в результате позиционирования себя как зеркального объекта внутреннего зрения, есть, напротив, активизация памяти, ведущая к гиперзрению и к открытию в себе трансцендентного начала. Монистический суфизм, нашедший отражение в поэзии Руми, утверждает единение с Другим, уподобление души мистика и Бога. В результате, суфий есть влюбленный, возлюбленный и сама любовь, т.е. одновременно субъект, объект и субъектно-объектная связь. Тогда взгляд на себя в зеркале, демонстрирующий соединение субъектно-объектного в процессе созерцания своего зеркального отражения, и есть аналог суфийской мистической связи:<sup>14</sup>

*We are the mirror as well as the face in it.*

*We are tasting the taste this minute*

*Of eternity*

(Rumi “Quatrains” // Persian Poets 2000, 110);

Руми пишет о зеркале как о возможности выхода в трансцендентное:

*Like a bird that's in flight without a care  
How can I be aware, see what's around,  
If there is no showing light or telling sound?  
Seek the love that cannot be confined  
Reflection in the mirror is object defined.  
Do you know why the mirror never lies?  
Because keeping a clean face is its prize.*

(Rumi "The Reed Flute")

В стихах Форух Фаррохзад локализованный в пространственно-временном континууме поэтический образ возникает в первую очередь из зеркального отражения; игнорирование же «зеркальной» стадии закрывает доступ в идеальное утопическое пространство свободы. Как известно, персонологичность субъекту сообщает осознание им своей объектности.<sup>15</sup> Ширин Нешат – одновременно субъект и объект серии "Women of Allah", автор и модель, позиционирующий и позиционируемый. Партиципировав не принадлежащий ей опыт, помыслив чужое как свое и заняв место Другого, Нешат входит в роль «женщины Аллаха» – женщины-иранки в период антишахской революции. Перейдя затем в метапозицию, она преодолевает узкие рамки ставшего личным опыта и предлагает своего прочтение недавнего иранского прошлого. Для Нешат как вхождение в роль, так и метапозиция – средство самопознания. Формирование самосознания происходит через обнаружение своей я-объектности в одновременно своей и не-своей роли Другого, являющегося ее пространственно-временным двойником.

Умберто Эко рассматривает зеркала как в широком смысле протезы, т.е. как аппараты, расширяющие потенции органа, в случае зеркала – взгляда (Есо 1986, 215— 237). Зеркало дает возможность, с одной стороны, лучше увидеть мир, с другой стороны, посмотреть на себя взглядом постороннего. В то же время зеркальный образ, по Эко, является скорее двойником не объекта, а того контекстуального поля, в которое вписан отраженный в зеркале объект и к которому можно получить доступ, переместив взгляд с зеркального отражения на сам объект. В зеркальном отражении происходит удвоение одновременно тела как объекта и тела как субъекта, обращенного к себе объектному (Есо 1986, 222). Фотография – это «замороженное зеркало»,<sup>16</sup> отпечаток или след, оставленный отраженным в объективе-зеркале объектом (Есо 1986, 234). «Отсроченное» отражение – добавим мы. Если, следуя концепции Дер-

рида, рассматривать след как первоначальное прослеживание и стирание, то процесс производства фотографии – начертание следа – является одновременно его стиранием в актах варьирования и мультиплицирования фотографического образа, так как в любом отпечатке (*imprint*) “*generic characters ultimately prevail over specific ones*” (Есо 1986, 235).

Ширин Нешат в фотографической серии “*Women of Allah*” использует себя в качестве модели; фотообъектив, в результате, исполняет роль зеркала, в котором субъектный взгляд Нешат-художницы встречается с объектным взглядом Нешат-модели, активизируя воображение и память, в т.ч. память о непрожитом – опыте иранской женщины времен антишахской революции. Субъект, впрочем, не только осознает свою я-объектность, но становится недистанцированным от объекта. На фотографии субъект предстает как я-объект в один из моментов своего воображаемого опыта. Ролевая игра, в результате, – средство преодоления не Другого в себе, но Другого как себя. Условие же я-объектности – воспоминание о прошлом, не принадлежащем субъекту. По Эко, любую попытку интерпретации воспринимаемого объекта можно рассматривать как семиозис. Зеркала способны в ряде случаев инициировать семиозис, в первую очередь, зеркала, искажающие отражение объекта. Фотографическая серия Нешат “*Women of Allah*”, нарушая достоверность роли (в период антишахской революции художница находилась не в Иране, а в США), в то же время вменяет художнице отсутствующий опыт и, как следствие, семиотизирует акт самопознания, который и эксплицирует данная серия. Впрочем, так как, по Руми, «Всевышний – это вы», отраженный в зеркале души, то взгляд Нешат-художницы на себя как на Другого есть также претензия на освобожденный от телесности трансцендентальный взгляд.<sup>17</sup> Зеркальное отражение, в итоге, репрезентирует объективное единство самосознания.

Знаковая природа фотографии, указывающей на объект в его отсутствие, представляет собой большую, по сравнению с «зеркальной стадией» степень отчуждения «я» от своего отражения. Феноменальность фотографии состоит в том, что она есть трансцендирование, выход за рамки необходимой для зеркального отражения ситуации «здесь» и «теперь». Рассматривая свою фотографию и вспоминая обстоятельства, с ней связанные, человек возвращается во время фотографии. Создаваемый воспоминанием разрыв между временем, когда была сделана фотография, и временем, в котором находится рассматривающий фотографию человек,

служит показателем интенсивной рефлексивной деятельности сознания над воспринимаемым объектом. Воспоминание оказывается сходным с художественным описанием объекта, с представлением его в художественном творчестве. С одной стороны, инициируется рефлексия, изменение образа объекта, с другой стороны, происходит диссоциация актуальных связей образа, объект идентифицируется как уже известный. Связанная с воспоминанием апперцепция предстает новым способом интерпретации объекта – отсроченным во времени становлением и развертыванием его концептуальной структуры.

По Эко, «фотографическая стадия», акцентирующая общие характеристики объекта, в отличие от «зеркальной стадии», акцентирующей в объекте специфическое, в человеческом онтогенезе наступает гораздо позднее «зеркальной» (Есо 1986, 234). В то же время «фотографическая стадия», как и «зеркальная», есть стадия перехода от Воображаемого к Символическому. Тогда фотографическая серия Нешат “Women of Allah” по отношению к процессу формирования «я» художницы есть аналог лакановской стадии зеркала (если понимать ее как начало перехода от Воображаемого к Символическому): стадия конституирования структуры нового мира после травмы рождения-эмиграции (нового рождения), установления отношений с реальностью недавнего иранского прошлого (по Лакану, *Innenwelt*’а с *Umwelt*’ом). Серия “Women of Allah” есть одновременно создание художницей комплекса представлений о себе («зеркальная стадия») и отход от сосредоточенности на себе, включение в систему социальных и культурных норм («фотографическая стадия»).<sup>18</sup>

Представленный Нешат-моделью образ женщины-иранки в период революции, внешний по отношению к Нешат-автору как с позиции достоверности/недостоверности опыта, так и по характеру опыта и культурной памяти – свой/чужой, посредством «гомеоморфной идентификации», тем не менее, способен повлиять на формирование новой идентичности художницы. Однако в отличие от лакановской диалектики травмы, раскалывающей человека на фрагментарный внутренний опыт и внешнюю идеальную форму этого опыта, которая собственно и сообщает фрагментированному субъекту целостность, зеркально-фотографические отражения в серии “Women of Allah” не только сохраняют, но даже усиливают фрагментацию тела. Целостность телесного образа субъекта в ходе пространственной идентифи-

кации если и достигается, то другим способом.

М. Ямпольский вслед за К. Гринбергом,<sup>19</sup> описывая переход от иллюзионного к плоскому пространству нерепрезентативной живописи, использует метафору картины как окна с непрозрачным стеклом (Ямпольский 2001, 23). Фотографии Нешат, фрагментирующие объект и посредством каллиграфии стирающие различие между объектом и фоном, выступают лишенными перспективы. Это и есть окно, не пропускающее взгляд, в отличие от картины европейского типа. Отсутствие перспективного видения вписывает Нешат в традицию персидской миниатюры: в миниатюре «фигуры и предметы расположены на плоскости листа подобно красочному узору» (Дорри 2002, 22). Очевидная двухмерность, впрочем, оборачивается многомерностью и всевидением: лишение изображения иллюзии глубины элиминирует вместе с пространственным измерением временное. Изображение переходит из времени в вечность.<sup>20</sup> Персидские художники, создавая миниатюры, рисовали (людей, лошадей и т.п.) по памяти, а не с натуры.<sup>21</sup> Они считали, что таким образом можно увидеть вселенную такой, какой видел ее Аллах. Слепота считалась наградой, а не несчастьем, так как, лишая художника внешнего зрения, она способствовала раскрытию потенциала внутреннего зрения.

Условность бесперспективного изображения – не единственное сходство фотографической манеры Ширин Нешат с персидской миниатюрой. Так, иконоборческая тенденция в исламе, запрещавшая все попытки репрезентации божественного начала, в результате, обернулась символизмом слова и буквы; искусство каллиграфа оценивалось выше искусства миниатюриста (Дорри 2002, 23). Поэтический текст, вставленный в пространство фотографий Нешат, искомое *caro spiritualis*, носитель скрытого смысла, обладает особой значимостью по сравнению с изображением. Авторская закреплённость текста на фарси – аналог информации о писце, сопровождавшей практически каждый персидский манускрипт; автообъектность фотографий, позиционирующих художника в качестве модели и тем самым визуально маркирующих авторство, – вариант авторизации произведения. Персидские художники-миниатюристы сознательно отказывались от индивидуализации своих работ (как правило, они никогда не оставляли на миниатюре своей подписи), в то же время работы великих мастеров легко узнаваемы: подписью – лицом художника была его манера письма, его вариация установленной традицией нормы. Впро-

чем, Ширин Нешат переворачивает традиционное отношение: не изображение дополняет текст, но текст дополняет миниатюру. При этом она по существу оказывается ближе к мусульманскому взгляду на мир, так как визуальное искусство в целом первично для мусульманского сознания.<sup>22</sup> Здесь важно еще раз подчеркнуть, что «стадия воображаемого» с ее «зеркальным Я» формируется, по Лакану, на доязыковом уровне, до того, как «чистый субъект» встретится с целостностью человеческого мира опосредованного знания и опыта.

Если в персидских рукописях растительный орнамент сопровождает как сам текст, так и миниатюры-иллюстрации, то на фотографиях Нешат растительный орнамент занимает взаимодополнительную позицию по отношению к включенному в пространство фотографии тексту на фарси.<sup>23</sup> В изображении человека миниатюра, как правило, акцентирует не индивидуальность, а определенный тип. Фотосерия Нешат “Women of Allah” – также не протоколирование конкретно-исторического опыта, но явная типизация женского образа периода антишахской революции. Живописи миниатюры присуща определенная «концепция мироздания»: «Состояние персонажей, нюансы настроения передаются ритмом и колоритом, «аккомпанементом» пейзажного фона. Но независимо от сюжета в решении миниатюр сохраняется плоскостно-орнаментальное единство. Подобный подход исключает остроту драматизма. Отрубленные головы и рассеченные тела на поле боя воспринимаются в едином узоре с ковром цветов, орнаментом конских попон и щитов» (Дорри 2002, 24). В серии Нешат “Women of Allah” обнаруживаем близкий подход: реалии военизированной действительности времен иранской революции воспринимаются в едином узоре с растительным орнаментом и решенным орнаментально поэтическим текстом. Соположенность оружия и текста-орнамента, с одной стороны, как в персидской миниатюре, снимает внешний драматизм, сообщая фотографии драматизм на уровне глубинного смысла, с другой стороны, усиливает его визуальным представлением традиционной оппозиции искусства (поэзии) и жизни (войны и политики).

Таким образом, вписанность фотографий Нешат, сочетающих изображение, текст и орнамент, в традицию персидской миниатюры отчасти упраздняет временное измерение фотоснимка. В “La chambre claire” (“Camera lucida”) Ролан Барт проводит аналогию между мертвенной природой фотографии и смертью, связывая со смертью как сфо-

тографированного – неподвижного заgrimированного мертвеца, так и, отчасти, *punctum* – укол в сердце, наносимый зрителю какой-нибудь незначительной деталью фотографии. Фотоувеличение детали, как и сверхкрупный план, тяготеет к «изолированной моментальности» (Ямпольский 2001, 50), с одной стороны, создающей интенсивность присутствия, с другой – лишаящей объект движения во времени и, как следствие, соотносимой со смертью. В серии “Women of Allah” фотографии, акцентирующие и изолирующие части человеческого тела, существуют наряду с фотографиями, где тело сохраняется как концептуальная структура. Движение фотокамеры, то приближающейся к объекту, то удаляющейся от него, позволяет преодолеть изолированную моментальность фотоувеличения, выводящую объект за рамки пространственно-временного континуума, и, в результате, наметить путь к преодолению смерти. Впрочем, возможность выхода из состояния временной смерти намечена самим присутствием текста в системе фотографии. Так, с точки зрения М. Ямпольского, который утверждает, что «в процессе репрезентирования субъект утрачивает свою индивидуальность и становится “чистым, безвольным субъектом познания”» (Ямпольский 2001, 74), своего рода смертью является и сам процесс репрезентирования. Тогда в рамках фотографии как искусства, корреспондирующего с темой смерти, в серии Нешат “Women of Allah” выделяется текст, выпадающий из сферы репрезентации и, следовательно, из сферы смерти, как можно предположить, следуя логике М. Ямпольского, в сферу жизненного, в сферу воли.

Перейдя позднее от фотографии к видео, Ширин Нешат перешла в итоге от идеи бесконечности времени к идее его дискретности, т.е. из вечности во время, движущееся, как и героиня видео, в определенном направлении. Как известно, линейное время, одно из проявлений немифического времени, присуще в большей мере европейскому сознанию. Развитие представлений о линейном движении связано с формированием исторического сознания, с осознанием идеи начала и конца, и, как следствие – эволюции, развития. Переход Нешат к линейному движению, как пространственному, так и временному, знаменует, с одной стороны, ее движение от мусульманской культуры в сторону культуры европейского типа, с другой – завершение начальной стадии *rite de passage*,<sup>24</sup> отделение от прежнего мира, и вступление художницы в новую фазу на ее пути к новой идентичности.

**ON THE BOUNDARY OF BODY AND TEXT:  
SHIRIN NESHAT***Lyubov BUGAEVA**Russian Institute for Cultural Research, St. Petersburg*

This paper concerns works by Shirin Neshat, an American artist from Iran whose works serve as an example of the differentiation of Eastern and Western mentalities and at the same time as an attempt to integrate Iranian experience into a new context and to re-conceptualize it. Meanwhile, the geopolitical perspective is not the only one in Neshat's works; geopolitics is a means to create a semiotic tension and thus to actualize eternal philosophical questions. Neshat's first photo series "Women of Allah" attracts attention by its enigmatic and crypto-semantic character: the artist covers the bodies of photo models with text in Farsi. The Farsi language in Neshat's photos functions as a transfer into another language and into another system of expressiveness incorporated into the visual system of photography. The paradigmatic code, which is a type of secret sign language, substitutes signs with those of a different kind. The crypto-text, like a riddle or an enigma, excludes the sought-for-object from the system to which it belongs and from any other system; and this is what Neshat's photo series "Women of Allah" demonstrates. The representative character of photography excludes the verbal text. The visualization of the text, drawing it nearer to an ornament, excludes the text as a means of verbal communication. Finally, the choice of the Farsi language excludes the meaning of the text for a viewer (both Western and Muslim) who is unfamiliar with Farsi. However, the interpretation of the Farsi text on the photos by Neshat provides a clue to the Eastern mentality placed within a Western context.

In the theory of bodily transformation by Shaykh Ahmad Ahsa'i, the body in its existence and development passes through four stages; two of them can be called 'jasad' (corpus) and the other two 'jism' (body). What is to be resurrected is in fact the 'caro corporalis', though purified of its opacity and density and revealing the invisible luminous body, which then becomes the 'caro spiritualis'. Shirin Neshat in her photo series tries to construe the 'caro spiritualis', which in Islam is considered imperceptible to the sight of ordinary humans. The ornamental text in Farsi, on the one hand, like a garment masks the human body in its first stage of existence – 'caro corpo-

ralis'. On the other hand, the Farsi text like the 'caro corporalis', which is metaphorically identified as an item of clothing that one wears, hides the 'caro spiritualis', the fourth stage of bodily evolution. If one is to identify the hidden meaning of the Farsi text with the body hidden under the garment and consequently with the sought-for-object 'caro spiritualis', then deciphering the text will be an analogue of the final resurrection in 'caro spiritualis'. The photo series by Neshat explores the traditions of the mystical poetry of Sufism and Rumi in particular, as well as the traditions of hurufism (huruf – 'letter'). As in hurufism, which prescribes high meaning to letters and reads them in the surrounding world as signs of fate and destiny, Shirin Neshat develops the crypto semantics in her photography. The article explores and interprets Shirin Neshat's crypto technique that, metaphorically speaking, allows one to make visible the hidden and ciphered 'caro spiritualis', and hence helps reconstruct partially some characteristics of the Eastern mental landscape within a Western context.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Геннеп А. ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М., 1999.
- Дорри Д.* Персидская миниатюра // Персия. 2002. № 1 (6). С. 22–26.
- Насими Имададдин.* Лирика. СПб., 2001.
- Памук Орхан.* Меня зовут Красный: Роман / Пер. с тур. В. Феоновой. СПб.: Амфора, 2002.
- Памук Орхан.* Черная книга: Роман / Пер. с тур. В. Феоновой. СПб., 2002.
- Руми Джалаладдин.* Поэма о скрытом смысле. М., 1986.
- Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996.
- Смирнов И. П.* Человек человеку – философ. СПб., 1999.
- Смирнов И. П., Дёринг-Смирнова И.Р.* Очерки по исторической типологии культуры. Salzburg, 1982.
- Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.
- Dabashi Hamid.* Bordercrossings: Shirin Neshat's Body of Evidence // Shirin Neshat. Milan, 2002. P. 36–59.
- Eco Umberto.* Mirrors // Iconicity: Essays on the Nature of Culture. Tübingen, 1986.
- Neshat Shirin.* Works // Shirin Neshat. Milan, 2002. P.79–170.
- Persian Poets.* New York, Toronto. 2000.
- Ruthrof H.* The hidden telos: Hermeneutics in critical rewriting. // Semiotica. – Berlin; N. Y., 1994. – Vol. 100, N 1. – P. 69-93. Цит. По: Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 94–95.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Среди единичных исключений — черно-белая фотография женщины с ружьем, руки которой в перчатках неожиданно-красного — кровавого цвета, и черно-белая фотография женщины с ружьем и красно-желтым тюльпаном (*Seeking Martyrdom №2*).

<sup>2</sup> “This precision of balance [between *controlling* the visual while *releasing* the sensual] can visually transform the clasping of two maternal hands into an embracing vaginal hold of two infantile hands in the simulation of a fetus formation. This is the mother-and-child: in the making. In another move with similar features, she can aesthetically transform the dismissive clasp of the vaginal formation into the moment of pregnancy into the inviting openness of a womb” (Dabashi 2002, 37).

<sup>3</sup> М. Ямпольский напоминает, ссылаясь на В. Беньямина, что латинское слово *textum* означает ‘паутина’, ‘сеть’ (Ямпольский 2001, 160).

<sup>4</sup> По мнению Хамида Дабаша, тела на фотографиях Нешат “are the sites of critical contestations with the cultures that create, seal, and sign them. Bodies are the signed and sealed signatures of a culture. In and of themselves bodies are already inscribed, constituted, defined, veiled beyond recognition. Veils are just the slightly more exaggerated veneers of cultured bodies” (Dabashi 2002, 45).

<sup>5</sup> Дабаша ссылается на английский перевод книги Ахса’и “Kitab Sharh al-Ziyarah” в: Corbin Henry. *Spiritual Body and Celestial Body*: From Mazdean Iran to Shi’ite Iran. Princeton, 1977. P. 180–221. Дабаша суммирует основные положения теории телесности Ахса’и:

*We are born into the world in our:*

*Jasad A (Caro Corporalis)*

*Upon our death, our soul departs from our Caro Corporalis and enters our:*

*Jism A (Astral Body)*

*After a cosmic pause and at the wake of the Day of Judgement our soul moves from our Astral Body and enters our:*

*Jism B (Terrestrial Body)*

*And finally on the actual day of Judgement we are bodily resurrected out of our Terrestrial Body and into our:*

*Jasad B (Caro Spiritualis)*

(Dabashi 2002, 49).

<sup>6</sup> Заметим, что идеи хуруфизма обыгрывает адресованный непосредственно к учению Фазаллалаха роман современного турецкого писателя Орхана Памука «Черная книга». Главный герой Галип ищет пропавшую жену и, вместе с тем, стремится разгадать тайну мира, пытаясь прочесть как буквы на своем лице, так и буквы-ключи к тайне мира, рассеянные в окружающей действительности.

<sup>7</sup> По В. Беньямину, «характерной чертой истинной ауры является орнамент, орнаментальный нимб, в который, как в футляр, заключены предмет или сущность» (Benjamin Walter. Hashish, Beginning of March 1930. P. 328, цит. по: Ямпольский 1991, 85). На фотографиях Нешат арабская вязь, напоминающая орнамент, включает в себе смысл текста, подлежащий раскрытию.

<sup>8</sup> Ср. со стихами Руми, утверждающего, что стена — это плоть, которая отделяет страждущего — мистика от воды — источника познания: “Die now, die now, and break away from this carnal soul, for this carnal soul is as a chain and you are as prisoners” (Rumi. “Die now” // Persian Poets 2000, 122).

<sup>9</sup> Насими писал на трех языках: азербайджанском, арабском и фарси.

<sup>10</sup> Например:

*Коралл твоих уст — как мед, как мед — твоих уст  
коралл,  
Он стал слаще жизни мне, он мне слаще жизни стал.  
Сиянье луны — твой лик, твой лик — сиянье луны,  
Пунцово-ал пламень щек, их пламень пунцово-ал.*

(Насими 2001, 200)

<sup>11</sup> Так, с точки зрения суфизма, грехи загрязняют сердце человека, лишая его способности отражать божество.

<sup>12</sup> Ср. у Насими:

«Во взгляде человека — суть вселенной,  
*Все, что Аллах замыслил и изрек»*

(Насими 2001, 294).

<sup>13</sup> М. Ямпольский ссылается на: Sartre Jean-Paul. Being and Nothingness. New York, Washington Square Press, 1966. P. 346—347.

<sup>14</sup> «Воспоминание — это чтение чего-то невидимого для внешнего наблюдателя, чтение скрытого текста на сетчатке, вытесняющего видение актуально существующего. Глаз утрачивает устремленность на дистанцированное. Он как бы обращается внутрь самого себя. Объект зрения теперь оказывается не вне глаза, но внутри него, на собственной сетчатке, которая перестает регистрировать внешние объекты и сама становится объектом зрения» (Ямпольский 2001, 150).

<sup>15</sup> О я-объектности самосознания как условия формирования «я» см.: Смирнов 1999, 32.

<sup>16</sup> “<...> when dealing with such phenomena, we can never totally abandon the memory of the mirror images, of which they are monkeys” (Eco 1986, 235). “Imprints are not mirror images, but we read them *almost as if they were*” (Eco 1986, 236).

<sup>17</sup> Как о зеркальном отражении смотрящего Руми говорил о пророках и о святых:

«Тело святого, исчезнув, становится зеркалом: в нем теперь отражаются лики других.

Не бушуй и не плюйся: ты себя оплюешь, и удары твои на тебя же падут. Уродлив лик зеркала? Нет, ты. Ты видишь Марию с Иисусом? Да, ты видишь себя.

Но святой — и не то, и не это: лишь твое отражение он пред тобою являет» (М, 4, 2140–43). Интересно, что в романе Орхана Памука «Черная книга» дядя главного героя, носящий прозрачное имя Джелиаль (Джалал ад-дин Руми), описывает состояние человека, находящегося в поле зрения некоего всевидящего духовного и внетелесного — трансцендентального глаза. «Глаз», созданный самим Джелиалем, — необходимое условие существования последнего: «Я создал его, а он — меня!» (Памук 2002, 149); «Я чувствовал, что существую, так как каждый миг нахожусь под наблюдением. Будто, если этот глаз не будет меня видеть, я перестану существовать» (там же, 150). В то же время трансцендентальный «глаз» и есть сам Джелиаль: «Я сразу понял, что тот, кого я увидел мысленным взором, не есть мое подобие — это я сам. И тогда я почувствовал, что ощущаемый мною взгляд “глаза” — это мой взгляд. То есть я стал тем, что еще недавно было «глазом», и наблюдал себя со стороны» (там же). В результате, взгляд на себя со стороны, разговор с собой «означают тихую дружескую беседу со вторым, а потом и третьим «я», которое мы носим в себе» (там же, 151—152). По Памуку, «читать — это значит смотреть в зеркало; те, кто могут прочесть тайну зеркала, переходят в зазеркалье, а те, кто не имеет понятия о тайне букв, видят только банальное отражение своих лиц» (Памук 2002, 440).

<sup>18</sup> «Удваиваясь (в мимической маске, в прямохождении, в асимметрии рук), тело становится самоотносимым, отделяется от своего физического окружения и тем самым обретает возможность отсылать к миру как к чужому — как к требующему глобального означивания, чтобы быть апроприированным человеком» (Смирнов 1999, 195).

<sup>19</sup> Greenberg Clement. *The Collected Essays and Criticism. V. 3. Affirmations and Refusals 1950—1956.* Chicago, 1993.

<sup>20</sup> Ср. в романе Орхана Памука «*Меня зовут Красный*»: «Ты видишь, головы Хосрова и Ширин повернуты друг к другу, а фигуры слегка развернуты в нашу сторону. Это потому, что они знают: они находятся на миниатюре, и мы будем на нее смотреть. Они словно дают нам понять, что вышли из памяти Аллаха. Там, на рисунке, время остановилось. И как бы торопливо ни развивались события рассказа, изображенного на рисунке, герои будут неподвижны, они не двинут ни рукой, ни телом, ни даже глазами. И вместе с ними застынет все, что есть в синей ночи; и птица, летящая в темноте среди звезд, неподвижна в вечности, будто прибитая к небу. Старые мастера, ожидающие бархатной тьмы Аллаха, хорошо знали, что если они будут днями, неделями, не шевелясь, смотреть на такие рисунки, то душа их в конце концов растворится в бесконечном времени рисунка» (Памук 2002, 436–437); «Идея бесконечности времени, в которую арабские каллиграфы верили на протяжении пятисот лет, воплотилась

не в тексте, а в рисунке» (Памук 2002, 95-96).

<sup>21</sup> Ср. у Памука: «Помнить — это знать увиденное. Знать — это помнить увиденное. Видеть — это знать, не вспоминая. Получается, что рисовать — это значит вспоминать тьму. <...> Все великие мастера в своих работах посредством красок ищут ту глубокую тьму вне времени» (Памук 2002, 102); «Художник рисует не ту лошадь, которую он видит, а ту, которая осталась у него в памяти, когда он смотрел на нее» (там же, 108).

<sup>22</sup> «Аллах создавал мир так, чтобы сначала его можно было видеть. А потом дал нам слова, чтобы мы могли поделиться увиденным, но мы из этих слов сделали истории и считали, что рисунок существует как дополнение к этим историям. Хотя, на самом деле, рисовать — это значит искать Аллаха и видеть вселенную такой, какой видел он» (Памук 2002, 106-107).

<sup>23</sup> Заметим, что Ширин не единственная иранская художница, продолжающая традицию персидской миниатюры. Соединение визуального и вербального ряда находим в произведениях Зохраба Зефери (Sohrab Sepehri, 1928—1980).

<sup>24</sup> Если применить к эмиграции как к переходному состоянию фазовую категоризацию *rites de passage*, выделяя, как и в обряде перехода, *прелиминарную* (обряд отделения), *лиминарную* (промежуточное состояние) и *постлиминарную* (обряд включения) фазы (Геннеп 1999, 15, 24, 166), то, очевидно, что «фотографическая» стадия творческой эволюции Ширин Нешат, представленная серией “Women of Allah”, знаменует прелиминарную фазу процесса идентификации художницы-фотографа, а именно: отделение от предшествующего места обитания и занимаемой прежде позиции, соотносимое с временной смертью.

## СЕМИОТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ИСЛАМА

*Светлана МАХЛИНА*

В современном мире стереотипное восприятие ислама на Западе связано с терроризмом, воинственностью и агрессивностью. Понятно, что это искаженное и неверное представление. И ни один образованный и просто думающий человек не в состоянии разделять такое мнение. Ибо ислам – религия, как и любая другая, отнюдь не связанная с агрессией. Наоборот. Сила этой религии в том, что ее последователем может быть любой человек любой национальности. Внимание к исламской культуре по вполне понятным причинам в наше время актуально и важно.

Особенности ислама непосредственно находят отражение в искусстве. Как известно, ислам вобрал в себя элементы иудаизма и христианства. Их знаковые особенности выражения сущности явлений нашли отражение и в мусульманском искусстве. Кстати, и иудаизм, и христианство переработали многие языческие представления. Таким образом, в искусстве семиотический пласт этих символов довольно многообразен. Однако и сам ислам внес много нового, что нашло отражение в знаковых формах художественных произведений. И это второй уровень знаковости языка мусульманского искусства. Безусловно, каждый народ, каждый регион со временем выработали собственные символические обозначения тех или иных особенностей окружающей их действительности. Естественно, что это также нашло воплощение в искусстве. Помимо становления синхронных символических средств, существуют и диахронные изменения, взаимодействующие с ними. Говоря о знаковости искусства ислама, следует иметь в виду, что нельзя в этом искусстве вести речь о законченном отождествлении двух явлений – знака-формы и его концепта. «Ограниченность и конечность знака-формы преодолевается уверенностью в бесконечности «вещи» (имеется в виду как произведения декоративно-прикладного искусства, так и музыкальные произведения, и архитектурные формы, и т.п. – С. М.), в буквальном пред-вкусении заповедного смысла».<sup>1</sup> Вот почему мусульманское искусство столь

многообразно, привлекательно и сегодня вызывает неподдельный интерес во всем мире. Интерес этот вызван и тем, что искусство ислама чрезвычайно красиво. Это искусство стремилось претворять эмоции, вызванные чувственным постижением прекрасного в умозрение. Такое восприятие специально воспитывалось и доводилось до рафинированности литературно-художественного созерцания (адаба). Концепция красоты формулируется во многих хадисах: «Аллаху джамилун ва юхибу-л-джамала» («Бог Красив и Он любит красоту») – очень известный хадис, многократно приводимый разными авторами. Близок ему и другой: «Аввалу ма халака Аллаху ал-акла» («Адам, являющийся Пророком, есть образ (сурат) первичного Разума, а первичный разум обнаруживает в Адаме свою Красоту и раскрывает свои качества и имена. Всевышний Творец сотворил Адама по образцу первичного разума»)<sup>2</sup> Как понятно из вышеприведенного, красота эта понимается не столько эстетически, сколько как выражение совершенства и противопоставления гордыне и неблагодарности. Красота понимается как качество внутреннее, духовное, а не внешнее, физиологическое. И все же, независимо от прочтений, искусство ислама не может не вызывать восхищения именно своей эстетической притягательностью. Это проявляется на выставках искусства ислама. В Петербурге в последнее время прошло три таких выставки. В 1990 году в Государственном Эрмитаже проходила выставка искусства ислама из коллекции памятников исламской культуры.<sup>3</sup> Это собрание считается одним из богатейших в мире. Но на этой выставке экспонировались и шедевры собрания шейха Насера ас-Сабаха, часть из которых была подарена в 1983 году Национальному музею Кувейта. На выставке были представлены памятники Ирака, Сирии, Турции, Египта, Северной Африки, Испании, Ирана, Средней Азии и Кавказа. В марте 1993 года проходила выставка «Арабский мир на берегах Невы», знакомившая с арабскими коллекциями восточного факультета Петербургского университета и Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). Эти коллекции сформировались в нашем веке, однако предметы здесь собирались еще со времен Петра Первого. Наконец, в 2000 году в Государственном Эрмитаже проходила выставка «Земное искусство – небесная красота». Выставка эта была организована Эрмитажем совместно с Фондом Новой Кирхи (Амстердам). На ней были представлены не только коллекция Эрмитажа, но и произведения из собраний Музея Бенаки (Афины), Британского музея (Лондон), коллекции Насера Л. Халили (Лондон), Музея Метрополитен (Нью-Йорк), Дома рукописей (Сана).<sup>4</sup> Выставка эта была

подготовлена при непосредственном участии М. Б. Пиотровского, глубокого знатока языка искусства ислама. Она была незабываемой и вызвала резонанс во всем мире. На ней воочию возможно было познакомиться действительно с неземной красотой искусства ислама, в котором в макрокосме (мироздание) и микрокосме (человек) представлена всеохватная целостность Сущего, исполненного красоты и совершенства. Весь мир в исламе отождествлялся с телом человека. Таково, например, описание мира в суфийском сочинении «Зерцало взыскующих истины»: «Горы подобны костям, деревья – волосам на голове, малые растения – пушку на теле, на земле – семь климатических поясов, а в теле человека семь частей: голова, две руки, две ноги, спина и живот, в земле – землетрясение, в теле – чихание, на земле ручьи – в теле – кровеносные сосуды. Сравнение горьких и соленых источников и выделений тела (слезы, слюна, и т.д.). Сравнение тела с небом: 12 знаков зодиака и 12 отверстий в теле, 28 стоянок Луны и 28 нервов, 360 градусов и 360 жил, семь планет и семь управляющих органов, множество звезд и множество «сил» тела, небеса окружают элементы, а тело окружает 4 сока... Весна подобна крови, лето – желчи и т.п.».<sup>5</sup> Даже человеческое лицо воспринималось как отражение различных онтологических уровней макрокосма, а родинка на лице возлюбленной сравнивалась со смысловым центром, сердцем, становясь символическим эквивалентом Мира и духовного центра человека. «Родинка выступала символическим соответствием божественной Сущности в Ее трансцендентном аспекте, само лицо – символом Сущности в имманентном аспекте (т.е. Сущности с Атрибутами и Именами), глаза и губы соответствовали Атрибутам Величия и Атрибутам Красоты, пушок на лице – первой из божественных манифестаций, миру духов, локоны – множественности, скрывающей Единство, – чувственному миру».<sup>6</sup> Человек, таким образом, выступал знаком обоих миров – макрокосма и микрокосма. А книга и искусство – следующий этап Божественного творения. Нередко сами художественные произведения уподоблялись красоте человеческого тела. Следует иметь в виду, что в отличие от других религий, в исламе не существовало официального противопоставления духовного и светского, все было подчинено идее о преобладании духовного над материальным.

Целостность Универсума порождалась в этом искусстве бытийным началом – Аллахом. Для всех произведений ислама характерно три уровня выражения. Эта многослойность смыслов искусства предопределена многослойностью коранических текстов, где «символ разворачивается в

смысл, в несколько смыслов». В Коране текст «становится значительно более насыщенным, чем кажется на первый взгляд... За фразой, тезисом, символом, за рассказами и выражениями стоят часто не один, а несколько смыслов или уровней смысла». <sup>7</sup> В искусстве первый, наиболее доступный уровень восприятия – высокое мастерство, вызывающее восхищение и позволяющее любоваться этими произведениями. Второй, более глубокий – надписи, которые присутствуют во всех видах искусства. Понятно, что они доступны только тем, кто знает арабский язык. Они дают более глубокую информацию. Впрочем, во многих случаях надписи изображаются в труднодоступном для чтения виде и месте, и их ведущее воздействие – красота письма и узора. Наконец, самый глубинный слой – ритм узоров, который пробуждал базовые понятия мусульманского мировоззрения, его внутренние смыслы. Однако они выражались не только конкретными образами, как это характерно для христианского искусства, но стимулировались определенными стереотипными идеями и ощущениями о непознаваемом Боге, о радости Божественного творения и о том благодатном райском мире, который наступит после второго творения – Дня суда. Эта тройственность уровней восприятия искусства ислама диктовалась среди прочего учением об иерархии трех миров (в суфизме): мулка, джабарута и малакута. «В макрокосме мулк – это сфера чувственно воспринимаемого, явленного, телесного; малакут, напротив, сфера не воспринимаемого чувствами, неявленного, духовного; джабарут – связующая мулк и малакут сфера действия божественных имен. В микрокосме мулк – это тело человека: плоть, кости, кровь и т.д.; малакут – разум и атрибуты человеческой сущности: жизнь, знание, воля и т.д.; джабарут – внешние чувства: зрение, слух осязание и т.д., связующие телесную и духовную сферы». <sup>8</sup> Сам материал, из которого был сделан тот или иной предмет, уже нес определенную знаковую нагрузку. Цвет также нес определенную семантику: золотой символизировал солнце, синий – небо, зеленый – сад и рай, красный – драгоценные камни. Знаками неба были розетки, многоугольники, ромбы. Знаками сада выступали разного рода пальметты, виноградная лоза, листья, цветы и плоды, деревья, кусты, букеты, дикие и домашние животные, драконы. Знаками камней служат орнаментальные ромбы, овалы, «жемчужины», кристаллы. Фигуры людей могли выражать астрологические знаки. Важным элементом знаковости искусства ислама было также использование пустоты. «В миниатюрных изображениях существующая вместо изобразительного

знака пустота тем не менее значима, ибо она является свидетельством незримого присутствия «вещи». Изображения пророка Мухаммада, т.е. знаки его присутствия, могут отсутствовать, но Мухаммад как «вещь» реален и в своей «без-знаковости» (би-нишами)». <sup>9</sup> Винная символика означала опьянение любовью к Богу. Основные идеи, которое выражало искусство ислама – сущность Бога и образ созданного им для праведников Рай (Джанна – сад). Рай в Коране – это прежде всего сад, оазис, с которым связывается все то, о чем мечтает бедуин более всего – о воде, прохладе, тени, покое и неге. Следует иметь в виду, что в отличие от христианства и буддизма, искусство ислама принципиально было некультовым. И лишь мечеть и каллиграфия выражали в полной мере сакральные основы культуры.

Зародился ислам в плодородном регионе Ближнего Востока. Не случайно средневековые географы называли Арабский Восток «грудью мира». Действительно, здесь в течение многих столетий билось сердце мировой цивилизации. А южная часть плодородного Аравийского полуострова называлась «счастливой» благодаря своему выгодному экономическому положению. Следует иметь в виду, что хозяйство с высокой производительностью давало обильный досуг, необходимый для духовной и интеллектуальной жизни. Кризис в связи с перемещением торговых путей с Красного моря к Персидскому заливу, вражда племен, классовая борьба, формировали стремление к монотеизму. Распад казавшейся незыблемой Римской империи, войны, острая борьба религиозных течений, уничтожение старых социально-экономических отношений стали базой для стремления к чему-то надежному, имеющему абсолютную ценность. Такой религией явился ислам. Интернационализм ислама способствовал его преимущественному распространению. Мухаммад подчинил себе Мекку и Кааба (метеорит – «черный камень») в Мекке стала главным святилищем новой религии. Ислам впитал в себя представления монотеистических религий – иудаизма и христианства. Именно эти три религии называют авраамистскими, так как в них ключевой фигурой является праотец Авраам, который во имя веры был готов принести в жертву собственного сына. Три священных писания используют не только общие сюжеты, но и вбирают в себя более ранние элементы. Так, христианство в Библию включает Ветхий завет – Тору иудеев. Ислам признает Тору и Евангелия. Однако, в отличие от иудаизма, в исламе повторять имена Аллаха – благочестивое дело, в то время

как в иудаизме его имя табуировано. В отличие от христианства, ислам не разделяет светское и духовное. Поэтому любое художественное творчество всегда определяется религиозным мироощущением. Коран, который включил в себя писания предыдущих религий, переработал также древнеарабские, языческие, магические и демонологические представления. Как и в христианстве, в исламе утверждается ценность потустороннего мира. Понятно, что Коран, эта священная книга, стала средоточием художественных идей. Кроме того, она зачастую выступает и как объект художественной практики. Коран – это ниспосланное Аллахом правильное Писание. Носителем слова Аллаха стал посланник Аллаха и Пророк его, Мухаммад, сын Абд Аллаха из города Мекка. Коран поэтому требовал и нуждался в художественной практике в выражении отвлеченных истин в виде символов. Вот почему орнамент для этого подходил больше всего и стал важнейшим выразительным средством искусства ислама. Но самым главным символом была каллиграфия – ведущий вид искусства ислама. «Арабское письмо даже в большей степени, чем язык, стало священным символом ислама».<sup>10</sup>

Поначалу преемники Мухаммеда (халифы) избирались войском. Абубекр (573 – 634) – первый халиф после Магомета, привел в систему Коран. В 661 г. Муавия – арабский наместник в Сирии – захватил власть и положил начало династии Омейядов – столица Дамаск (вторая половина VII – первая половина VIII вв). Халифат Аббасидов – вторая половина VIII – IX вв. со столицей Багдад. В VII в. Египет вошел в состав Халифата. Практически государство Халифат в период своего могущества занимал пространство от Испании до Инда. В середине VII века арабы вторглись на территорию Ирана и Афганистана. Власть халифата прекратилась здесь лишь с завоеванием монголов. К середине IX в. власть Багдада ослабевает и империя дробится. Теперь от нее отпадают сначала Египет, затем Северная Африка, Средняя Азия, Иран, Закавказье. В Египте и части северной Африки воцарилась династия Фатимидов (потомки дочери Мухаммада – Фатимы) – 909 – 1171 гг., где была создана сложная система религиозного учения, имеющая тайные принципы и значения, доступные только посвященным. Закономерно, что в искусстве это рождало многозначное толкование его элементов. Фатимидов в Египте сменили Айюбиды (1169 – 1252). После них власть перешла к Мамлюкам.

Сирию и Месопотамию в XI в. и захватили турки-сельджуки. Сельджуки стали ревнителями ортодоксального ислама. Именно с этого вре-

мени сложилось классическое мусульманское общество. «Тогда же повсеместно распространились многие художественные приемы, ставшие навеки характерными для ислама. Говоря упрощенно, к иранскому, византийскому и аравийскому субстрату добавились вкусы тюркской степи. Складываются более постоянные типы куполов и минаретов, стандартные узоры нового типа. В бронзовых изделиях появляется медная и серебряные инкрустации, в которой узнаются китайские и индийские мотивы».<sup>11</sup> Как видим, М. Б. Пиотровский указывает на источники формирования семиотики искусства ислама, которое при различных вариантах проявляло единство стиля в разные эпохи и в разных регионах. В Индии мусульманский этап искусства связан с вторжением газневидов в XI в. Газневидов сменил Делийский султанат (XIII в.), затем империя Великих Моголов (XIV – XVII вв.). В культуре слились местные традиции и система исламских средств выразительности.

С Запада мусульманское государство теснили крестоносцы. В 1099 г. Иерусалим захватили крестоносцы, что, несомненно, повлияло на искусство, ибо часто предметы христианского и исламского искусства исполнялись одними и теми же мастерами. Все же закономерно, что центры мусульманской учености сместились в Египет и Магриб. Магриб – запад – место распространения ислама в Испании и северной Африке. Алжир, Тунис, Марокко назывались Магриб. Андалусия к ним примыкала. Несмотря на различия, искусство представляло собой четко выраженное единство. Сначала оба эти региона были частью Римской империи. После ее падения Испания попала под владычество вестготов, Северная Африка – Византийской империи. В 711 году арабо-берберские войска омейядских халифов вторглись на Пиренейский полуостров из северной Африки и разгромили королевство вестготов. Так Испания стала провинцией Дамасского халифата. Затем один из Омейядов подчинил себе все мусульманские владения и основал Кордовский эмират с центром в городе Кордова. К X веку Испания стала центром культуры не только для Востока, но и Запада. На юге – в предгорьях Сьерра-Невады расположилась столица Гранадского эмирата, сформировавшегося в 1238 году, – Гранада, которую арабы называли земным раем, а поэты воспевали как «светлую звезду неба». Однако и испанским мусульманам приходилось бороться с аналогом крестовых походов – реконкистой. Успехи реконкисты привели к тому, что Кордова пала в 1238 году, Гранадский эмират удержался еще два столетия, но, в конце концов, и он пал в 1492 году.

Багдад был захвачен монголами в 1258 г. После распада империи Аббасидов возникли новые государства, где господствующая мусульманская религия диктовала особенности местного искусства.

В XI веке выходцы из Средней Азии турки-сельджуки образовали обширное государство, заняв центральную часть малоазийского полуострова, Аравию, Месопотамию, Иран, Афганистан, южную часть Средней Азии. Государство Сельджуков со столицей Кония называлось Конийский султанат (1077 – 1307). Его сменило господство турок-османов (просуществовало с начала XIV века до XX века). Турция стала передовой державой.

В настоящее время мусульман в мире становится все больше. В Англии, например, «их число достигло двух миллионов», «в России по разным оценкам сегодня живет от 11 до 22 миллионов мусульман, принадлежащих к более чем сорока этносам. Второе место по численности после русских занимают татары – свыше 6 миллионов; далее башкиры – свыше миллиона; на Северном Кавказе – чеченцы – около миллиона; аварцы – более 500 тысяч; кабардинцы – 360 тысяч»<sup>12</sup>

Когда мы говорим об искусстве ислама, следует иметь в виду, что оно весьма разнообразно, ибо подразумевает искусство разных народов, исповедующих ислам. Так как ислам исповедуют очень разные народы, то естественно, что в разных регионах, в разных этносах мы видим определенные отличия. Однако для всего искусства ислама характерна определенная общая семантика, объединяющая разные направления, связанные с этническими особенностями. Ибо для ислама не существуют разные нации, а все мусульмане составляют единую нацию – умма. Искусство ислама выработало свой особый неповторимый язык. В нем есть черты, которые можно найти и в христианском искусстве, но можно выделить набор отличительных черт, создающих единую характеристику языка искусства ислама. Понятно, что искусство ислама разных эпох и разных регионов отличается друг от друга. Однако общие черты объединяют эти разнообразные направления. Несмотря на то, что они легко узнаваемы, но описать их оказывается не так легко.

Мы будем рассматривать лишь семиотику мусульманского искусства периода его сложения и расцвета. Семиотический аспект заложен в природе искусства ислама, ибо знак как таковой входит в сферу непосредственного интереса мусульман, зачастую становясь поводом для рассуждений о его природе и назначении.

Широко распространено стереотипное представление о том, что искусство ислама не использовало возможностей изобразительного искусства. На самом деле это не совсем так. Пророк восставал против поклонения идолам. Он постоянно требовал уничтожения изображений в домах мединцев и мекканцев, так как они были проявлением поклонения идолам, «наваждениям сатаны». Объяснялось это тем, что в день последнего суда лица, которых художник представил, сойдут с картины и придут к нему с требованием дать им душу. Тогда этот человек, «мусаввир», не могущий дать своим созданиям души, будет сожжен в вечном огне. Вот почему, например, в петербургской рукописи «Макам» ал-Харири на миниатюрах острым инструментом «отрезаны» головы. Тем самым какой-то благочестивый мусульманин спас эту рукопись от уничтожения. Существовало определенное отличие высокой культуры от массовой. В высокой культуре лица не уничтожались, а делались пустыми для тех, у кого, по религиозным соображениям, они должны были быть скрыты: пророки, Мухаммад, члены его семьи, халифы, некоторые шахи, женщины. Пустота лиц давала возможность выразить те принципы, в которых отражался для мусульман принцип онтологической и этической значимости человека, его места и значения в мире. Сходным явлением в христианском искусстве могут служить «дископодобные» лица персонажей работ Питера Брейгеля. У Брейгеля они выражали отношение к человеку как части безликой массы, подчиненной безликим законам. Во многих случаях одни и те же люди в повествовании изображались по-разному, в постоянной динамике. Изменялись черты лица, костюма. Это было характерно для всего мусульманского искусства, независимо от его пространственных и временных рамок. Вот почему, например, Абу-зайд мог предстать и старцем, и мужчиной средних лет, и юношей, например, в «Макамах» ал-Харири Бехзада ал-Васити. Связано это с тем, что в исламе существовало представление о различии внешнего, преходящего облика человека и внутреннего, истинного, что и порождало многоликость и безликость героев в миниатюре. Изображения в средневековом мусульманском искусстве не преследовали зрительного закрепления облика изображаемых героев. Стереотипные изображения «луноликих» мужчин и женщин типа махруй или сочетания женских и мужских лиц с косами были только абстрактными образами. Узнать их без надписи или вне текстового сопровождения невозможно.

Эту многоликость персонажей в живописи и проблему «пустых лиц» в культуре ислама Ш. Шукуров объясняет с семантической точки зрения как «явление сходное и решающее одну задачу: осмыслить образ человека в его глубинном онтологическом измерении». Человек «предстает в первозданном и вневременном космогоническом облике, лишаясь как облика, так и имени». <sup>13</sup> В отличие от христианской традиции, в исламе изображение отталкивалось от слова, его начертаний. Поэтому оно было ассоциативным и автокоммуникативным. Лицо человека все же обладало в мусульманской среде очевидной самоценностью. Не только женщины, но и лица Пророка и его семьи должны были быть сокрытыми. Впрочем, это относилось и к именам. Имя, Лик и Сущность были взаимосвязаны. Это расчленение и сокрытие Слова и Изображения (Имени и Лица) укладывается в хорошо известный факт связи «немоты» и «слепоты», соответствуя последовательности актов «отверзания уст» и «отверзания очей». Иерархическая связь понятий Знание – Слово – Зрение отразилась на изобразительности искусства ислама. Иконоборческие и иконические устремления были связаны между собой. Часто они существовали одновременно в исламе и христианстве. Однако, в отличие от христианства, в исламе противопоставление Слова и Лица всегда разрешалось в пользу Слова. И все же: изображения довольно часто встречаются в мусульманском искусстве. Правда, изображение здесь играет подчиненную роль. Оно либо подвергается сильной орнаментации, либо вытесняется в ограниченные сферы науки или быта. Вот почему в искусстве ислама не сложились каноны в изображении человека. Изображения в средневековом мусульманском искусстве не преследовали зрительного закрепления облика изображаемых героев. Образ халифа был лишен эмблематичности византийского императора. «Изобразительный знак в мусульманском искусстве всегда оставался знаком, изменяющимся во времени и только в сознании наблюдателя. Изображение не было адекватным самому себе. Соответственно, и лицо человека всегда оставалось для мусульман наиболее уязвимым местом: оно либо скрывалось, либо уничтожалось на изображениях (буквально или символически), либо представлялось «многоликим». <sup>14</sup> Здесь, по мнению Шукурова, «совмещаются две семантические системы изображений, два правила этикетности. Первая система выражена с предельной ясностью в композиции сцен, типе людей, их одежде, изображениях животных и фантастических существ. Вторая

же система отражена в принципах изобразительного воплощения образа человека. Она не подчиняется канону и внешне выраженному этикетному представлению».<sup>15</sup>

Действительно, доминирующим средством выразительности мусульманского искусства является орнамент, который воспринимался как «музыка для глаз». Главная его цель – манифестация Красоты. Однако, подобно иконе, орнамент постоянно сохраняет свою неизменную, присущую изначально эстетическую и этическую значимость. Даже тогда, когда каллиграфические надписи трудны для прочтения или усложнены по форме, что опять же делает их трудными для расшифровки. Ибо стиль мышления мусульман полностью располагает к этому, основывая свою универсальность на вере в могущество Слова, изреченного или начертанного. Связано это было с тем, что запрет на изображения живых существ сделал абстрактное искусство орнамента главным приемом для выражения господствующих в тот или иной период в обществе идей. Метафорическая избыточность орнаментальных мотивов была призвана придать любой форме глубинную и непознанную осмысленность, противопоставляя рациональному постижению предварительное предвкушение, экстагическое восприятие. Орнамент в исламском искусстве выполняет роль иконы в христианстве. Он предстает как некий посредник между этим и потусторонним миром, где присутствует Бог. Об этом пишут многие исследователи. Объясняет это Ш. М. Шукуров тем, что «подобно тому, как божественное Слово снизошло в тела Богоматери и Мухаммада, арабские сакральные начертания, будучи «вещью» в себе, предвкушают и порождают в сознании верующих надежду и уверенность в возвращении к трансцендентным истокам Бытия».<sup>16</sup>

Существует три типа орнамента: растительный (арабеск), геометрический и каллиграфический. В Халифате в VII в. был выработан новый тип орнамента – арабеска – сложное полигональное построение, сочетающееся с арабским шрифтом – прямоугольным («куфи»), округлым («сульс»), насх, мухаккак, рика, насталик. Всего основными почерками считается шесть. Округлый «сульс» и его меньший по размеру вариант – «насх» – главный стандартный почерк для переписки рукописей. Он лег в основу печатного арабского шрифта. Слегка растянутый по горизонтали и вверх солидный «мухаккак» и его уменьшенный вариант «райхани». Стремительный наклон и подчеркнутая загнутость букв характерны для «тавкиа» и его утонченного малого варианта «рика» – сегодня главный курсивный

почерк. Почерк «куфи» – самый торжественный и украшал особо официальные списки Коранов и здания. Арабеска – наиболее типичная орнаментальная композиция. Впоследствии этот орнамент широко распространился в европейском искусстве под тем же названием. Первоначально в орнаменте преобладали растительные мотивы. Основу его составляли завитки виноградной лозы, воплощая благоволение Аллаха к людям, которые пользуются красотой и плодами винограда. Как пишет Б. М. Пиотровский, «В арабеске есть два внутренних смысла. Первый – более глубинный. Он выражает вечное движение и многообразие, которое созвучно понятию Аллаха и присутствует в каждом повторяющемся и некончающемся орнаменте. Второй смысл более конкретен – перед нами прославление и любование миром, созданным Аллахом для человека... Орнамент как бы иллюстрирует и философскую и конкретную суть божества. Наконец – изображение красоты и умиротворенности сада с плодами вызывает в памяти коранические картинки райских садов».<sup>17</sup> Позднее появился гирих – линейно-геометрический орнамент на сочетании многоугольников и многолучевых звезд, соединяя логически строгое математическое построение и художественную фантазию. Геометрический орнамент мог выражать идею неба, нес насыщенную идейную программу. Отдельные геометрические фигуры насыщались символическим и магическим смыслом. Так, магически-утилитарными были изображения знаков Зодиака и созвездий. Нанесенные на произведения декоративно-прикладного искусства, они оберегали владельца. Талисманами могли служить звезда Сулаймана, звезда Дауда. Были и прочие знаки. Все они использовались для магической защиты. Как считает М. Б. Пиотровский, «... геометрия была не только методом, но и содержанием искусства... Именно в игре двухмерных и трехмерных пространств – одна из глубинных прелестей мусульманского орнамента».<sup>18</sup> Круговая орнаментальная композиция трактовалась как теоцентрическая концепция мира и бытия, растительный мотив становился образом обновления, Древа жизни, вечно прекрасного мира природы и т.п. Нельзя не согласиться с мнением М. Б. Пиотровского, высказанным по отношению к семантике орнамента: «Осмелимся предположить и заявить, что это связано с пониманием Бога, с попыткой рассказать о нем не только словами, но и художественными элементами, абстрактным орнаментом рассказать об абстрактном. Повторяющийся орнамент ненавязчиво, но упорно и скрыто приучает человека к ощущениям, которые сродни многим представлениям об Аллахе, едином, единственном и непостижимом добром Творце».<sup>19</sup>

Орнамент нередко включал в себя тексты, так называемый эпиграфический, каллиграфический орнамент. Ведущим видом искусства в арабских странах была каллиграфия. Арабская графика являлась доминирующей семиотической системой. Ее регулирующие функции проявлялись во всех видах пластических искусств и изящной словесности. Переписать текст из Корана считалось праведным делом. Красота письма связывалась с духовно-нравственной сферой человека, с олицетворением прекрасного, наиболее полно воплощенного в Боге. Вот почему орнамент – не просто олицетворение просто красоты, но красоты именно божественной. Для письма использовались цитаты из Корана, благопожелания, мудрые высказывания, стихи. Каллиграфия была наднациональным элементом культуры во всех регионах, где распространился ислам. Каллиграфическая надпись довольно часто трудна для чтения, ибо ее первая функция – чисто декоративная. Она преследует цель в первую очередь радовать глаз бесконечным потоком линий, утопающих в мелких узорах, выражая бесконечное движение, некогда начатое Аллахом. Подлинным символом веры единобожия считается 112 сура – «Очищение». В переводе В. Пороховой он звучит так:

1. Скажи: «он – Аллах – един;
2. Извечен Аллах один;
3. Не рожден Он, и не был рожден,
4. И с Ним никто не сравним».<sup>20</sup>

Текст этой суры каллиграфы повторяли и повторяют на различных предметах: светильниках, факелах, калямданах (пеналах), ларцах, и т.д.; религиозных и светских зданиях. Он стал важным элементом мусульманского искусства. Следует подчеркнуть, что текст Корана включает в себя несколько уровней: от понятных обычному человеку, через проникновение в философский смысл к углубленному его пониманию. Такая многоступенчатость смыслов характерна и для художественных элементов искусства и бытовых предметов. Отказавшись от изображений – под влиянием иудаизма («Не сотвори себе кумира» – одна из главных его заповедей), большое значение приобрели не только суры, но и «хадисы» – записи о высказываниях и поступках пророка. Так орнамент взял на себя роль универсальной эстетической выразительности в искусстве ислама. Как пример можно привести созданные при Мамлюках рукописи Корана, которые включают в себя заполняющий многие

вводные страницы геометрический орнамент, содержащий мистические смыслы в бесконечных сплетениях абстрактных фигур и линий. Эти рукописные книги отличаются, скажем, от «кейруанских» куфических Коранов Магриба. Написанные золотом на синем фоне куфическими письменами особого типа, сочетавшего в себе округлость букв и угловатость соединений, эти памятники культуры, демонстрируя своеобразие испанского искусства, все же находились в русле выразительности мусульманского искусства. Каллиграфические надписи знаменитых османских каллиграфов Хамидуллы и Карахисари использовали очень сложные мелкие почерки, например, «рика» – мелкие, плотно толпящиеся буквы. Помимо эстетического значения, такой почерк имел практический смысл – чтобы на важных документах нельзя было вставить или изменить значение написанного. Особый смысл имели османские тамги – замысловато написанные как графические символы имена султанов, похожие на древние тюркские родовые знаки.

Для предметов роскоши изобразительность все же допускалась. Образ человека, несмотря на ограниченность обращения к нему, не был исключен из внимания художников. Его изображения мы встречаем в иллюстрациях к рукописям, на предметах прикладного искусства, нередко он встречается даже в монументальных памятниках. Это могут быть изображения правителя на троне, придворных, воинов, влюбленных, игроков в нарды, конных игроков в поло (любимая аристократическая игра мусульманского Востока), охотников, пирующих, слуг. Все эти изображения часто этикетны – позы персонажей, композиционные схемы поединков и пиров героев, их атрибуты (например, тигровый кафтан у Рустама, рубище Маджнуна), система цветопостроения и пространственного решения. Нередки также изображения танцоров и танцовщиц, музыкантов с разными музыкальными инструментами – бубном, лютней, арфой, дудочкой и т.д. Жанровые сцены нередко включают изображения деревьев и зверей. Иконографическая схема христианского искусства, символическое значение которой было известно исламским художникам, часто заимствовалась. Так, заимствована была христианская иконография изображения «Въезд Христа в Иерусалим», например, в иллюстрациях к «Шах-наме» Фирдоуси, «Хамсе» Низами. Художники миниатюрной живописи Востока нередко обращались к сказанию о Юсуфе (Йусуфе) – Иосифе Прекрасном. Это сказание даже вошло в Коран (12 сура). Сказание «Юсуф и Зулейха» получил распро-

странение в средневековой литературе. Наиболее популярны были поэмы Фирдоуси, Рабгузи, Дурбека, но особенной известностью пользовался текст Абдурахмана Джамии, иллюстрации к которому анализирует В. А. Нурматова.<sup>21</sup> Это свидетельствует о близости и связи не только религий, но и искусства. Такое использование искусства, предшествовавшего возникновению ислама и вовлеченного в новые синтаксические связи, вело и к семантическим изменениям. Смысл символов становился различным. Довольно часто при изображении людей мы видим над головой нимб, который был заимствован мусульманским искусством у христианства. Смысл же был совсем иной. Он не был знаком конфессиональной принадлежности. В этом проявлялось культурное схождение с христианством. Вместе с тем в христианском искусстве фигура воина на коне, поражающего змея, змеборца, безоговорочно идентифицируется как Георгий Победоносец. Для мусульманина же это просто сюжет. Судить о его содержании можно при условии устных указаний или текстовых пояснений. Когда мы видим в мусульманском искусстве изображение юноши на коне, пронзающего копьем змея, то значение этого сюжета совершенно отлично от христианского. Здесь отнюдь не имеется в виду Георгий Победоносец, а всего лишь повествуется об охоте царя или витязя.

Нередко в поэзии чертам лица придавались развернутые аллюзии, приобретающие в суфизме, например, значение символов-терминов, которые подчеркивались в изображениях. Это объясняется тем, что литература и поэзия представлялись особой эстетической проекцией мироздания, черпающей красоту в Абсолюте – высшем онтологическом источнике, и потому столь действенно влияя на человека. Так, в поэзии Джамии глаза символизируют Атрибуты Величия, препятствующего близости «раба» с Господом, уста – Атрибут Красоты, ассоциируясь с животворностью, милосердием, добротой, не только с красноречием, но и с щедростью и милосердием. Локон означает иллюзорную множественность творения, скрывающего лик истинного Единства. Пальмы с павлинами по сторонам часто служат символическим обозначением «Древа жизни». Изображение дерева могло быть ярким знаком спокойствия. Орел вначале был языческим тотемом, этот сокрытый символический смысл мог сохраняться и в более позднее время. В искусстве ислама он, как правило, олицетворял гордую мощь победителя. Кроме того, в исламском искусстве мы видим разнообразных животных – львов, лошадей, коров,

баранов и т.д. Нередко встречаются изображения разных птиц, сфинксов. Теленок символизировал рождение, корова – зрелость и создание потомства, лев-барс – гибель. Соединение этих трех изображений в одном предмете было знаком трех этапов жизни. Изображение зайца в иранском средневековом искусстве чаще всего связывается с сюжетами любовного характера, а павлин олицетворяет похоть и гнев, почему нередко изображение Адама и Евы сопровождается змеем и павлином.

Помимо применения христианских мотивов и преломления их в новой системе, мусульманское искусство использовало приемы домусульманских средств выразительности. И здесь также происходило их переосмысление. Если в иранской домусульманской традиции павлин – символ богини Анахаты, то в мусульманской традиции он привязан к истории грехопадения Адама и Евы. Опять мы видим проникновение и взаимодействие двух семиотических систем. Часто в этих изображениях передаются стандартные формульные сочетания фигур. Птицы часто были символами небесного мира, люди и животные олицетворяли земной мир. Красота садов символизировала блеск рая и свет приближения к Богу. Однако эти изобразительные элементы чаще всего были использованы в предметах роскоши, предназначенных для знати. Важный элемент исламского искусства – проявление социальной структуры в художественных памятниках. Все эти изображения все же были примерами смысловой многослойности, отсылая от знакомых воспроизведенных предметов и явлений реального мира к глубинному пониманию Корана. Макрокосм, культура, а иногда и микрокосм человека выражались символами, через изображение различных животных, птиц и даже, как мы видели, человека. В них дан инвариант цельности бытия, противостоящего своей красотой безобразным по своей сущности распаду, хаосу, смерти.

Декоративизм – основа всех видов искусства. Сложный орнаментальный ритм и повышенная колористическая звучность пронизывают все произведения мусульманской традиции. В архитектуре это разного рода арки (стрельчатые и подковообразные), купола, опирающиеся на тропы, мукарны (сталактиты) – декоративное заполнение сводов, ниш, карнизов. В культуре Аравийского полуострова мы видим синтез арабской домусульманской традиции с достижениями античной и древневосточной культур. Наиболее ранние памятники мусульманской архитектуры находятся в Сирии – мечеть Омейядов в Дамаске (705 – 715 гг.). Одна из первых мечетей – мечеть Скалы (Куббат-ас-Сахра – купол Скалы) в

Иерусалиме (687 – 691 гг.). В михрабных нишах, на фризах (мечеть Ибн-Тулуна) мы видим эпиграфический орнамент. В них, действительно, авторы строго следуют канонам - никаких изображений в них нет. Однако при этом все уровни культуры – религиозный, философский, мистический, поэтический, изобразительный оказываются возможными для ее самоописания. Эти медиативные функции арабской письменности наиболее ярко проявляются в архитектуре. «Вертикальная структура мусульманской мечети включает в себя три символические зоны: четверик – символ нижнего мира, купол – символ мира верхнего и барабан – своеобразная зона перехода от мира земного к миру небесному. Наиболее существенные с религиозной точки зрения надписи наносятся на барабаны, т.е. они появляются преимущественно в переходной зоне, месте разъединения и интеграции земного и небесного, нижнего и верхнего миров, профанического и сакрального».<sup>22</sup> Аналогично строится и горизонтальная структура мечети. Центральный вход и михраб непременно и в первую очередь украшались графическими изображениями. Появление надписей над входными дверями на них объясняется символическим значением порога, двери в мусульманской культуре, так как двери, например, разделяют профаническое и сакральное пространство. Но в загородных резиденциях – комплекс Мшатта, Кусейр-Амра (халифат Омейядов), дворцы Балькувара и Джаусака, Самарры, замок Каср-аль-Хейр, дворец Кусейр-Амра (халифат Аббасидов) – наряду с большим количеством орнаментальных композиций, их оформление содержит и примеры светских изображений, демонстрирующих облик человека и животных. Продолжением этих мусульманских традиций является дворцовый комплекс аль-хамра (Альгамбра) в Гранаде – юг Испании, центр Гранадского эмирата. В Османской Турции мечети Ходжи Синана, построившего в Стамбуле более 80 мечетей, стали символом мусульманской архитектуры. В них использовались изразцы, в которых преобладал синий цвет. Нередко во внутренних интерьерах встречаются огромные каллиграфические надписи.

В книжной миниатюре, расцвет которой был связан с традиционным вниманием к литературе, превалируют плоскостность, лапидарность, декоративность. При Аббасидах была даже основана переводческая коллегия «Дом мудрости», где переводились древнегреческие и эллинистические книги. Труды античных авторов мы знаем как раз по арабским переводам. В свою очередь арабские труды были переведены на латынь. А арабская

поэзия оказала сильнейшее влияние на последующую литературу не только Востока, но и Запада. Письменность возникла в Южной Аравии за 1000 лет до нашей эры. Поэзия здесь издавна высоко чтилась, поэт считался неприкосновенным, желанным гостем. «Поэзия пустыни» – касыды (величальные оды) и «заплачки» были основой ближне- и средневосточного стихосложения на многие века. Для средневековой арабской литературы была характерна дескриптивность – использование традиционных устойчивых элементов описания – например, сияющий дворец, росистая роза, животворный дождь, светозарный лик и т.п. Это влияло и на изобразительное искусство, особенно на книжную миниатюру, давая простор для воспроизведения подробностей. В миниатюре мы видим динамику развития – от каллиграфии – к отображению Вселенной, сначала человека, потом пейзажа, когда расширялась Иконосфера и отступала Логосфера рукописной страницы. Такое введение нового метафизического пространства в конечном итоге привело к появлению изображения пейзажа, независимого от сюжетного действия. В арабо-месопотамской миниатюре выделяются такие памятники, как «Макамы» ал-Харири, иллюстрации к басням «Калила и Димна». Они представляют собой наглядный пример перевода одной знаковой системы в другую. В них происходит переакцентировка и перегруппировка смысловых доминант изображения, что приводит к переводу константного сообщения в ассоциативный код. Интересно, что иллюстрировались не только поэтические тексты, но и научные трактаты, нередко оформленные в стихотворной форме, настолько было развито литературное творчество. Поэтому иллюстрирована знаменитая книга «Фармакология» (художник Абдаллах ибн Фарлем), «Аптека», «Трактат об автоматах». Ярким представителем багдадской школы живописи был Яхья ибн Махмуд аль-Васети в Месопотамии (1237).

Земная любовь выступала субститутом «любви небесной». Таковы были классические сюжеты о Лейли и Маджнуне, Ширин и Фархаде, Юсуфе и Зулейхе.

Строгость и органичность колористической гаммы, отсутствие детализации, типизированность обликов действующих лиц – основные характеристики этого искусства. В Сирии и Ираке в XIII – XIV вв. книжная миниатюра достигла вершин мастерства. Одной из причин было проникновение из Китая способа производства бумаги. Китайские влияния проявились во многом в книжной живописи, особенно в XIV – XV веках почти во всех регионах мусульманского искусства. На террито-

рии Ирана и Афганистана арабские завоевания сменились монгольским владычеством, но художественные традиции продолжали развиваться. Тамерлан (1336 – 1405) завоевал полмира. Столицей своей империи он сделал Самарканд. Сюда он привез ремесленников и художников со всего света. Для эпохи Тимуридов характерно развитие книжной миниатюры, достигшей особых вершин. Цепочка школ – герагская, тебризская, исфаханская, ширазская определили основы выразительных средств книжной миниатюры этого региона. Для них были характерны яркость и пестрота цвета, мистическая метафоричность, символичность изображений и интеллектуальная абстракция, сочетавшихся с интересом к бытовым сценам. Выдающимся мастером был Камал-ад-дин-Бехзад (1455-1535). Иллюстрировались рукописи «Хамсе» (пять поэм – «Сокровища тайн», «Лейла и Меджнун», «Хосров и Ширин», «Семь портов», «Искандер-наме») Низами, «Калила и Димна», «Шах-наме» Фирдоуси, «Диван» Хафиза, «Юсуф и Зулейха» Джами, «Хафт Авранг» Арифи и т.п.. Бехзад переехал из Герата в Тебриз, где продолжались те же выразительные средства, характерные для герагской школы. Продолжением этих традиций стала исфаханская школа с выдающимся живописцем Резой Аббаси. Реза Аббаси установил канон воплощения красавцев и красавиц: герои изображались с пышными усами и сросшимися бровями, юноши и девушки – с узкими лбами, округлым лицом и локонами. Персидская миниатюра стала одним из типичных проявлений мусульманской художественной системы. Художник тщательно рассчитывал траекторию движения зрительского взгляда по миниатюре, являясь предметом чтения для интеллектуализированных эмоций. Постепенно к XVI веку лица персонажей становятся более индивидуализированными, элементы портретности возрастают. Художник становился таким интерпретатором текста, когда священное знание, знак, ниспосланный заказчику, «узнавался» и осмысливался в миниатюре как ниспосланное знание. Таким образом, миниатюра приобретала двойной смысл, когда литературный сюжет становился парадигматическим, а литературный персонаж выступал прототипом исторического, демонстрируя систему кодов, с помощью которых необходимо было прочесть литературный текст. Миниатюра содержала несколько смысловых уровней, несла на себе отпечаток космической гармонии, обладала терапевтическим эффектом, полиинформационно отражая совершенство мира, являя собой и панегирик, и

философский трактат, и трактат по теологии. Прототипами изображения правителей были Искандер (Александр Македонский) и Хосров Ануширван, совпадая с изображенными правителями либо зодиакальным знаком года рождения – астрологическими обоснованиями и ситуационно-хронологическими соответствиями или доблестями и достоинствами – мудростью, основанием империи, отважностью, меценатством и т.п. Художник становился неким посредником между трансцендентной сущностью и изображаемым. Это в какой-то степени совпадает с такого рода явлениями европейского средневековья. Вспомним слова А. Я. Гуревича о том, что «...считалось возможным, помимо буквального, фактического понимания любого явления найти для него и символическое или мистическое толкование, раскрывающее тайны веры».<sup>23</sup>

Книжная миниатюра османской Турции стала подчеркнута реалистической. Она даже позволяла иллюстрировать историю Пророка. Конечно, лицо его не воспроизводилось, вместо него изображали белое покрывало. С XV века в турецкой миниатюре видны влияния гератской школы. В XVI-XVII веках во всех регионах происходит отрыв миниатюры, живописи от книжного листа, развивается индивидуальный портрет. Пример тому – «Хюнар-наме» (книга подвигов). В миниатюре вырабатывалась система выражения скрытого и явленного, когда, отражая жизнь шаха и шахского двора, художник должен был передать в своих произведениях не реальный повседневный мир, но и самое сущностное его осмысление. Например, в указе шаха Исмаила о назначении Бехзада главой шахской китаб-ханы говорится о золоченой странице Солнца, лазурном небосводе серебряной россыпи звезд, алом потоке зорь, т. е. знаках (Его) благолепия. Художнику же предписывается совлечь покров завесы с лика искомого и желаемого.

Те же особенности характерны для декоративно-прикладного искусства. Именно в этой области создавались главные шедевры мусульманского искусства. Язык этого искусства был понятен большинству людей исламского мира. Следует указать, что знак в мусульманском искусстве приобретал особое значение. Несмотря на то, что знак и вещь в сознании средневекового человека не были равнозначными, ибо знак конечен и исчерпывающ, а «вещь» устремлена в бесконечность и ее потаенный смысл неисчерпаем, в любом предмете декоративно-прикладного искусства видели несколько уровней смыслов. Во-первых, высокое мастерство и художественность притягивали к этим

произведениям. Как правило, все они были снабжены надписями, которые способствовали усвоению дополнительной к утилитарной и эстетической функциям этих предметов информации. Но далее был более глубокий уровень проникновения в суть мусульманского мировоззрения. Ритм узоров, изображения стимулировали представления о непознаваемом Боге. Как правило, бытовые предметы выполняли помимо утилитарной функции функцию талисмана-оберега, защищавшего своего владельца.

Одно из распространенных изречений средневекового исламского Востока: «Чернила ученого столь же достойны уважения, как кровь мученика». Понятно, что чернильнице и чернилам отводилась символическая роль. Вот почему в иранском искусстве чернильница иногда выделяется в форме купольных архитектурных сооружений (мавзолея, мечети) с надписями, в которых обыгрывается сходная графическая форма слов «чернильница» и «счастье».

Нередко изделия из керамики включали не только орнаментальные украшения, но и фигурки людей, которые становились частью орнаментального языка. Это характерно было, например, в большей части для персидского и египетского фатимидского искусства. В иранской керамике наряду с домусульманскими изображениями, которые приобретали здесь совершенно новый смысл, обильно использовалась эпиграфика, которая перекодировала значения домусульманских изображений и семантически их упорядочивала. Это было характерно для всего иранского искусства, в котором «происходил сознательный процесс отбора форм и значений из старого мира с целью удовлетворения запросов мира нового».<sup>24</sup> Керамические изделия при Фатимидах использовали эмалевые краски. Их голубоватые сосуды минаи включали изображения томных девушек, манерных юношей, лаская глаз вкупе с лирическими стихами, обещающая прохладу и покой. Люстровая посуда Испании включала в себя соединение мусульманских и христианских мотивов. Одни и те же мастера выполняли предметы для разных заказчиков – мусульман и христиан. Керамика османской Турции породила «изникский» стиль реалистически изображенных гвоздик, гиацинтов, тюльпанов, которые выполнялись красными и синими красками.

Коран осуждает чрезмерное богатство и роскошь. Но изделия из драгоценных металлов и камней все же существовали в мусульманском

быту. Их блеск отождествлялся с блеском потустороннего мира. Разного рода золотые сосуды, украшения, оружие, инкрустированные драгоценными камнями связывались подсознательно с райскими драгоценностями, а их свет воспринимался как отблеск божественного света. Божественный свет олицетворялся и в христианских памятниках, но совсем по-другому. Об этом много писалось. Так, например, световые окна в храмах, золото и желтый цвет в изобразительном искусстве являлись знаком божественного света в произведениях христианского искусства. В исламском миропонимании свет воспринимался как ощущение присутствия Бога, символ Аллаха. Первым, что создал Аллах, является Свет Мухаммада – Нур Мухаммад, Дух. Как считает большинство комментаторов, Нур Мухаммад подобен человеку и наделен присущими ему головой, руками, ногами, туловищем, глазами, ушами и т.д. Луч, начавший свой путь из средоточия бытийного мрака, был явленным бытием, созидающим прекрасные формы, освещая их и наполняя светом изнутри. Световой луч, устремленный из неявленного Бытия в явленное, разумеется, оказывается и лучом божественного Творения. Именно ему подражает в своем творчестве мастер – ремесленник, поэт, художник. Если Творец исходил из сущности, являя ее, то художник двигался в обратном направлении – от явления вещи к ее идеальной форме и глубинной сущности. Нур («свет») – понятие о божественном свете как о проявлении божественной истины, религиозного знания, заимствован исламом из более древних религий. В Коране это может быть и сам Аллах, и свет откровения, ниспосланный им через пророка Мухаммада.<sup>25</sup> Таким образом, сосуды из горного хрусталя при Фатимидах только своим материалом намекают уже на таинственные глубины знания. Лампы и многочисленные бронзовые изделия при Мамлюках стали художественным знаком этой эпохи. На многочисленных молитвенных ковриках изображались михрабные ниши, в которых висела лампа, напоминавшая о далеком путеводном свете. Этот свет (в реальных михрабах символический свет дополнялся лампой) был иллюстрацией к кораническим стихам, прославляющим свет. Внизу обычно на этих ковриках изображались цветы, символизировавшие райские сады. В Иране сложились основные приемы коврового узора, превращавшего их в произведения живописи. Основные типы ковров – садовые, охотничьи, медальонные, цве-

точные. Все ковры исламской культуры – персидские, турецкие, кавказские, магрибинские и др. использовали геометрические и растительные орнаменты. Геометрические орнаменты, как правило, восходят к доисламской символической системе. В исламе они часто обрастают арабесками. Растительные мотивы часто геометризируются. Но часто в них появляются узнаваемые растения. Особенно это характерно для персидских ковров. Иногда в них появляются животные и люди, являясь символическим знаком «врат» к познанию Бога. Ковры, как правило, могут дать предельно полное представление об искусстве ислама, так как содержат в себе почти все художественные принципы мусульманского искусства и почти весь его изобразительный репертуар. Столь же насыщенными символами были ткани, большинство из которых символизировало богатство и власть. На них часто изображались фигуры львов, орлов, слонов. В поздний период средневековья в одежды попадают сюжеты со сценами из «Лейли и Меджнуна», пиров, увеселений и т. д. Особый тип тканей – тиразы (расшитые), из которых позволялось делать одежды наиболее уважаемым гражданам. Они были атрибутом власти, отличившихся воинов, ученых и поэтов.

Все искусство ислама было ориентировано на разные социальные слои. В нем были элитарные и массовые произведения. Однако язык этого искусства был близок и понятен людям исламского мира. В искусстве ислама присутствуют катафатические, основанные на зрительном сходстве, и апофатические, противостоящие натуралистическому воспроизведению, методы изображения. Как правило, изображение человека апофатично, в отличие от животного, воспроизводя чувство трансцендентного и имманентного восприятия – доминанты мусульманского средневекового сознания. Так, изображение Мухаммада часто строится на сочетании обоих этих методов. Завеса на лице или его многоликость репрезентируют незавершенность его образа, указывающего на существование его более совершенного облика. Термин М. Элиаде – «ностальгия по раю» – применим по отношению к мусульманскому искусству как его магистральному мотиву. Одна из основных тем мусульманского искусства – сад – является мотивом «ностальгии по раю». Семантическое противопоставление явленного (захир) и скрытого (батин) – одна из основополагающих установок искусства ислама на всех этапах его развития во всех регионах и на самых разных уровнях его функционирования.

## THE SEMIOTICS OF ISLAMIC ART

*Svetlana MAKHLINA*

*St. Petersburg State University of Culture and Arts, Russia*

Islamic culture is of special interests nowadays. The essential features and peculiarities of Islam are reflected in art. As is generally known, Islam absorbed essential elements of Judaism and Christianity. Moslem art contains symbolic forms of expression from Judaism and Christianity, which in turn reveal the earlier assimilation of many pagan ideas into Judaism and Christianity. This makes symbols in art polysemantic.

Islam also introduced many new symbolic forms in works of art. In architecture, for example, the innovation is reflected in the vertical structure of the mosque. The architecture of the mosque references three zones: the lower world (the chetveric), the upper world (the dome), and a link between those two realms (the drum). The symbolic form is also evident in the horizontal structure of the mosque, where a door separates the sacred and profane spaces.

The illumination of books has two meanings: on one hand, it serves to illustrate the text, and on the other, it represents the idea of perfection of the world and demonstrates the link between the visible and invisible realms.

Apart from the synchronous development of symbolical meanings there are diachronic processes of development, and the two processes overlap. In Moslem art it is impossible to identify the form of a sign and the concept it embodies. The polysemantic nature of Islam art is conditioned by the complexity of the texts of the Koran.

Ornament is a dominant means of expression in Moslem art. There are three patterns of ornamentation: vegetable, geometric, and calligraphic designs. The arabesque expresses eternal movement and the variety of the world. It incarnates the essence of God and personifies the Garden of Eden. Geometric ornamentation has a rich ideological program, with symbolic and magic meanings. For example, the circular ornamental composition can represent a Theocentric conception of the Universe and Being. In calligraphic ornamentation, the multi-level structure of meanings increases. In figurative images of animals and people, which are often seen in Muslim art, there is an adoption of the Christian schemes. But the meaning is different. In addition to Christian motifs, Islamic art uses pre-Moslem devices. But here again, the meaning is transformed.

The Moslem art is oriented to the society of Islam, which is distinct from Judeo-Christian societies and earlier pagan societies. In Islamic art, there are catechistic and apathetic [apofatic in Russian] modes of representation. According to Mircea Eliade, “Nostalgia on Paradise” is an arterial motif in the art of Islam.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Шукуров Шариф М.* Художественное творчество и проблема теодицеи // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. С. 63.

<sup>2</sup> *Овсянко-Куликовский Д.* Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве. Вопросы теории и психологии творчества. Т.1. Харьков, 1907. С. 223.

<sup>3</sup> Искусство ислама. Каталог выставки. Л.: Аврора, 1990.

<sup>4</sup> Земное искусство – небесная красота. Искусство ислама. Каталог выставки. СПб.: АО «Славия», 2000.

<sup>5</sup> *Бертельс А. Е.* Пять философских трактатов на тему «Афак ва анфус». М., 1970. С. 22-23.

<sup>6</sup> *Брагинский В. И.* Об изоморфизме макрокосма, микрокосма и литературы в поэтологических учениях средневекового Востока (Сравнительный этюд) // Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. С. 17.

<sup>7</sup> *Пиотровский Б. М.* О мусульманском искусстве. СПб.: АО «Славия», 2001. С. 119.

<sup>8</sup> *Брагинский В. И.* Об изоморфизме макрокосма, микрокосма и литературы в поэтологических учениях средневекового Востока (Сравнительный этюд). Цит. изд. С. 16-17.

<sup>9</sup> *Шукуров Шариф М.* Художественное творчество и проблема теодицеи. Цит. изд. С. 63.

<sup>10</sup> *Роузенгал Ф.* Функциональное значение арабской графики // Арабская средневековая культура и литература. Сб. статей зарубежных ученых. М.: 1978. С. 135.

<sup>11</sup> *Пиотровский М. Б.* О мусульманском искусстве. Цит. изд. С. 15.

<sup>12</sup> *Максуд Р.* Ислам /Рукайя Максуд, пер. с англ. В. Новикова. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. С. 286.

<sup>13</sup> *Шукуров Ш.* Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). М.: Главная редакция восточной литературы. 1989. С. 118.

<sup>14</sup> Там же. С. 99.

<sup>15</sup> *Шукуров Шариф М.* Художественное творчество и проблема теодицеи. Цит. изд. С. 125.

<sup>16</sup> Там же. С. 68.

<sup>17</sup> *Пиотровский Б. М.* О мусульманском искусстве. Цит. изд. С. 49.

<sup>18</sup> Там же. С. 145.

<sup>19</sup> Там же. С. 39.

<sup>20</sup> *Коран*. Перевод смыслов Валерии Пороховой. М.: «Бук Чембэр Интернэшнл»; Киев: «Жовтень», 1991. С. 379. Отметим, что все переводы Корана с арабского считаются лишь комментариями к нему и не передают до конца его подлинные смыслы – С. М.

<sup>21</sup> *Нурматова В. А.* Творчество Мухаммада Надира Самарканда // Из истории живописи Средней Азии: Традиции и новаторство. Сб. статей: Изд-во лит. и искусства, 1984. С. 140.

<sup>22</sup> *Ardaban N., Bakhtiar L.* The sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. 2nd ed. L. 1975. P.45.

<sup>23</sup> *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: 1982. С. 72-73.

<sup>24</sup> *Grabar O.* The Visual Arts. СНІ. Т.4. Cambridge, 1975. P. 362.

<sup>25</sup> *Ислам: Энциклопедический словарь.* М.: Наука. Главная редакция восточной литературы. 2001. С. 193.

## CREATION AND HISTORICITY: POLITICS AND AESTHETICS IN CONTEMPORARY AFRICA

*Jean-Godefroy BIDIMA*

*College International de Philosophie de Paris*

It is quite often the case (and this is still very much perpetuated!) that products of African art (paintings, sculptures – cinema has escaped this enumeration) are not connected to a *critique of the political economy*. What should one do? Production and creation are understood within and through symbolism and myth. But production and creation, on which several studies have been undertaken, can only have some pertinence when connected to a third element that ensures the work of art a good share of communicability: *the reception*. The link to symbolisms, to ‘*naturality*’ and to all myths allows for the understanding of an object of art from its condition of possibility that is its genesis. But the latter should also come to terms with itself through the gestation of the object of art *outside of its place of production*. The African object of art thus enters a circuit where categories of accumulation, of expenditure, of value and of profit have freedom of the city. At this level, it is not a question of contemplating aesthetic values nor even the work of art as pleas for dissent against the established order, and less for the ethic or cathartic value that an object of art procures; it is rather a question of a special alchemy that makes a *product* (the work of art) the *producer* of an *added value* and a *plus-value*. It is this transformation of the aesthetic/cultural value into an economic value that constitutes one of the components of the cultural industry phenomenon described by Adorno and Horkheimer. The latter is linked to merchandise. And yet, it is by returning art to a dual articulation between politics and utopia that African art can express its historicity and its creativity.

### *Merchandising: consumption of folklore and consummation of art*

The new merchandise is here called *folklore* (which, in itself, is, on an ideological level, the levelling of the cultural dynamic into a fixed object suitable for appropriation), which prolongs the old fantasy of exoticism as a place to let off steam, a farm or a dump for all appetites and a few frustrations.<sup>1</sup>

It is necessary to indicate the undeniable importance of the market within the horizon of African art.

Granted, African objects of art sometimes served as a means of exchange before the colonial era, but there was not a complete desanctification of the frame of reference from which African art understood itself. The introduction of the market, therefore, made African art lose – as W. Benjamin would say – its *aura* and its cultural value. The market carries out a desanctification when a traditional object of worship is judged on the same level as a simple object of coquetry. The market in this way frees the African work of art from mythic time, circular and inaugural, to insert it in a secularised temporality with its hesitations.<sup>2</sup>

If the market has its positive points to be underlined, these must be counted along with all that the cultural industry has undertaken against the singular dynamic that African arts could have had in their contact with Western culture.

The concept of *cultural industry* used by Adorno and Horkheimer introduces the economic and all that is related to the media within the artistic variant. What is essential here is to illuminate, through this notion, the ideological relations that are woven between the work of art, productive forces, social relationships, symbolic production and the entire process of legitimisation. The work of art that freed itself from places of worship entered into monetary mechanisms; aesthetic creation and canons are therefore merged and commanded by the meander of Capital. In this way, art enters within a relative heteronomy.

The first heteronomy concerns the *symbolic burial of the producer*. African objects of art, contrary to what happens with regard to Western objects of art, are often sold without reference to the author.<sup>3</sup> Naturally, we would say, “here is a Teke, Beti mask,” but we cannot determine exactly who the author was. Two ideological occultations are outlined through the erasure of the producers and the *indexing of the tribe*. a) It is a rampant form of the *ideology of unanimity thinking* attributed to Africans. The reasoning is as follows: since the African has a collectivist thinking and is incapable of saying “I”, it is enough to identify from which community a work was produced to know a great deal about it; one could even say that the author (the Subject) is not important, since what counts is that it is the *group* which determines everything. It is a *Western* reading, but *tribalist*: the individual in Africa does not exist, only the group exists, and the sculptor, incapable of thinking, of inspiration and of personal aspiration, speaks and sculpts only in the name of

the tribe, which he can never go against. b) Not paying attention to authors in the market of African art by erasing the process of individuation, of engagement and of the taking of responsibility that is the signature of a work of art is *symptomatic of egoism* (which is a sort of infantilism!). The important thing for the holder of an exhibition gallery is the price of “entry” as well as the sales, and for the buyer, it is “the authenticity” of the mask. We do not ask ourselves: who sculpted and in what conditions? The question would be rather: “is this truly a *Dogon statuette*?” What comes first here is the delectation that will procure the mask. By refusing the social conditions of the production of such a mask or painting so as to consider only the work placed here and now, we evade, first, the fact that the work is above all a “martyr”, or in other words a witness to a social era with its violence; secondly, we cede to the immediacy in erasing the procedural character of the work of art, and finally, on the political level, we refuse to take the work as an *echo* which makes reference to a *cry*. To confine oneself only to the institutional/tribal provenance of a sculpture is to forget that the latter was perhaps a counterpoint or a contradiction within the tribal continuum. The work is first linked to subjectivity, with its history, its sensitivity and its personal position of class or caste within the tribe or the African State.

The market of African art creates a new religion obtained at the price of exclusions and of the concentration of capital. The new authority is composed of: a) a group of decision-makers (museum curators, the State sponsor, merchants and critics of African art) within which one sets oneself up and one is co-opted; b) designers and directors of African art exhibitions (the means of organising a private viewing followed by a morning publication of a descriptive commentary gives those who hold African art museums the opportunity to fantasise about themselves as creators). Ultimately, between the creator of African art and the potential and future spectator a screen is erected which is a micro-society of money disguised within the promotion of art: an oligarchy having its heads, its deputy heads, its quarrels, its passwords, its affectedness, its informal network and its network of affinity. These “culture societies”, at heart very mercantile, produce *habits of look* with the consumers of African art, both in the West as well as in Africa and, in the end, we find the *consensus* of an innocent, agreeable, tribal, mythological, original and magical African art. What matters most in the case of these micro-societies of culture is to read, through their activities, *the geopolitics of Negro-African art*. The work remains to be done! This programme of promoting art through

marketing often entails an unknown conservatism. In the market, an African art object is seized through reified classifications and categories because it is cut off from the base that produced this object. What ensues therefore is a thoughtless reverence of African art objects. We exhibit them; we do not critique them, as they are reduced to the rank of variety within the monotony of the products offered. When all is said and done, we have in fact *dissociated art* and *critique* in the African art object. Art enters henceforth into the pettiness of the game of competition and the demand for critique is subjected to the economic system. In addition, it is possible that “amateurs of African art (are)...cornered...between a latent racism and an ill-advised condescension, limited (as they are) by their cultural reference points.”<sup>4</sup> The market of African works of art organises: a) *an unjust legal appropriation*: the person who decides the value or the non-value is the holder of the purse; b) *a false equivalence that erases the aesthetic distance*: a dissenting work and a conservative work are equalised by the sale, in other words convertible into money.

### ***Towers of politics: figures of art***

– *The politicisation: the visible and the “arcana dominationis.”* – Art is an activity of creation that changes into a created work. And yet, to say ‘*oeuvre*’ (work) implies manoeuvre, in the dual sense of a schemed object and an object of scheme. The problematic of image is, in this sense, very political, because, through its paintings and sculptures, we are referred to the problematic of Subject, of language, of creation, of presentation, of representation and of law. A comprehension of African art that does not consider it as a plotting is apolitical and ideological, very simply because all presence (of an art object) is metaphor, simulation, screen and mirror at once, and this game of simulation produces pretences, shams, intensities and thresholds. How does African art participate in the manipulation of tribal or State law? How does the work manoeuvre itself within the institution? How does the work dictate, translate and feint the gambling dens of social legitimisation? What is the relationship between the work of art and institutional foundations? How does the work of art as a ‘*mise-en-scene*’ (staging) transform itself into a work as a ‘*mise-en-ordre*’ (putting in order)? How does the work express and articulate symbols, the indescribable and unrepresentable of institutions?

Art has always been linked to political power in Africa. This power, as the foundation of social praxis and as the manifestation and dramatisation of

attributes, has made use of art as an adjuvant to legitimisation. Art in itself does not legitimise the practice of power, for which the foundation was most often sacred; it served rather as mediation and a *sign of distinction* between the visible (the king and his court) and the invisible (the imaginary and the secret that surrounds all foundations of political power).

a) *Artistic manipulation and the politics of temporality.* The evaluation of time is political in Africa: through it, one combines climatic elements (counting the days, either according to the agricultural calendar, or according to the rains, etc.), astronomical elements (full moon, sun, equinox, etc.), natural factors (bird migrations, etc.) or, sometimes, one counts according to classes of age and of generations. And it is at this level that a manipulation of temporality takes place through politics *via* art. The sovereign can proclaim himself the *Sun* and fabricate calendars where the ideograms or stylisations of geometric forms exalt he or she who is the closest to the *Sun*, but also the farthest, in other words the chief.<sup>5</sup>

b) *Manipulation and political establishment of social divides through art.* Not all African societies have known centralised kingdoms (the Beti in Southern Cameroon, for example), but the majority have given birth to flourishing empires. Among these, art illustrates and demarcates social strata in various ways. For the Edo of Benin, social organisation was founded on three classes of age, and for each corresponded a singular mode of self-positioning through hairstyle and artefact symbolisms. Art, in this case, participates in power: through it, one manipulates the affects because it represents the limitation of each class in its reserved space. The norm that art here attempts to symbolise is not aesthetic, but political; it guarantees the *limit* and the *forbidden*.

c) *Political manipulation through art: the place of the secret.* All power plays on several registers: it displays itself and it escapes notice, it is transparent to better express its opacity, it is powerful and aggressive to reveal its weakness. At this level, art occults in its demonstration. What is the role of art in the *management of the secret* of power? In Bamileke country (Cameroon), the society is rigidly hierarchical: “In each Bamileke *gung* kingdom the organisation of the society is founded...on *mkem* mask societies...Social stratification...is reflected in art and the material culture...”<sup>6</sup> The *fo*, or sacred king, organises and inspires art; “the glorification of this exceptional being of divine character is the essential theme of Bamileke art. This art is monarchic in the sense that everything is carried out according to the *fo*...It is the role of the latter...who influences the form and the style of Bamileke

artistic production.”<sup>7</sup> Notable persons (*mkanvu*) exhibit their power through masks, including the famous and formidable “*Batcham*,” which one can only see from a distance. These masks have, it is said, *a secret*, and the political function of the secret is to deliver the distant power, terrifying and reassuring. Art at this level is truly performing the politics of the *invisible* by exposing the *visible*.

d) *Traditional art at the service of the authoritarian State*. It has been the case in the Ivory Coast that a mask, because of its sacred character, has given both a traditional power and a political power to its holders. The Guere masks<sup>8</sup> are divided into “pleasure masks” and into utilitarian “masks.” Among these, there are “gendarmerie and police” masks, others “guard the bush” and some belong to the chief. When a mask – that has a special dignity – appears in the village, the chief goes to meet it. Certain families whose influence had been reduced by colonisation maintained the masks. After independence, the political power of the PDCI (the party in power) relied upon the holders of these masks to govern certain regions. There is, at this level, convergence of interests between the *mystic* and the *political* to the detriment of *art*.

e) *Art and political classification: the relationship between the visible and the bond*. All power binds and is dramatised. Through art, certain African kingdoms developed a *conqueror visual memory*. This strategy existed for the Bamun in Cameroon.<sup>9</sup> Tribes defeated by them were despoiled of their objects of art with the regalia of subjugated chiefs (*fotie*) becoming the property of the Bamun king and being exhibited accordingly in the palace. The chiefs of the defeated lineage received new insignia and ornaments. What is operating here is a strengthening of power through the visible. Exhibiting the insignia of the defeated rekindles the memory of the conquerors and calls to mind the submission of those defeated. The wearing of new insignia by the defeated expresses real and symbolic *bonds* to power through the visible. The defeated were in this way integrated into the art of the Bamun court and their works had to adopt the Bamun *style*. This *aesthetic bond* of the defeated to Bamun art demonstrates the complex relations between *art*, the *visible*, the symbolic notion of the *bond* and the *arcana imperii*. How does the visible become integrated as an essential dimension of political power?<sup>10</sup> What is the connection between the visible and the production of the political memory? How did the constitution of the State in Africa instrumentalise art?

– *From the ethnic group to States: politicisation.* – The State did not eliminate ethnic groups in Africa; on the contrary, these entered into a new configuration that modified existence, permanence and consistency. Granted, “from the ethnic group to States” implicates a movement, but within a cumbersome dualism (State-ethnic group). The ethnic group/State distinction is often artificial, it being a question of Africans’ access to politics. One must point out this very Western statement in its formulation: in Africa, there were societies with a centralised State and societies without States. The latter – one would think – owe their collective survival to parental bonds<sup>11</sup> and access to politics in and of itself was sometimes refused them. But the *territoriality*, the *preserving of the unit*, the obsession for *social integration*, the *competitions* and the *strategies* that these incite, the decision-making functions all emanate from power and are evident both at the contemporary state level and at the tribal level.

a) *Bureaucratisation of art.* Post-colonial States assigned art a place: its enrolment in the circuits of symbolic power, both at the national and international level, and from here, the good conscience to “promote” and to protect the “Arts.” Heads of State (above all Senghor) made themselves protectors of the arts. There are Senghor, Mobutu and Bono prizes,<sup>12</sup> cultural demonstrations (the famous biennial of Dakar arts), “objectives” of the Ministries of culture and “helping pushes” from organisations such as UNESCO. These manufacturing, maintenance, and diffusion dispensaries for *official culture* often forget the important parameters in all artistic activity: *creation and taste*. Creation is always transgression, crossing a limit, an excess, negation or dissensus. The creator in the administered culture (by prizes, cultural associations, the State and international organisations), who receives a large prize, will certainly be that “creator” who aligned himself or herself with *mediocrity*, or in other words with that on which a *consensus* was reached. And yet, nothing repels true creation as much as consensus and rapid approval. To subsidise or qualify the *brilliance* of a work, the experts carry out a vote, and one takes the average to classify this so-called best painter. The brilliance, taste and creation responsible for the *quality* are derived from an arithmetic average (*quantity*). Some of the greatest well-known African artists are those that that have been consecrated so by these limp consensus. A creation is both incomprehensible and contradiction. A great African artist is not he or she who sells a painting to a public with a questionable artistic

competence, or who achieves “entries” into “international” galleries, but he or she whose work, in its incomprehensibility, is a *call*, a *horizon* and a *dissensus*.

b) *Art in liberation movements*. In Mozambique, against Portuguese colonisation,<sup>13</sup> and in South Africa against the politics of apartheid, art distinguished itself in the denunciation of oppression. However, this art was – in the context of painting, sculpture and even cinema – a prisoner of the *figural*, because its concern was to *communicate* a sense to liberation from colonisation. One question remains unasked by these artists: what happens to art when the latter leaves the prison of the figurative and the communicative to install itself in *difference*, the non-identifiable and the non-appropriable? How does art manage this “*je ne sais quoi*” (in the sense intended by B. Gracian)?

c) *State control and nationalist prostitution*. Art also entered into post-colonial Africa in dissent of the established order. The situation is described in this way: “the dominant classes are conscious of maintaining political and economic power...In the dominant classes, the intellectual, cultural intermediary of the New regime...and the *vulgus* have an incredible consciousness of the economic crisis, but they live it in two different manners. The first is quartered in the anti-chamber of power...awaiting to be called thanks to his or her integrated intellectual productions...exorcising himself or herself through a verbal game where the imaginary fills a deficiency, while the illiterate expresses the crisis (in the) magico-religious.”<sup>14</sup> In the face of this situation, the critic Biaya observes that with regard to Zairian painting, the latter reads the collective memory in order to disclose not only the complications, but also the self-representation, the dissent and their relations with ethnicity. The Zairian crisis was thus represented through a periodisation established through three types of painting: a) *Mami Wata*, representation of the siren that one finds everywhere in Africa. *Mami Wata* represents the golden age of the Zairian regime (1970-1985); b) *Mokomboso* and *Mwambuyi*, paintings that portray a situation of festivity. These paintings, produced in Kisangani and Kananga, symbolise the situation of crisis; and c) *Inakale* and *Wasungila nganyi*, represent zoomorphisation and a generalised dereliction with a religious variant. This third series corresponds to the end of hope and the return towards the religious as a plea for a solution to the problems associated with the economic crisis. Biaya brings to light the relationship between myth and art, memory and painting, social mirror and social classes, between ethnicity, the State and the social dynamic, and above all the representation of hope through the canvas.

### *African art and the utopia: the challenge of modernity*

Today, African art is held in false conservative excesses<sup>15</sup> (eschatologies and Messianisms) that also carry the masks of all that constitutes the categories of a regime of utopia: dissent against the established order, projection towards a beyond and prefiguration of image and future.

The intrusion of utopia into African art has therefore for its objective the placement of art before its own critique, interrogating its archetypal regime from which images burst. Utopia, more than any other exercise of the imagination, serves to deliver images, hesitations and the commitments of the community. The alliance between art and utopia in Africa gives the latter the role of a laboratory for the signs and symptoms of the social imagination. It allows, through art, for a revival towards the great anthropological frame of reference that codifies the relationship of Africa to the world. The “art and utopia” constellation is a detour mechanism that, in the face of the present artistic object, rises to its possibilities, and thus, within African art, utopia becomes an aesthetico-political strategy of analysis. The principle of renewal that determines the advancement of a society cannot do without utopia. Renewal implies introduction, within the known, of an elsewhere; it is the intrusion of a foreign element in the ambient norm. The convergence of these elements establishes an anomic regime that blurs the reigning classifications, and these new arrangements are prefigurations of utopia. The latter plays a significant role in African modernity – through art – and on several levels.

a) *Utopia/art: the problem of distance.* Art and utopia speak of figures, because in art there is the problem of *figuration*, and in utopia, history tries its hand through the use of new figures. However, figuration introduces the notion of *meta-phore* as a plea for representation and a crucible of returns. African art is an activity of transfiguration. It lays itself out as *metaphor* in two ways: the *diaphore* (that carries the visible towards the invisible), and the *epiphore* (that sends the invisible back to the visible). The metaphor always involves a *return* that indicates the *distance* between two poles. It is this distance that also permits the utopian dynamic. Utopia is the space between current living and future living. An art that no longer states its own utopia, or in other words this distance, coagulates into an eternal pseudo-figure that imposes stability and Becoming.

b) *African/utopian art: the sketch-form.* African art adopts the notion of *sketch-form* that real utopia (E. Bloch) exhibits. This concept involves first a reminder: do not forget the *production in the product*. Next, it stresses

the *perspective of the imagination* that produces realisable forms from the present. Finally, it is a concept that conserves within all finished data the *movement* and the *uncertain moment* of the sketch.

c) *African/utopian art: the aura and the possible*. The work of art unites the meaning of a thing (figurine, painted canvas, etc.) with the meaning of a person (author, sculptor, spectator, commentator or purchaser). This coupling of meaning constitutes what Walter Benjamin<sup>16</sup> calls the *aura* of a work of art. The aura likes to think itself the *nodal point of intersections* between the horizon of material possibilities and the horizon of human possibilities that the work of art contains. This nodal point goes beyond the intentional project of the subject or the tribe from where the object of art emerges; it also transcends the structure of the object of art. Neither subjectivist (explanation of the object of art by its author or by its receiver), nor sociological (explanation of the object by the tribe), nor “structuralist” (speaking of the styles or of the materiality of the object of art), the *approach* of the aura is *chiasmatic* since it transgresses the limitations for the considerations of a work of art so as to restore its fleeting character. The aura indicates the possible and suggests that the meaning of a work of art is not only *behind* this work, nor even *in front* of the work, but also *through* it.

d) *African/utopian art: hope and suffering*. The trajectory of African art must be situated within a *catastrophic* background. African art – unless one adopts the reading of amateurs who expurgate it from the catastrophe of colonialism and slavery – is inseparable from *figures of catastrophe*. These are expressed through “professionals of melancholy” who are always crying over Africa and for Africa. The rescue metaphor, following on the catastrophe represented by certain African intellectual currents, often forgets the variant that the alliance between African art and utopia represents: the memory of suffering that founded a “*docte*” (learned) hope (*docta spes Africana*).<sup>17</sup> In the African memory of suffering, there is no *dolour* of powerlessness, but simply a power of pain that exhibits and adds to hope a hunger for social justice. Utopia pushes African art to render its suffering explosive.

e) *African/utopian art: tendencies and images*. Real utopia, in the sense of E. Bloch, has a critical function summarised in the following three moments: *analysis*, *critic* and *project*. Real utopia decomposes a reality (the object of art) from the point of view of its possibilities. This analysis is dynamic – the utopia is neither the path, nor the destination, but the procedure – and energetic (it mobilises desire). Utopia, contrary to what has always

happened, does not go towards the world so as to bring it new principles from elsewhere, but develops new principles *from the gestation of existing principles*. The critique here anticipates itself, destroys itself, revises itself, and the true utopian project is in the notion of *tendency*. The important thing is not the object of art, nor the content of the utopia, but the *tendency* that these imply. The tendency is therefore that receding point that the work of art harbours. The tendency indicates transfers, networks, movements and self-critiques. The modernity of African art can only be effective if we find, through art, the principle of renewal of African societies. For the moment, the notion of tendency is misunderstood. At times, it is reduced to the rank of *style*: the tendencies of African art signify the styles of African art. Often, it is explained through economics: the tendencies of African art being Stock market quotations. These flat conceptions of tendency fail to recall that each historical situation secretes its latencies and nourishes its tensions that are tendencies. It is this exploring tension of utopia that produces *trial-images* and *wish-images* (E. Bloch). For the moment, images of African art are those of consolation (*Trostbilder*), of melancholy, of African nationalism and of contemplation by bureaucrats, collectors and Western mercantile antique dealers.

(Text translated from the original French version  
by Janice GRIFFITHS)

## NOTES

<sup>1</sup> It is necessary historically to remember here Colbert's mercantilism, which required the exploit of the colonies in order to guarantee France's independence; this exploitation was to make use of everything so as to create new openings. Everything, in other words, art as well. The latter was thus, above and beyond a denial of the value of African culture, an instrument of degeneracy for African culture. Tourism, in African countries for example, propagated a tourist art within a general context of the imposition of capitalist models. In addition to pornography in art, tourism developed the commercialisation of social relations. Cf. E. Adamah Desire, *L'insaisissable africainite*, these, Sorbonne, 1981.

<sup>2</sup> It is true that this secularisation reproduces, with the fetishism of merchandise, a new divinity that is Capital. A *fang* mask that is sold in Berlin or in Yaounde enters into a sacred space through the circulation of Capital. The latter, new divinity, has its laws of appropriation, of evaluation, of circulation and of reproduction. These laws govern *desire* (that of possessing a piece for which its rarity constitutes a quality). The African object of art breaks from its *alliance* with the divine to consummate that which is made with Capital.

<sup>3</sup> Kerchache and Paudrat (*op. cit.*) also critique this erasure of the author.

<sup>4</sup> C. Azais, *Le marche de l'art africain a Paris*, Memoire, Univ. Paris I, 1980, p. 6.

<sup>5</sup> At the *Musee de l'Homme* in Paris, we can consult a Fen or Nago (Benin) calendar. There is a visible instrumentalisation of art through the manipulation of temporality by the sovereign in this calendar.

<sup>6</sup> P. Notue, *Batcham, sculptures du Cameroun*, Musee de Marseille, 1994, p. 42.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 43. Francine Ndiaye has worked on the emblematics of power in this same sense, in *Emblemes du pouvoir*, Ed. Sepia, 1995.

<sup>8</sup> Hans Himmelheber, *Renforcement du pouvoir des masques Guere (Cote-d'Ivoire) par une institution politique moderne*, Presence africaine, 1er Festival mondial des arts negres, t. 2, Seminar, t. 23, p. 149-151.

<sup>9</sup> Ch. M. Geary. Art and political process in the kingdoms of Bali-Nyonga and Bamun (Cameroon Grassfields), in *Art et politique en Afrique*, Association canadienne des etudes africaines, SAFI, 1989, p. 11-14.

<sup>10</sup> Read in this regard F. Douglas, H. Cole, *African art and leadership*, Madison, Univ. Wisconsin, 1972.

<sup>11</sup> The objective of this point of view was to offer the family as a model and foundation of all social order. By the family was meant the legitimisation of the Law of the father, or his elders – in matrilineal societies, the elders were women – as the voice of children not yet integrated into the Law (of the Father) by initiation was not valid.

<sup>12</sup> See the thesis of Abdou Sylla cited subsequently.

<sup>13</sup> See the majority of Samora Machel's writings on revolutionary art.

<sup>14</sup> T.K. Biaya, *L'impasse de crise zairoise dans la peinture populaire urbaine 1970-1985*, in *Art et politique en Afrique noire*, Association canadienne des etudes africaines, SAFI, 1989, p. 96.

<sup>15</sup> These false excesses, among African eschatologies and Millenarisms, are: the Aladura movement in Nigeria, celestial Christianity in Benin, Harrism in Liberia and the Ivory Coast, the Deima religion in central Africa, and Ethiopism and "Zionism" in South Africa. Added to these movements are the new Pentecostals of American origin, which join a defensive Islam and other Western and Asian sects.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *Illuminations*, trad. H. Zohn, Fontana, 1973, p. 244 and s.

<sup>17</sup> The term *docta spes* comes from E. Bloch who was inspired by the term "docte ignorance" of Nicolas de Cues. We have elaborated the concept of *Docta spes Africana* signalling Bloch as the source in our work *Theorie critique et modernite negro-africaine. De l'Ecole de Francfort a la "Docta spes Africana,"* Paris, Publications de la Sorbonne, serie Philosophie, 1993, p. 344.

**JUSTICE, INJUSTICE, AND THE DIFFERENTIATION  
OF THE MONOTHEISTIC WORLDVIEW:  
REFLECTIONS ON GENESIS 18, 20, AND 22**

*Steven SHANKMAN*

*University of Oregon, USA*

**I**

***Rembrandt's The Sacrifice of Isaac, Abraham's Suspended Knife, and  
the Face of the Other***

Rembrandt's painting *The Sacrifice of Isaac* (1635) hangs in the Hermitage Museum here in St. Petersburg [figure #1]. Rembrandt painted it when he was twenty-nine years old in the same year that his first son was born and then died in his infancy, a fact that perhaps lends a special poignancy to the subject of the painting. In Genesis 22, God orders Abraham to take his only legitimate son, Isaac, to the top of Mt. Moriah and to offer him there as a sacrifice to God. Abraham obeys and sets out on a three-day journey. When he nears the appointed place, he commands his two young servants to stay behind, and he gathers wood for the sacrifice, taking Isaac with him. Abraham builds the altar of sacrifice with the wood he had gathered. He binds Isaac's hands and feet, places Isaac on top of the pile of wood, and he then raises his arm to execute God's command. The painting depicts the moment that follows from Genesis 22, specifically verses 10-12:

*Avraham stretched out his hand,  
he took the knife to slay his son.  
But YHWH's messenger called to him from  
Heaven and said:  
Avraham! Avraham!  
He said:  
Here I am.  
He said:  
Do not stretch out your hand against the lad,  
do not do anything to him.<sup>1</sup>*

The painting dramatically depicts a moment of interruption epitomized by the knife that hangs suspended in the air – a baroque gesture<sup>2</sup> that we do not find in earlier pictorial depictions by Caravaggio in his *The Sacrifice of Isaac* (1603) [figure #2] or by Rembrandt's teacher, Pieter Lastman. In both the Caravaggio and in Lastman's painting *The Sacrifice of Isaac* (c. 1612)

[figure #3], which Rembrandt almost certainly knew, the knife remains firmly in Abraham's hand, whereas in the Rembrandt canvas it hangs in mid-air, having been dropped by Abraham, whose right arm the angel has seized, thus interrupting the apparently imminent slaughter. Violence, figured by the suspended knife, is thus dramatically interrupted in Rembrandt's powerful image, painted in the 1630s, at precisely the moment when Rembrandt was proving himself to be a "virtuoso of interruption."<sup>3</sup>

Rembrandt frequently depicted dramatic interruptions – and particularly interruptions by the divine – in his paintings of the early and mid 1630s. Think of *Belshazzar's Feast* [figure #4], also painted in (or around) 1635, which depicts the God of the Hebrew scriptures' admonitory and disapproving interruption – through a mysteriously appearing inscription – of King Belshazzar's excessively sumptuous "pagan" drinking party in Babylon; *Danaë* [figure #5], 1636, in which the nymph Danaë, bathed in a rapidly approaching golden light, is about to be interrupted by Zeus's amorous presence; the naked Susanna in *Susanna and the Elders* [figure #6], who is surprised by elderly voyeurs; and the 1631 portrait of the scholar in *Young Man at his Desk* who, in the English translation of the Russian caption describing this painting hanging in the Hermitage [figure #7], appears to have been "unexpectedly interrupted." Simon Schama, in commenting on *The Young Man at his Desk* and on another portrait of this period of Rembrandt's career, remarks that the subjects of these paintings "appear to have been interrupted in the midst of their personal routine rather than made to 'sit' and assume the social mask required for dignified immortalization."<sup>4</sup>

Rembrandt's 1635 painting of *The Sacrifice of Isaac* is true to the biblical text, which tells of how the messenger of God dramatically interrupts the imminent action with that form of the negative imperative ('al ["do not"] plus the imperative) that, in Hebrew, is especially reserved for expressing immediately pressing, specific commands: "do not stretch out ('al-tishlah) your hand"; "[and] do not do (ve 'al-ta'as) anything to him."<sup>5</sup> At this stage in his career, Rembrandt was particularly interested in rendering the dramatic, human aspect of biblical stories. His paintings from this period were very faithful to the biblical texts that inspired his visual renderings.

In Rembrandt's painting, Abraham has covered Isaac's entire face with his left hand, suggesting at least two things. First, the father cannot bear to have the son he loves, his only legitimate son, actually witness his own father raising and lowering the knife that will enter his young and tender flesh and end his life. For Abraham to allow Isaac to witness the killing, despite the

divine source of the command, no doubt filled Abraham with shame, as well as horror. Second, Abraham apparently cannot kill his son so long as he sees his son's face. Indeed, in the account of the threatened sacrifice in the Qur'an, Abraham (Ibrahim, in Arabic), in order to fulfill God's command, lays his son down prostrate on his forehead (Ilijabeeni 37.103).<sup>6</sup> The implication here is that if Abraham were to look directly at his son's face, he would not be able to kill him. In his commentary on this passage, al-Tabari (839-923) elucidates the significance of Abraham's placing his son face down. According to al-Tabari, who cites a number of authorities, the son – it is unclear, in the Qur'anic account, whether this son is Ishmael or Isaac<sup>7</sup> – remarks to his father: "When you lay me down to sacrifice me, turn me with my face down; do not lay me on my side, for I fear that if you look at my face pity will overcome you and hold you back from carrying out God's command."<sup>8</sup>

The face, in its vulnerability – as Emmanuel Levinas is fond of remarking – speaks, and it says, "thou shalt not kill me."<sup>9</sup> For the first time in the narrative, after the two set out together, Isaac speaks to his father, movingly enunciating an otherness, an alterity that makes the apparent imminence of the murder all the more shocking and even unimaginable. Isaac is carrying the wood for the offering, and Abraham the cinders for the fire and the knife. Finally, Isaac breaks the deadly silence and speaks to his father, addressing him with the intimate *'aviy* ("my father").<sup>10</sup> His father returns the intimate form of address: "Here I am, my son" (*hineni v<sup>e</sup>niy*, 22. 7). Isaac then asks his father a very painful question: "Here is the fire and the wood, but where is the lamb for the offering?" Abraham replies, "God will provide the lamb for the offering, my son" (*b<sup>e</sup>niy*, 22. 8), repeating again, for the third time in a very brief space, this intimate form of address, this vocative: not just "son!", but "my son!" As Levinas remarks, "the Other does not appear in the nominative, but in the vocative."<sup>11</sup> This passage, then, is framed by three vocatives – "my father" [*'aviy*] / "my son" [*b<sup>e</sup>niy*] / "my son" [*b<sup>e</sup>niy*] – that are made even more intimate by possessing (in the Hebrew) suffixes (*aviy/b<sup>e</sup>niy*) that personalize the address ("my father"/ "my son"/ "my son") in a duet of pressing question and immediate response that dramatically enunciates the radical alterity of Isaac and of Abraham's painfully enduring affection for his apparently doomed son. After such an exchange, it will be very difficult, indeed virtually impossible for Abraham to take Isaac's life if he must look his son in the face. Hence, in the Rembrandt painting, Isaac's face is completely enveloped and obscured by Abraham's left hand.

Rembrandt's Abraham, in order to go through with the slaughter, has completely covered Isaac's face.<sup>12</sup> The angel is looking directly at Isaac's covered – or, as Simon Schama perceptively observes, smothered – face.<sup>13</sup> Abraham, who has avoided looking at Isaac's face, now looks directly at the face of the angel, who almost dreamily gazes straight ahead, neither at Abraham nor at Isaac. Who is this angel, this messenger of God who is the subject of Abraham's sudden attention and towards whose gentle face the eyes of the patriarch are abruptly turned? And what is the significance of the interruption? I hope it is not too bold to suggest that the angel or messenger (.mal'akh) of God is the face of the Other – in this case the face of Isaac – suddenly commanding Abraham not to kill him.<sup>14</sup> As Levinas insists, "the face speaks."<sup>15</sup> God reveals himself only by the trace He leaves behind in the face of the Other.<sup>16</sup> Rembrandt's painting dramatically depicts this moment of interruption, which is figured not only in the suspended knife, but also in the "anguished face" of Abraham who, as Schama finely remarks, has "the look of a madman unexpectedly paroled from hell."<sup>17</sup> In the Caravaggio painting, in contrast, Abraham seems grimly determined to slay his son and annoyed by the angel's sudden interference. The viewer of the Caravaggio painting is struck more by Isaac's vivid expression of absolute terror than by any sense of relief evident in the face of Abraham. Rembrandt's painting – in contrast to Caravaggio's rather cruel rendering<sup>18</sup> – is a dramatic example of the artistic representation of transcendence in the ethical, Levinasian sense. Abraham, encountering the messenger of God who is the face of the Other, experiences a transcendence of his own ego in the direction of ethics, as he responds to and takes responsibility for the Other whose face says "do not kill me."

For many readers, the point of the Abraham and Isaac story is the testing of Abraham's faith in God: so strong was Abraham's faith that he would even obey the divine command to murder his own son. This was Kierkegaard's understanding of the episode, which is central to the argument of *Fear and Trembling*. In the Kierkegaardian construction, the religious dimension of experience demands a "leap of faith" that takes one beyond ethics. For Levinas, in contrast to Kierkegaard, it is the second divine command that is the apex of the story. In responding to Kierkegaard's reading, Levinas remarks, "Perhaps Abraham's ear for hearing the voice that brought him back to the ethical order was the highest moment in the drama."<sup>19</sup> It is precisely this "highest moment in the drama" that Rembrandt's dramatic painting of 1635 depicts.

## II

*From the Sacred to the Holy*

The tension between the two commands in the biblical account of the sacrifice of Isaac suggests that the story is narrating a transition, in religious experience, from the “sacred,” associated with polytheism, to the “holy” (*qadosh*, in Hebrew) of monotheism, a differentiation of a world view that breaks with the polytheistic past. Hence, this particular passage describing the *Aqedah* reiterates the movement of the Abraham narrative as a whole, which tells the story of Abraham’s journey from the polytheistic world of Mesopotamia westward to Canaan and what will be the monotheistic world of Israel.<sup>20</sup>

Levinas associated the “sacred” with the experience of participation in a cosmic whole, in the manner discussed by the ethnologist Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939). In the experience of the “sacred,” the distinction between subject and object is blurred. The emphasis here is upon participation in a totality of which you and I are mere parts. The holy (*qadosh*), in contrast, requires my recognition of the absolute exteriority of the Other, of the necessary separation of subject and object, self and world, self and other, of a necessary atheism, a breaking with polytheism that can only recover a relationship to the divine through my responsibility for the Other. The emphasis in the holy is upon my unique and inescapable responsibility for a unique and irreplaceable Other. Mt. Moriah, where Abraham builds the altar upon which he had intended to sacrifice his son, at first trembles with the dark mysteries of the sacred, but then – with Abraham’s obedience to the second command – it becomes a site of the holy.

Shalom Spiegel, similarly, views the episode as recording a “profound revolution in the history of religion, when the primitive blood sacrifice was abolished,” as suggested in the midrash of Rabbi Benaiah, “one of the last of the Tannaim,”<sup>21</sup> those Jewish scholars who lived from the first century B.C.E. to the third century C.E. and whose views are recorded in the Mishnah, or oral law. Spiegel goes on to remark:

The biblical account, then, came to enforce and validate a new way of worship; and, too, it came to abolish and discredit the statutes of the ancient world. The Akedah story repels once for all the primitive notion of the sanctity of the human first born and its derivative demand for the literal sacrifice of children. The Akedah story declared war on *the remnants of idolatry in Israel* and undertook to remove root and branch the whole long, terror-laden inheritance from idolatrous generations.<sup>22</sup>

Abraham's faith consists, largely, in his pursuit of justice required by obedience to the one God.<sup>23</sup> Note the play on the word "one" – which echoes the oneness of the one (*ehad*) God – in this passage: God tells Abraham to offer "your only" (*yehidka* 22.2) [legitimate] son. And when Abraham is reprieved through his obedience to the second command, Isaac as the object of human sacrifice is replaced by "one" (*ehad*) ram.<sup>24</sup> As Spiegel speculates:

It may well be that in the narrative of the ram which Abraham sacrificed as a burnt offering in place of his son, there is historical remembrance of the transition to animal sacrifice from human sacrifice – a religious and moral achievement which in the folk memory was associated with Abraham's name, the father of the new faith and the first of the upright in the Lord's way. And quite possibly the primary purpose of the Akedah story may have been only this: to attach to a real pillar of the folk and a revered reputation the new norm – abolish human sacrifice, substitute animals instead.<sup>25</sup>

The *Qur'an*, like the Hebrew scriptures, sees Abraham's faith as consisting in the obedience to the command to be just, to be responsible for the other person, an obedience that can be seen to accompany the transition from polytheism to monotheism. Abraham's position as a transitional figure from the world of polytheism or pantheism to monotheism is clearly articulated in Sura 6:75-79 on "Abraham's Creed":

75. Thus We showed Abraham the visible  
and invisible world of the heavens and the earth,  
that he could be among those who believe.  
76. When the night came with her covering of darkness  
he saw a star,  
and (Azar, his father), said: "This is my Lord."  
But when the star set, (Abraham) said:  
"I love not those that wane."  
77. When (Azar) saw the moon rise all aglow,  
he said: "This is my Lord."  
But even as the moon set, (Abraham) said:  
"If my Lord had not shown me the way  
I would surely have gone astray."  
78. When (Azar) saw the sun rise all resplendent,  
he said: "My Lord is surely this,  
and the greatest of them all."  
But the sun also set, and (Abraham) said:

“O my people, I am through  
 with those you associate (with God).  
 79. I have truly turned my face  
 towards Him who created the heavens and the earth:  
 I have chosen one way and am not an idolator.”<sup>26</sup>

James L. Kugel sees Genesis 12, which tells of Abraham’s journey from Chaldea, as articulating a transition from the polytheism of Mesopotamia to the monotheism of Israel. Kugel cites many ancient biblical interpreters who comment on the significance of Abraham’s relation to his native city of Ur in Chaldea, which is in Mesopotamia.<sup>27</sup> A number of these interpreters, as does the previous passage from the Qur’an, present Abraham as an astronomer or astrologer. Kugel observes that Abraham’s homeland, Chaldea, “was famous for one thing in particular: it was the home of astronomy and astrology. So great was the association between Chaldea and the study of the stars that the very word ‘Chaldean’ came to mean ‘astronomer’ in both Aramaic and Greek. Many interpreters therefore naturally assumed that Abraham the Chaldean must himself have been something of an astronomer.”<sup>28</sup>

### III

#### *Monotheism, Justice, Injustice*

What we see in Genesis 22, then, is the differentiation of a monotheistic worldview, and its attendant ethics of responsibility for the Other, of its break with the cruelty often associated with the numinous and with the sacred. But as we know all too well from the history of the world since the advent of monotheism, violence has not vanished. On the contrary, it has perhaps increased, as those who believe they have unique access to the One Truth fight against those with competing claims. The differentiation comes at a price. Even the most responsible of monotheists do not always escape the peril of high self regard and a correspondingly low opinion of the ethical stature of those who remain pagans or polytheists, or recipients of historically prior revelations.

In Genesis 20, Abraham journeys to Gerar, a Canaanite city state in the Western Negev. In the previous chapter, God had destroyed the city of Sodom. Now Abraham, well aware of the licentiousness of a number of the people of Sodom, here feels he must present his wife Sarah (as he had earlier, in Genesis 12.12-14) to the officials as his sister (she is in fact Abraham’s half sister) so as to save himself. He would put his life in danger, he believes, if

he is viewed as Sarah's husband, and thus as a sexual rival. Abimelech takes Sarah. God then appears to Abimelech in a dream, telling him that he is about to die because he took another's – namely, Abraham's – wife. Abimelech pleads his innocence:

“My Lord, will you slay a nation even if innocent? Did he not say to me, ‘She is my sister’? and she, she too said, ‘He is my brother.’ With a pure heart and with clean hands I have done this.”

Abimelech's question to God recalls Abraham's to God two chapters earlier (18.23). There Abraham proves the worthiness of his election by demonstrating his concern for justice, even if this means that he may, as a result, incur the disfavor of his all-powerful benefactor. Abraham presses God and asks him if he will destroy the city of Sodom if His punishment would result in the slaughter of innocents. He asks God, “Will you really wipe out the righteous [*zadik*] with the guilty?” In Genesis 20:4, Abimelech asks a similar question of God: “My Lord, will you slay a nation [*goy*] even though it is righteous [*zadik*]?”

Although Abraham is the first patriarch of what will be the monotheistic religion of Judaism, with which God has a very special relation, the author places the polytheist Abimelech (a leader of a “nation,” [*goy*] i.e. a non- Jew) and the monotheist Abraham on the same plane of importance by narrating episodes in which each is granted the rare opportunity of engaging in a dialogue with God. Both Abraham and Abimelech merit their visitations by God by proving themselves to be just men. Monotheism, I have been suggesting, differentiates itself historically out of a polytheistic climate that permitted cruelties and injustices such as human sacrifice. But while the historical differentiation of the monotheistic worldview and its attendant ethical imperatives must be acknowledged, it is also true that avowed monotheists continually betray ethics – including that most influential early monotheist, Abraham. Ethics is the acknowledgement of the Other as Other, and the obedience to the command to be responsible for the Other. This sense of the absolutely unassimilable otherness of the other person will be betrayed if the subject makes unwarranted assumptions about the Other, and thus does not view the Other as an occasion for the transcendence of the ego but rather as a stereotype, as a construction – to employ the vocabulary of phenomenology – of the intentional consciousness.

And this is precisely how Abraham mistakenly views the noble Abimelech. How could a polytheist living in Canaan, Abraham had wrongly assumed, be anything less than a rapacious immoralist? After his conversa-

tion with God, Abimelech upbraids Abraham twice for placing him in the position of potentially causing an unwitting offence against Abraham and Abraham's wife, Sarah, – and against God! – by telling the king that she was his sister and not his wife. “What have you done to us, and how have I offended you, that you should bring upon me and my kingdom such an offense? . . . And what did you see that you did such a thing?” (20.10), Abimelech asks Abraham. Abraham answers, “For I thought, there is surely no fear of God (*elohim*) in this place and they will kill me because of my wife” (20.11).

Ethics (or holiness), Abraham learns, is not unique to self-declared monotheists. Polytheists may also act ethically. Similarly, monotheists betray God and ethics by making unwarranted assumptions about polytheists and by viewing them, unjustly, as less than fully human. Worldviews, such as monotheism, differentiate themselves historically, creating a before and an after, it is true. But if the before and the after are understood as the absolutely false and the absolutely true, the very meaning of the differentiation will be betrayed and lost in the kind of violence to which we have grown accustomed in the twenty-first century.

#### NOTES

<sup>1</sup> Trans. Everett Fox, *The Five Books of Moses: Genesis, Exodus, Leviticus, Numbers, Deuteronomy* (New York: Schocken Books, 1983; rpt. 1995), pp. 94-95. Where I do not cite a translator of the Hebrew text, the translation is my own.

<sup>2</sup> The “baroque” nature of Rembrandt's painting consists, in large part, in its debt to what John Rupert Martin refers to as “the naturalistic vision of the Baroque” (*Baroque* [New York: Harper & Row, 1977], p. 13), especially as achieved by Caravaggio. While baroque painters were certainly not averse to allegorical representation, they tended to stress the dramatic nature of scenes from the Hebrew scriptures rather than their mere typological significance. For remarks on the indirect influence of Caravaggio via Lastman on Rembrandt's 1635 painting of *The Sacrifice of Isaac*, see J. Bruyn, “Rembrandt and the Italian Baroque,” *Simiolus* 4 (1970), 28-48, esp. pp 39-40. Rembrandt appears to have been inspired by Lastman's depiction of Abraham's looking directly at the face of the angel. This dramatic gesture “in turn seems to be based on two famous paintings of Caravaggio which Lastman may have seen in Italy between 1603 and 1606: *St. Matthew and the Angel* and *The Sacrifice of Isaac*” (Astrid Tümpel and Peter Schatborn, *Pieter Lastman: The Man Who Taught Rembrandt* [Amsterdam: Waanders Uitgevers, Zwolle, 1991], p. 65).

<sup>3</sup> *Simon Schama, Rembrandt's Eyes* (Knopf: New York, 1999), p. 605.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>5</sup> For “durative, non-specific” commands, the word for “not” that precedes the imperative proper would be *lo’-* rather than the two instances of *’al-* that we find in this passage. See Thomas O. Lambdin, *Introduction to Hebrew* (Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1971), p. 114.

<sup>6</sup> In Caravaggio’s painting (1601-2) of *The Sacrifice of Isaac* (in the Uffizi Gallery, Florence), Abraham has forcibly placed Isaac’s body prone onto the altar of sacrifice and he is trying to hold Isaac’s terrified face down when the angel appears and stays Abraham’s hand.

<sup>7</sup> See *Khaleel Mohammed*, “Probing the Identity of the Sacrificial Son in the Qur’an”, *Journal of Religion and Culture*, Vol. 13 (1999), pp. 125-132. Professor Mohammed argues that it is thoroughly misleading to assume that “the Islamic view” (p. 125) holds Ishmael to be the intended offering. Indeed, according to Professor Mohammed, al-Tabari (dc. 310/923), “arguably Islam’s most famous exegete, along with several others viewed Isaac as the sacrificial son” (*ibid.*)

<sup>8</sup>“Abraham, the Friend of the Merciful,” 305, cited from *The History of al-Tabari*, Vol. II, *Prophets and Patriarchs*, translated and annotated by William M. Brinner [Albany: State University of New York Press, 1987], p. 93.

<sup>9</sup>See e.g. *Levinas*, “Ethics and Spirit,” *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, trans. Seán Hand (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990), esp. pp. 7-10.

<sup>10</sup> As Robert Alter – having rendered Isaac’s “*’aviy*” as “Father!” – remarks in the sensitive commentary to his fine translation of *Genesis*, “The Hebrew is literally ‘My Father.’ But that noun with the possessive ending is the form of intimate address in biblical Hebrew, like *Abba* in postbiblical Hebrew” (*Genesis: Translation and Commentary* [New York and London: W. W. Norton & Company], p. 105.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>12</sup> See the anonymous author of the catalogue of the Walpole collection, cited in the caption describing the painting on display in the Hermitage: “Abraham’s Head, and the naked Body of Isaac, are very fine; the Painter has avoided much of the Horror of the Story, by making Abraham cover the Boy’s Face, to hide the Horror from himself” (London, 1745).

<sup>13</sup> *Rembrandt’s Eyes*, p. 410.

<sup>14</sup> See *Jeffrey Stolle*, «Levinas and the Akedah: An Alternative to Kierkegaard,» *Philosophy Today* (Summer 2001): 132-43.

<sup>15</sup> *Emmanuel Levinas, Ethics and Infinity: Conversations with Philippe Nemo*, trans. Richard A. Cohen (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1998), p. 87. For Jacques Derrida’s reflections on the “Aqedah,” and on Kierkegaard’s and Levinas’s readings of this text, see *Donner la mort in L’éthique du don* (Paris: Métalié-Tansion, 1992), translated into English by David Wills as *The Gift of Death* (Chicago: University of Chicago Press, 1995); see especially Chapter Three. For stimulating reflections on Kierkegaard’s, Levinas’s, and Derrida’s reflections on the “Akedah,” see Hent de Vries, *Religion and Violence: Philosophical Perspectives from Kant to*

Derrida (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002), esp. Chapter Two (“Violence and Testimony: Kierkegaardian Meditations”), pp. 123-210.

<sup>16</sup> See e.g. *Levinas*, “The Trace of the Other,” in *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, ed. Mark C. Taylor (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), p. 31, and “A Man-God?,” *Entre Nous: Thinking-of-The-Other*, trans. Michael B. Smith and Barbar Harshav (New York: Columbia University Press, 1998), p. 58.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 411. In the Munich version of this painting (also 1635; attributed to Rembrandt and another artist who worked in Rembrandt’s studio), Abraham’s face appears to be even more stunned, and the angel’s intervention less gentle. Here the angel appears to be coming towards the viewer, and his body twists more emphatically, more urgently towards Abraham in order to stay the patriarch’s hand.

<sup>18</sup> As Howard Hibbard comments, “Caravaggio may simply have been commissioned to paint this familiar subject from Genesis, but his interpretation seems unnecessarily cruel. Poor Isaac has become little more than an animal sacrifice, although his horror is plainly evident: Caravaggio was fascinated by the idea of a head cut off or a throat cut” (Caravaggio [New York: Harper & Row, 183; rpt. 1985], p. 166).

<sup>19</sup> *Proper Names*, trans. *Michael B. Smith* (London and Stanford, CA: The Athlone Press and Stanford University Press, 1996), p. 74.

<sup>20</sup> According to Rodney Stark, “it is now accepted that the Israelites did not fully embrace true monotheism until many centuries after the Exodus” (One True God: Historical Consequences of Monotheism [Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001, p. 32]). Stark argues that the monotheism of the Israelites “seems to have emerged from a pantheon that has been traced to Persian sources, not to Egypt. . . . Just where true monotheism first arose,” Stark argues, “remains unknown” (*ibid.*).

<sup>21</sup> *The Last Trial: On the Legends and Lore of the Command to Abraham to Offer Isaac as a Sacrifice: The Akedah*, trans. with introduction by Judah Goldin (Woodstock, Vermont: Jewish Lights Publishing, 1993), p. 61. On monotheism’s rejection of human sacrifice, see also the sixteenth-century Mexican colonial play “The Sacrifice of Isaac,” trans. Marilyn Ekdahl Ravicz in her book *Early Colonial Religious Drama in Mexico: From Tzompantli to Golgotha* (Washington, D.C.: The Catholic Press of America, 1970), pp. 83-98. This play was written (in the Nahuatl language) by Spanish missionaries to be performed for the natives, according to Ravicz, in order to discourage them from practicing rituals of human sacrifice: “That God does not desire human sacrifice is also patent from this play. This fact was clearly a point in issue for an audience recently given to ritual human sacrifice on a stupendous scale, for the Aztec gods in the days immediately preceding the conquest had seemed ever to demand the precious blood offerings of the believers” (p. 97). For a discussion of the French Roman Catholic missionaries’ paradoxical betrayal, in the name of God, of the alterity of the unique and irreplaceable Other in colonial West Africa in the twentieth century, see Chapter 5 of this book.

<sup>22</sup> *The Last Trial*, p. 73.

<sup>23</sup> The entrance into an ethical relation with the Other is, for me, the very meaning of the covenant. Abraham merits his election by his concern for justice, as evidenced in his bold questioning of God, on behalf of the innocent in Sodom, in Genesis 18.

<sup>24</sup> Rejecting, with Alter (Genesis, p. 106) and most scholars, the reading of the Masoretic text, which gives *ahar* (“after” or “behind”) for *ehad* (one).

<sup>25</sup> *The Last Trial*, pp. 63-64.

<sup>26</sup> *Al-Qur’an*, a contemporary translation by Ahmed Ali (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 121-122.

<sup>27</sup> See *James L. Kugel*, *Traditions of the Bible: A Guide to the Bible As It Was at the Start of the Common Era* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998), pp. 244-274, which comments on Abraham’s journey from Chaldea in Genesis 12.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 249.

## ЦВЕТОВАЯ ТРАКТОВКА КИТАЙСКОЙ «КНИГИ ПЕРЕМЕН» И-ЦЗИН

*Владимир ГРУЗДЕВ*

Предлагаемый вашему вниманию материал является фрагментом моей книги «Зеркало мира», которая существует в электронном виде и ждет своего издателя. Более подробную информацию по книге можно найти на сайте: [/www.gruzdev.com/](http://www.gruzdev.com/). Основная тема книги – различные аспекты взаимодействия человека и мира как единой системы. Человек воспринимает, наблюдает, изучает, познает – проявляет – мир, тем самым участвуя в его со-творении.

Излагаемая концепция представляется развитием, так называемого «антропного принципа», который в классическом определении Стивена Хокинга звучит так: «Мы видим Вселенную такой, как она есть, потому что, будь она другой, нас бы здесь не было, и мы не могли бы ее наблюдать».

Я бы перефразировал это так: «Мы видим Вселенную такой, как она есть, потому что мы такие, какие мы есть. Будь мы другими, мы видели бы другую Вселенную и жили в другом мире».

Я бы назвал это «субъективным антропным принципом».

Человек живет в реальном непрерывном мире, пользуясь представлениями о нем, взятыми из информационной МОДЕЛИ мира. Эта модель, прежде всего, дискретна (информация в двоичной форме дискретна, восприятие дискретно (апории Зенона), мышление дискретно через слово). Можно сказать, что научные законы физической реальности справедливы для МОДЕЛИ и во многом являются проекцией способа восприятия. Мы не можем судить о соответствии модели мира и физической реальности, потому что любой опыт, любое познание осуществляется в рамках модели, которая при этом развивается и усложняется. Однако мы можем воздействовать на реальность, используя модель мира.

Можно сослаться на теорему Уильяма Томаса: «Если люди определяют ситуации как реальные, то ситуации реальны по своим последствиям».

Такой реальной по последствиям ситуацией можно считать процесс познания, такой же реальной по последствиям ситуацией можно считать, например, бытие Бога.

При такой концепции принципиально меняется роль человека. Он опять оказывается в центре мироздания.

Прежде чем перейти к цветовому разложению, я должен коротко остановиться на черно-белой, двоичной модели мира.

Проявленность – это свойство мира быть воспринятым. Проявленное объективно существует в диапазоне человеческого восприятия (в человеческой полосе). Это не значит, что за пределами человеческой полосы мир не существует, но он остается для нас непроявленным. Проявленный мир усложняется ровно настолько, насколько расширяются наши возможности его восприятия.

И на плане физической реальности, и на духовном плане проявленность осуществляется через пары противоположностей, через дуальность. Принято предполагать существование двух противоположных идеальных качеств: добро – зло, белое – черное, Ян – Инь. Всё, что находится между крайними качествами – это их сочетания в различных пропорциях. Это принцип лежит в основе китайской книги перемен И-Цзин. Это – информация о мире в двоичной форме.

Представим теперь нейтральный серый цвет как изначальное недифференцированное состояние. Тогда появление любого отличия в исходном сером равноценно появлению бита информации. Более темный тон принимаем за условно черный, более светлый – за условный белый. Творение, основанное на способности различать, состоялось. Я называю это «внутреннее творение».

С точки зрения восприятия, то, что принимается за противоположность, есть порог чувствительности. Порог чувствительности – это минимально различимое отличие, позволяющее дифференцировать два состояния, что тождественно проявленности. Повышая чувствительность, расширяя восприятие, человек проявляет мироздание, участвует в со-творении.

Восприятие дискретно, последующий кадр должен отличаться от предыдущего, чтобы нести дополнительную информацию. Восприятие происходит на разных уровнях дискретности (частотах квантования) с использованием различных механизмов (интеллектуальный, рефлексивный, эмоциональный). Восприятие не только дискретно, но и линейно-

последовательно. Используя язык, мы автоматически отдаем предпочтение принципам линейного упорядочения в мышлении.

Поскольку восприятие и мышление дискретны, открываемые нами законы построения физической реальности поддаются математическому моделированию и оказываются тождественными на всех уровнях. Также все эзотерические, символные и знаковые системы, содержащие описания этих законов, взаимотрансформируются друг в друга. Можно сказать, что сознание проецирует присущий ему способ восприятия на окружающий мир.

Алгоритм развития всех дискретных систем подчинен единому оптимальному Принципу, основанному на простоте и рациональности. Развитие происходит в соответствии с рядом Фибоначчи: нечто существующее (число) на первом этапе самоотражается, суммируется с пустотой, повторяется; все последующие шаги одинаковы и состоят в суммировании двух последних состояний (чисел). Развивающаяся таким образом последовательность стремится к гармоническому соотношению (золотому сечению) между соседними членами, что соответствует движению по логарифмической спирали (раковины улиток и галактики).

Известно, что обратная логарифмической функция  $e^x$  остается неизменной при дифференцировании и интегрировании. Отсюда можно сделать предположение, что реализация наиболее рационального принципа развития, описываемого рядом Фибоначчи, приводит к тому, что на некоем идеальном математическом плане мир остается неизменным. Можно вспомнить буддийские представления об иллюзорности мира.

Первый шаг в ряду Фибоначчи – самоотражение – можно соотнести с человеческим сознанием.

Отметим здесь принцип, заложенный в И-Цзин. Четные гексаграммы получаются переворачиванием (зеркальным отражением относительно основания или относительно линии, разделяющей триграммы) предыдущей нечетной. Исключения составляют ситуации, при которых перевернутая гексаграмма тождественна исходной нечетной. В этих случаях (1-2, 27-28, 29-30, 61-62) четная гексаграмма получается из исходной инверсией – заменой Инь знаков на Ян и наоборот.

В И-Цзин элементы Инь и Ян группируются в сочетаниях по три, образуя 8 триграмм. Троичная система получается не путем добавления нового элемента, а группировкой двух имеющихся в сочетании по три. В математике такая система счисления называется двоично-восьме-

ричной, она лежит в основе функционирования компьютеров. Такое построение наиболее рационально и экономно, поскольку «не умножает сущностей».

Сочетание триграмм по две дают 64 гексаграммы (что равно количеству кодонов генетического кода - размещение четырех оснований по три).

От дискретной системы, основанной на дуальности (Инь – Ян, черное – белое), можно перейти к гармонической цветовой модели, построенной на взаимопереходах трех основных и трех дополнительных цветов. Цветовой спектр представляет собой степень дифференциации света. Как свет проявляется через тень, так цвет проявляется через дополнительный цвет, противоположащий основному на цветовом круге.

Хочу заметить, что считаю «семь цветов радуги» устойчивым ложным стереотипом, введенным Ньютоном под влиянием кабалистики. Все, что связано с цифрой 7 имеет отношение к сферической системе («Сферодинамика» Б. В. Гладков, СПб Государственный Политехнический Университет).

Цветовосприятие индивидуально, не имеет «камертона», зависит от наличия или отсутствия фона. Дополнительные цвета физиологически связаны с основными через, так называемое, негативное остаточное изображение. Основные и дополнительные цвета нуждаются друг в друге и связаны через человека (теория «внутреннего творения»).

Взаимосвязи основных и дополнительных цветов аналогичны соотношениям триграмм И-Цзин.

Полученная цветовая интерпретация представляет собой идеальную систему, в которой два противоположных начала Инь и Ян (черное и белое) взаимопереходят друг в друга через цветовое разложение. Система замкнута и самодостаточна. В неё ничего нельзя добавить или отнять, не нарушая целостности.

- представляется возможным построение на основе цветового разложения гармонической логики;

- систему можно использовать для анализа любых классификаций, базирующихся на двоично-восьмеричной системе счисления (например, классификация типов личности по Юнгу;

- И-Цзин начинается с белого и черного цвета (1 – небо, творчество, 2 – земля, исполнение), в последней четверти исходные белый и черный не появляются ни разу (по Х. Аргуэльесу с гексаграммы 49 –

преобразование – начинается период постистории). Антагонистические законы проявления мира переходят в гармонические.

Цветовое разложение позволяет представить существующие знаковые и символные системы не только в цвете, но и в трехмерной и в динамической форме.

- сопряженная пара тетраэдров представляет собой первичный пространственный модуль;

- точка сопряжения, в которой основные цвета переходят в дополнительные (негативное остаточное изображение) – место человека в соответствии с теорией «внутреннего творения».

Сопряженную пару тетраэдров можно достроить добавлением еще девяти таких же сопряженных пар с обратной последовательностью цветов (противоположным спином). Единственное правило при построении: грани сопрягаются по принципу основной – дополнительный цвет.

В результате получается правильный двадцатигранник – икосаэдр, внешние грани которого образуются белыми и черными треугольниками (старые Инь и Ян), а внутренние цветные грани составляющих тетраэдров (молодые Инь и Ян) сопрягаются по принципу дополнительных цветов. При построении 6 внутренних граней из 60 не будут сопрягаться без дополнительных построений. Потребуется, чтобы в определенные ребра икосаэдра входили лучи определенного цвета, дополняющие внутренние грани до сопряжения. Эти согласующие внешние лучи пересекаются в центре икосаэдра и образуют расположенную вдоль вертикальной оси систему сопряженных тетраэдров большего масштаба.

Икосаэдр с согласующими внешними лучами представляет собой динамическую, пространственную модель развития. Основной принцип: циклический процесс вписан в подобный же цикл большего масштаба, направленный встречно (пример: зодиакальный круг и прецессия равноденствия).

У Платона в диалоге «Тимей» – 5 правильных многогранников: тетраэдр (огонь), октаэдр (воздух), куб (земля), икосаэдр (вода) и додекаэдр (quinta essential – пятая сущность). Отсюда выводится вся европейская эзотерическая символика. Можно анализировать каббалистические, розенкрейцеровские диаграммы, дерево Сефирот, цветок жизни, меркабу и многое другое.

Показана связь восточных и западных знаковых и символических систем. Все они в той или иной мере отражают пространственный алгоритм развития.

## **THE COLOR LAYOUT OF THE I-CHING, THE CHINESE BOOK OF CHANGES**

*Vladimir GRUZDEV*

*St. Petersburg, Russia*

In this paper we examine correlations between Eastern and Western symbolic and numeric systems. All of these systems seem to reflect the dimensional algorithm of development described in our approach. The model is based on an interpretation of the binary-octal code exemplified by the color layout of the I-Ching, the Chinese Book of Changes.

**СТРУКТУРА И ДИНАМИКА ЗРИТЕЛЬСКОЙ АУДИТОРИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ (1987 – 2003)**

*Валерий КОЗИЕВ*

Официально «перестройка» в сфере изобразительного искусства началась в Государственном Русском музее в 1987 году, когда была кардинально изменена выставочная политика. Выставки социалистического реализма уступили место выставкам классического русского авангарда, советского «андеграунда», новейшего и актуального искусства. Одновременно с этим было впервые широко показано искусство рубежа XIX и XX веков, а также проводились монографические выставки традиционного искусства XVIII и XIX веков и многочисленные тематические выставки, включая религиозное искусство.

Публика ГРМ, воспитанная на принципах критического и социалистического реализма, столкнулась с невероятным многообразием художественных систем искусства XX века. Проблема усугублялась тем, что переоценка ценностей в художественной сфере (изобразительное искусство, литература, музыка, театр, кино) происходила в контексте кардинальных изменений и потрясений в экономической, социальной и политической жизни общества.

Очевидно, что новая художественная «парадигма» была навязана «сверху, впрочем, как и «социалистический реализм» прежде. Однако интеграция новых художественных ценностей в обществе зависит не только от «предложения», но и от «спроса». Аксиоматическое «спрос рождает предложение» в нашем случае выглядит ровно наоборот – «предложение рождает и формирует спрос».

Приняла ли публика ГРМ современное искусство и в какой степени? Произошла ли дифференциация аудитории ГРМ на выставках традиционного и современного искусства? Произошла ли трансформация художественных ценностей у посетителей ГРМ?

Отдел социально психологических исследований ГРМ на протяжении последних 15 лет изучал посетителей ГРМ на основной экспозиции и различного рода выставках. Опираясь на результаты этих исследований будет сделана попытка ответить на поставленные вопросы.

ГРМ начал знакомить широкую публику с искусством XX века с 1987 года, когда прошло несколько выставок («П. Филонов» (1988), «К. Малевич» (1989), «Советское искусство 20-30-х годов» (1989), «В. Кандинский» (1989), призванных реабилитировать русский авангард. Для большинства зрителей это было абсолютно неизвестное и новое искусство, к которому совершенно не подходили мерки традиционного искусства.

Социологические исследования показали, что состав посетителей ГРМ на этих выставках претерпел серьезные изменения по сравнению с выставками, проводившимися в музее ранее. Аудитория этих выставок оказалась существенно моложе, чем аудитория выставок традиционного искусства.

Далее, изменения затронули профессиональный состав посетителей. Выставки классического русского авангарда значительно больше посещали художники и студенты, и существенно меньше школьники и пенсионеры. На выставках классического русского авангарда также оказалось больше научных сотрудников и преподавателей вузов, тогда как на выставках традиционного искусства – учителей.

Аудитория выставок классического русского авангарда имеет существенно более высокий уровень образования.

Следующее отличие касается соотношения постоянных посетителей и впервые пришедших в музей. На выставках классического русского авангарда постоянных посетителей оказалось в несколько раз больше, чем впервые пришедших в музей. То есть аудитория выставок классического русского авангарда имела больший опыт общения с искусством, чем аудитория традиционных выставок.

Столь кардинальные отличия аудитории первых выставок классического русского авангарда – высокая доля среди посетителей молодежи, повышенный интерес к ним студентов, художников, преподавателей вузов и научных сотрудников, высокий уровень образования посетителей, преобладание постоянных посетителей ГРМ – можно было бы объяснить политическими и социальными причинами. Искусство, которое более 50-ти лет находилось под запретом по политическим и идеологическим причинам, и наконец, реабилитировано, не может не вызвать ажиотаж. Однако выставку скандально популярного советского художника И. Глазунова в это же время в Манеже (1988 год), выстаивая длинную очередь, посещали преимущественно инженеры, школьники и пенсионеры, то есть аудитория по своим параметрам близкая к ауди-

тории выставок традиционного искусства. Следовательно, выставки классического русского авангарда не без влияния политических и социальных факторов актуализировали ту часть аудитории Русского музея, которая была готова и могла воспринять нетрадиционное искусство. Собственно эти выставки и формировали эту аудиторию. До 1987 год в Русском музее проходили либо выставки традиционного искусства, либо выставки Союза художников преимущественно приуроченные к каким либо юбилеям. В музее сложилась достаточно стабильная аудитория, которая несколько менялась от выставки к выставке, но эти изменения не были столь кардинальными.

Сразу за серией выставок классического русского авангарда в ГРМ прошли выставки московского и ленинградского андеграунда 60 – 80-х годов: «Транзит» (1990) – художники России в эмиграции, и «Другое искусство» (1991) – художники московского андеграунда 60 – 70-х годов.

В 1990 году ГРМ (совместно с Парижским Высшим институтом пластических искусств) провел акцию «Территория искусства», которая включала выставку классического авангарда XX века (В. Кандинский, М. Дюшан, К. Малевич, Н. Габо, Раушенберг, Тингели, Ольденбург, Поллак и др.) и выставку «Ателье», на которой были представлены произведения молодых французских и ленинградских художников, выполненных в течение месяца в мастерских Русского музея.

Пожалуй, только выставка «Ателье» демонстрировала актуальное или новейшее искусство. Но для широкой публики, привыкшей к традиционному и советскому искусству, и классический русский авангард и искусство западных художников XX века, и творчество художников советского андеграунда было не известным и воспринималось как новое.

В 1991 году в Русском музее был создан Отдел новейших течений (заведующий – А. Боровский), который в течение 13 лет последовательно и целенаправленно знакомил публику с актуальным русским искусством в контексте мирового современного художественного процесса.

На протяжении 90-х годов в ГРМ проходило ежегодно около 40 выставок, не менее четверти из которых были посвящены новейшему и актуальному искусству.

Одновременно с этими выставками было показано творчество художников конца XIX – начала XX века – «В. Васнецов» (1990), «В. Серов» (1991), «На рубеже веков» (1991), «А. Остроумова-Лебедева» (1996), «Символизм в русском искусстве» (1996-1997), «Мир искусства» (1999),

а также художников XVIII и XIX веков – «А.И. Куинджи» (1992), «И.Е. Репин» (1995), «П. Федотов» (1991), «К. Брюллов» (1999-2000), «И. Айвазовский» (2000–2001) и другие.

В октябре 2000 – феврале 2001 года в ГРМ проходила выставка «Искусство против географии», посвященная 10-летию Галереи М. Гельмана, на которой демонстрировалось новейшее русское искусство последнего десятилетия. И, наконец, в декабре 2001 – марте 2002 года в ГРМ прошла выставка «Абстракция в России. XX век», которая представила классический русский авангард и его последователей во второй половине XX века.

Результаты социологических опросов на всех этих выставках, а также на основной экспозиции, позволили сделать следующие выводы.

Посетители основной экспозиции отличаются от посетителей временных выставок по ряду социально-демографических показателей. Уровень образования зрителей постоянной экспозиции существенно ниже уровня образования зрителей временных выставок. На постоянной экспозиции по сравнению с временными выставками меньше людей, чья профессиональная деятельность связана с творческой работой (научный сотрудник, преподаватель вуза, художник, искусствовед), но больше учителей, школьников и пенсионеров. На постоянной экспозиции значительно меньше жителей Петербурга: на одного горожанина приходится один иногородний, тогда как на временных выставках это соотношение – 3:1. Среди посетителей основной экспозиции значительно ниже уровень художественного опыта, но больше случайных зрителей и впервые пришедших в музей.

По составу посетителей временные выставки можно разделить по традиционному историко-хронологическому принципу: 1. Русское искусство XVIII – первой половины XIX века, 2. Искусство второй половины XIX века (Передвижники), 3. Искусство рубежа веков (конец XIX – начало XX века), 4. Классический русский авангард (20-е – 30-е годы XX века), 5. Советский андеграунд (60-е – 80-е годы XX века), 6. Новейшие течения. К сожалению, в этом ряду отсутствует официальное советское искусство. Единственная большая выставка этого искусства в ГРМ «Агитация за счастье» (1994) включала помимо официальной живописи произведения классиков русского авангарда и парад популярности на данной выставке возглавили Филонов и Малевич.

При переходе от выставок изобразительного искусства XVIII – первой половины XIX века к новейшим течениям изменяется возрастной

состав посетителей – увеличивается доля молодежи до 30 лет и уменьшается доля посетителей старше 55 лет, то есть чем «современнее» искусство представленное на выставке, тем моложе аудитория. Например, среди посетителей выставок «Искусство против географии» (актуальное искусство последнего десятилетия) молодежи (до 30 лет) на 25% больше, чем на выставках искусства первой половины XIX века, на 15% больше чем на выставках передвижников и искусства рубежа веков и на 7% больше, чем на основной экспозиции.

Чем более «традиционным» (отстоящим от нас по времени) являются представленные на выставке произведения, тем ниже уровень образования публики. Начиная с выставок искусства рубежа веков (конец XIX – начало XX века) уровень образования публики делает резкий скачок вверх и продолжает подниматься на выставках XX века.

Чем более «современной» (ближе к нам по времени) является выставка, тем больше на ней преподавателей вузов, научных сотрудников, художников, студентов и меньше школьников.

Чем более «традиционной» является выставка, тем больше на ней случайных, впервые пришедших в музей посетителей и меньше постоянных посетителей ГРМ, то есть ниже уровень художественного опыта.

Таким образом, в 90-е годов в ГРМ, благодаря новой выставочной политике, приобщавшей публику к различным этапам и направлениям традиционного и нетрадиционного искусства, каждый тип выставки обрел свою собственную аудиторию.

Однако, социальные и экономические катаклизмы в нашей стране не оставили в стороне и музейную жизнь. С начала перестройки значимость «Художественной культуры» как сферы жизнедеятельности советского, а затем и российского человека неуклонно падала. Этот процесс начался в 80-е годы, но он носил медленный и постепенный характер. В начале 90-х годов произошла резкая девальвация традиционных ценностей и в постсоветский период «художественная культура» в иерархии жизненных ориентаций заняла прочное периферийное положение, при этом изобразительное искусство в структуре художественных интересов нынешнего человека является наименее предпочитаемым среди других видов искусства (литература, музыка, театр, кино), то есть «периферия на периферии» жизненных ориентаций современного человека. Соответственно, произошло резкое снижение «потребления» художественной культуры.

Несомненно, на поведение человека в сфере художественной культуры непосредственно влияли бесконечные экономические обвалы, девальвации, дефолты. Например, в 1991 году после резкого повышения цен на железнодорожные билеты в ГРМ в два раза сократилось количество экскурсий, поскольку половина экскурсий в музее приходилось на иногородние туристические группы. За 90-е годы посещаемость ГРМ снизилась в три раза (в 1988 году музей посетило 1622800 чел., в 2002 году – 576300 чел.).

При общем снижении посещаемости в 90-е годы шло увеличение доли наиболее молодых и наиболее пожилых зрителей за счет уменьшения посетителей средних возрастов (экономически и социально наиболее активной и, следовательно, уязвимой части общества). Эта тенденция проявилась как в отношении основной экспозиции, так и в отношении всех без исключения типов выставок.

В течение последнего десятилетия неуклонно рос уровень образования публики как на основной экспозиции, так и на различного рода выставках. По всем другим параметрам – профессиональный состав публики, уровень художественного опыта аудитории – картина не однозначна.

Однако, несмотря на постоянное изменение аудитории выставок, базовые отличия между различными типами выставок и основной экспозиции сохранялись.

За прошедшие 15 лет произошли некоторые изменения со списком наиболее популярных русских художников у посетителей ГРМ. Наиболее демократическая и наименее подготовленная в художественном отношении публика на основной экспозиции. Список первых пяти наиболее популярных художников у зрителей основной экспозиции:

1993 – Айвазовский, Брюллов, Репин, Серов, Шишкин.

1998 – Айвазовский, Брюллов, Репин, Шишкин, Серов

2000 – Куинджи, Репин, Брюллов, Шишкин, Васнецов.

Ни один художник классического русского авангарда не набрал ни в одном из этих трех опросов 1% предпочтений. Как можно видеть, только к 2000 году произошла частичная смена приоритетов в художественных предпочтениях, но, тем не менее, в пятерку лидеров входят только представители традиционного искусства XIX века.

На временных выставках, где публика более специальная и в художественном отношении более искушенная, парад предпочтений следующий.

«Мир искусства» (1999) – Серов, Куинджи, Врубель, Айвазовский, Левитан. Художники классического русского авангарда набрали на этой выставке в сумме 6,9% от всех предпочтений.

«Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV – XX веков» (2000 – 2001) – Айвазовский, Брюлов, Репин, Малевич, Куинджи, Шишкин. Художники классического русского авангарда набрали на этой выставке в сумме 6,2% от всех предпочтений.

«И. Айвазовский» (2000 – 2001) – Айвазовский, Брюллов, Репин, Шишкин, Куинджи. Художники классического русского авангарда набрали на этой выставке в сумме менее 2% от всех предпочтений.

«К.Брюллов» (2001 –2002) – Брюллов, Айвазовский, Куинджи, Репин, Шишкин. Художники классического русского авангарда набрали в сумме 2,7% от всех предпочтений.

«Искусство против географии» (2000 – 2001). В отличие от других выставок в ГРМ на данной выставке, где было представлено актуальное искусство 90-х годов XX века, вместо явных лидеров в художественных предпочтениях – многообразие. Единственный художник, у которого оказалось достаточное количество предпочтений, это – К. Малевич (5% опрошенных назвали его в качестве любимого). Художники классического русского авангарда набрали в сумме 10,6% предпочтений (первое место), на втором месте в параде популярности – передвижники (10%), на третьем месте – художники рубежа XIX и XX веков (8,8%), четвертое место у художников первой половины XIX века (6,3%) и, наконец, пятое место – представители новейшего и актуального искусства (4,7%), то есть те, кто работают в настоящее время.

«Русская абстракция. XX век» (2001 –2002) – Айвазовский, Куинджи, Малевич, Репин, Брюллов. Художники классического русского авангарда в сумме набрали 11,5% предпочтений (четвертое место в параде популярности), художники конца XIX – начала XX века – 15,9% (третье место), художники XVIII – первой половины XIX века – 16,3% от всех предпочтений (второе место), передвижники – 18,1% (первое место).

Как можно видеть, вкусы основной части посетителей ГРМ на протяжении 90-х годов остаются консервативными и ограничиваются преимущественно традиционным искусством XIX века и лишь во второй половине 90-х на выставках искусства XX века и на тематических выставках в перечень наиболее предпочитаемых художников стали попадать представители классического русского авангарда, где самым популярным худож-

ником, несомненно, является К. Малевич. В этом смысле аудитория выставок новейших течений уникальна – полное отсутствие в предпочтениях единообразия и широкий диапазон названных художников и произведений – от древнерусской иконы до произведений, выполненных в настоящее время. Знаменательно также то, что художники классического русского авангарда в этой аудитории оказались на вершине иерархии предпочтений.

Аудитория современного искусства – это, прежде всего поколение молодых людей, преимущественно студентов, а также лица, чья профессия связана с творчеством и художественной культурой. У поклонников этого искусства высокий уровень образования и художественного опыта.

Правда, нужно иметь в виду, что аудитория актуального искусства по сравнению с аудиторией традиционного искусства сравнительно узкая. Мраморный дворец, где проходят выставки актуального искусства, посещает в год примерно 30 000 человек, что составляет 5% от всех посетителей музея. Но если учесть, что аудитория современного искусства формируется в нашей стране всего последние 15 лет, а актуального искусства и того меньше, то нужно признать что результаты впечатляющие.

Чем «традиционнее» искусство, представленное на выставке, тем оно популярнее у широкого круга зрителей и тем выше посещаемость выставки. Чем «новее» искусство, тем специфичнее и уже его аудитория. Выставки традиционного искусства в ГРМ привлекают в большей степени новых посетителей, тогда как выставки современного искусства – постоянных посетителей.

Возвращаясь к поставленным выше вопросам, можно сказать следующее. За прошедшие 15 лет, каждая из выставок (1. Русское искусство XVIII – первой половины XIX века, 2. Искусство второй половины XIX века (Передвижники), 3. Искусство рубежа веков (конец XIX – начало XX века), 4. Классический русский авангард (20-е – 30-е годы XX века), 5. Советский андеграунд (60-е – 80-е годы XX века), 6. Новейшие течения) обрела свою аудиторию, которая имеет свой специфический социально-демографический профиль. С одной стороны, произошло расслоение аудитории ГРМ в начале перестройки, с другой – в Русский музей за прошедшее время пришло несколько поколений молодежи. Примерно треть посетителей основной экспозиции – впервые пришедшие в музей, значительную часть которых – школьники и студенты. Именно они являются потенциальными постоянными посетителями различного рода выставок и непрерывно обновляют аудиторию ГРМ.

Однако воспроизводство аудитории ГРМ резко снизилось в начале 90-х годов (в три раза). При том, что выставочная программа музея в эти годы постоянно расширялась – открылись три дворца (Строгановский, Мраморный и Инженерный замок) с новыми экспозиционными пространствами. По-видимому, причины «обвала» посещаемости лежат вне музея. Это, прежде всего разрушение традиционной системы жизненных ценностей советского человека и поиск новой идентичности постсоветского человека, в которой художественная культура потеряла былую значимость и переместилась на периферию ценностных ориентаций.

Если ГРМ за 15 лет кардинально перестроил свою выставочную политику и сформировал аудитории для различного типа выставок, то об иерархии художественных предпочтений этого не скажешь. Подавляющее большинство посетителей ГРМ придерживаются консервативных художественных ценностей.

Более половины выставок в ГРМ посвящены искусству XX века. Эти выставки имеют своих постоянных посетителей. Но самыми любимыми у них остаются художники XIX века – Айвазовский, Брюллов, Репин, Шишкин, Куинджи. И, только у самой узкой и самой специализированной аудитории актуального искусства иные приоритеты. Парад популярности у них возглавили художники классического русского авангарда.

Парадоксально, но факт. За время прошедшее с начала перестройки все изменилось. Мы живем в совершенно другой стране. Сменилось несколько поколений. Но наши ценности, во всяком случае, художественные, продолжают оставаться прежними.

## **THE STRUCTURE AND DYNAMICS OF THE AUDIENCE OF THE RUSSIAN STATE MUSEUM: 1987 – 2003**

**Valery KOZIEV**  
*St.-Petersburg*

The “perestroika” in the field of fine arts officially started at the Russian State Museum in 1987, when the exposition policy was dramatically changed. Expositions of socialist realism were replaced by expositions of the classic

Russian vanguard, the Soviet “underground”, and the newest, present-day art. Simultaneously, the art of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries was extensively shown for the first time. Also some monographic exhibits of traditional art of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries were organised, as well as numerous thematic expositions including religious art. The RSM’s audience, which was brought up on the principles of critical and socialist realism, encountered an incredible variety of artistic systems in the art of the 20<sup>th</sup> century.

What are the results of this process? Who visits the RSM’s various expositions and how has the audience changed during these past 15 years? What are the audience’s artistic preferences and how have they been changing?

The RSM (I am not sure it should be RSM, but it reads better that way in English.) Department of Social Psychological Studies during past 15 years studied the RSM’s audience at the main exposition and at various exhibits. Proceeding from the data obtained in these studies, an attempt was made to answer the above questions.

The audience of the main exposition differs from that of temporary exhibits in a number of social-demographic parameters. The educational level of the main exposition audience is considerably lower than that of temporary exhibits’ audience. The main exposition is visited by a smaller number of people whose professional activity is associated with creative work (researchers, college professors, artists, art critics), and a larger number of school-teachers and schoolchildren. At the main exposition, the audience comprises far fewer residents of St.Petersburg. Among the main exposition visitors, the level of artistic experience is considerably lower, and there are more people who came to the Museum by chance or for the first time.

When moving from the fine arts exhibits of the 18<sup>th</sup> century to the first half of the 19<sup>th</sup> century, to the latest trends, the age composition of the visitors changes. The number of young people under 30 increases, and the number of visitors over 55 decreases, i.e. the «more modern» the art presented at an exhibit, the younger the audience.

The more “traditional” (distanced in time from us) are the works of art presented at an exhibit, the lower is the educational level of the audience. Starting with art exhibits from the turn of the century (the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century), the educational level of the audience sharply rises and continues rising with the 20<sup>th</sup> century art exhibits.

The more “modern” (nearer to us in time) an exhibit, the more college professors, researchers, artists, students visit it and the fewer schoolchildren.

The more “traditional” an exhibit, the more casual people visit it who come to the Museum for the first time, and fewer constant visitors of the RSM attend. Those who attend “traditional” exhibits have a lower level of artistic experience.

The more “traditional” is the art presented at an exhibit, the more popular it is among a wide audience and the higher the attendance of the exhibit. The «newer» the art, the more specific and narrower its audience.

The modern art audience comprises, first of all, the young generation as well as persons whose profession is associated with creativity and artistic culture. Admirers of this art enjoy a high level of education and artistic experience.

Visitors of the newest trend exhibits in the Marble Palace constitute the most specialised and unique audience of the RSM (according to the social-demographic parameters).

Coming back to the above questions, one can say this: during the past 15 years, the RSM has dramatically revised its exhibit policy and formed an audience for different kinds of expositions, each and all of them having their own specific social-demographic profiles.

Quite another pattern occurs in respect to value orientation in the field of fine arts. Artistic preferences of most of the RSM visitors in 1990s remained conservative and limited mainly to the traditional art of the 19<sup>th</sup> century. In the second half of 1990s, visitors to the 19<sup>th</sup> century exhibits started preferring representatives of the classic Russian vanguard, K.Malevich being undoubtedly the most popular artist of this genre.

More than half of the exhibits at the RSM are dedicated to 20<sup>th</sup> century art. These exhibits have their own constant visitors who still favour their beloved artists of the 19<sup>th</sup> century: Aivazovsky, Briullov, Repin, Shishkin, Kuindzhi. Only the narrowest and most highly specialised audience of present-day art has other priorities. For them the popularity parade is lead by the artists of the classic Russian vanguard.

Paradoxical as it seems, this is a fact. During the time elapsed since the beginning of the “perestroika”, everything has changed. We live now in an utterly different country. Quite a few generations have replaced each other. But our values, at least artistic those, remain the same.

**NEGATIVE THOUGHTS:  
TIMELY MEDITATIONS ON THE NATURE OF VIOLENCE  
TOWARDS AN AGONISTIC VIEW OF ARCHITECTURE**

**Frank WEINER**

*Virginia Polytechnic Institute and State University, USA*

*Not without cause did the ancients reserve the pantheon of  
the compatible to Gods and Ideas, but obliged works of art to  
enter the agon, each the mortal enemy of each.*

Theodore Adorno, *Minima Moralia*

*The reason of the stronger is always the best.*

*translation by Michel Serres  
of Jean de La Fontaine's fable, The Wolf and the Lamb*

***Introduction: violence and the agon***

This essay will attempt to sketch out a beginning point for a better understanding of the idea of violence as it may relate to the culture and institution of architecture. In the background of these issues stands our present global situation that could safely be characterized as tense and violent<sup>1</sup>. Despite the inherent dilemmas involved in taking up the question of violence a moral critique of violence will be avoided. The focus will rather be on violence as an impassioned idea. The analysis will borrow from many fields that have studied violence in their respective domains – philosophy, theology, anthropology, literary criticism, psychology, and aesthetics. Lastly the notion of violence will be investigated in the aesthetic realm where it manifests itself through the idea of the *agon*<sup>2</sup> in which the work of one individual overcomes the existence of the other. This “mimetic rivalry” as Rene Girard<sup>3</sup> terms it lies at the founding moment of human culture and the institutions that form and sustain that culture.

The ancient Greek word *agon* is derived from the word *ago* which means drive or lead. *Agon* means a fierce contest or battle between deserving adversaries or combatants. Its first meaning is a gathering or assembly especially for public games. The *agon* is the contest for the prize at athletic games.

It is the word from which our English word agony and antagonist is derived. It is a kind of artful wrestling match that can bring out the best notions of the spirit of authentic competition and rivalry between human beings. The agon like a race is a test of strength and skill. In this sense there is no culture without contest. True agonists compete or struggle against themselves and the history of others who have struggled to bring out the best in themselves, in search of a “betterable better”<sup>4</sup> thereby asserting their own personality in and through their work. In more general terms, “Agon emphasizes the conscious application of one’s powers for the achievement of a goal.”<sup>5</sup>

The agon is not unrelated to a kind of play in which the sportive element is wholly present. Here one should invoke the thought of Hans-Georg Gadamer and Johan Huizinga who have provided us with historical, ontological and hermeneutical foundations for the idea of play<sup>6</sup>. The game or play is constituted by the contest. In a true contest there can be only one winner and one or others that are vanquished. When we consider the idea of ‘good sportsmanship’ we may fail to realize that this is an agonistic concept. If culture is understood to have an inherent sportive dimension than the art of sportsmanship is a key element in the construction of culture.

In the ancient Greek world the agon manifests itself in the verbal duels of two orators or exchanges between characters in a play and the chorus. It makes its presence felt as a kind of rhetorical volleying or a kind of logos of play in Gademar’s sense. This feeling of competitive dialog is present in the verbal sparring that takes place between the characters of Sweeny Agonistes and Doris in T.S. Eliot’s play *Fragment Of An Agon* a piece of which appears below:

*Doris: That not life, that’s no life  
Why I just as soon be dead.  
Sweeney: That’s what life is. Just is  
Doris: What is?  
          What’s that life is?  
Sweeney: Life is death.  
Doris: Oh Mr. Sweeney, please don’t talk,  
          I cut the cards before you came  
          And I drew the coffin<sup>7</sup>*

***From the philosophically violent to the literary agonistic:  
Ricoeur and Bloom***

Paul Ricoeur has written eloquently, from a theological, historical

and philosophical<sup>8</sup> perspective, on the idea of our consciousness of violence<sup>9</sup> and the evil that is violence particularly as it affects an individual's relation to the State. Here the State is decidedly Machiavellian<sup>10</sup> in nature. Ricoeur raises the issue of the apparent contradiction between the claims of Christianity and the claims of the State. He poses a critical question in the form of a quandary - If an individual shall *not* kill then how is it possible for an individual to participate in a act of violence sponsored by the State of which they are a member? The theological prohibition against personal murder stands against the State sponsorship of collective murder that permits the political maintenance of the State at the expense of the individual.

Ricoeur lays out the twofold duality of the Christian admonition of turning the other cheek with the necessity of defending the existence of the State. He views these as two interlocking and interdependent paradoxes (Christian love and the notion of punitive violence) or as he terms them "pedagogies of humankind"<sup>11</sup> - one of the idea of the Cross the other of the Wrath.

On the nature of violence in general Ricoeur has written that:

"One must first gauge the length, width, and depth of violence, its movement throughout the course of history, the sweep of its psychological, social, cultural and spiritual ramifications, its profound enrootment in the very plurality of consciousness."<sup>12</sup>

Invoking the sense of the rootedness of violence is not a naive plea for the elimination of violence but rather recognition of its permanence and importance relative to our consciousness and the culture that stems from this consciousness. Ricoeur writes down the years 1789, 1871, 1914, 1944 and how the terrors of our 'history and psyche' are inextricably bound and resonate into the 'deepest levels of our unconscious'. Today we can add 9/11/01.

As to the pervasiveness of violence itself Ricoeur writes:

"To see that violence is always and everywhere, one has but to take notice of how empires rise and fall, how personal prestige is established, how religions tear one another to pieces, how the privileges of property and power are perpetuated and interchanged, or even how the authority of intellectuals is consolidated, how the cultural delights of the elite depend upon the massive workings and sufferings of the disinherited."<sup>13</sup>

For Ricoeur violence is the foundation of the institution of the State and not the other way around. Could this be applied by analogy to the making of

architecture? This suggests that any desire for making institutions *as* architecture must claim that one of its primary obligations is based on an understanding of how as Ricoeur would state it - violence *engenders* the institution throughout the span of history.

In this light one should consider Louis Kahn as one of the last great architects of the idea of institutions<sup>14</sup>. He, better than most architects seemingly had an instinctual grasp into the burden and cost in human terms that creates and sustains institutions over time, whether they be at Dacca or Exeter. Kahn wrote that, "Every building that an architect builds is answerable to an institution."<sup>15</sup> He felt that institutions were places that human beings exercised common aspirations: such as a street, a library, or a school. Although nowhere in his writings does Kahn explicitly link the idea of institutions to a darker side of human existence one does sense (in the buildings themselves) an awareness of the deeper significance of invoking the idea of institutions in the making of architecture. Subtly hinting that architects should look further into the idea of institution Kahn wrote that, "I think the institution is rather a less known thing."<sup>16</sup> Kahn's meaningful use of primary geometry in many of his projects makes one carefully consider the statement of Michel Serres that, "...geometry begins in violence and the sacred."<sup>17</sup> Perhaps one could speculate that well beneath the outward benevolence of Kahn's work is the specter of the violent and that this benevolence would not be possible outside of an origin of violence.

Harold Bloom in his book called *Agon: Towards a Theory of Revisionism*<sup>18</sup> places the concept of the agon at the center of what he terms an 'anti-theoretical' literary criticism and personal religious belief based on that of a gnostic<sup>19</sup>. Bloom is writing from a perspective of Judaism rather than the Christianity of Ricoeur. In both cases the 'violence' of religious belief is inherently linked to the act of criticism or philosophizing. For Bloom the act of criticism is prior to poetry<sup>20</sup>, poetry itself being a form of verse criticism.

Bloom's position about the nature of criticism and the central role it serves in poetry is grounded in American pragmatic<sup>21</sup> tradition that flows from Emerson to Rorty. Bloom is seeking a notion of a 'self-reliant' criticism that has its founding American moment in the thought of Emerson. He calls this overall project of criticism the 'American Negative' in an attempt to distance itself from Hegel's dialectic. For Bloom the individual is essentially responsible to make a misreading of a poem based on their own definition of self informed by their religious beliefs. He focuses on

the experience of reading poetry rather than that of writing poetry. This reading is fundamentally an act of usurpation of authority and violent by nature. In his terms reading is a pragmatic transaction that comes at a cost and a price. Readers are "... intrepid agonists who never yield up to their own recalcitrance."<sup>22</sup> This recalcitrance is defined by self-deception and lies. Bloom here is being polemical to a fault and further suggests that criticism should be 'outrageous'.

Attempting to locate an early tradition to ground his application of the agon to literary criticism Bloom writes of the ancient Greek agon between the Sophists and Plato. This agon is not philosophic but rather sophistic and rhetorical in character. In a reference to Untersteiner's *The Sophists* Bloom sees the founding and still dominant mode of early Greek Lyric poetry in the doctrine of Protagoras as – "two logoi in opposition to each other"<sup>23</sup>. In Protagoras's athleticization of the logos we have two individuals wrestling<sup>24</sup> against each other over the truth. The individual logoi is related to the notion of *logos*.<sup>25</sup> This polyvalent term so rich in meaning is absolutely critical to both the history of Western philosophy (inclusive of the sophistic tradition) and in the Bible. As a Pragmatist Bloom asserts that the opposition of reasonings forces a stance on the part of an individual in dialog and often vehement disagreement with another.

### ***René Girard: mimetic desire and the murder of violence***

René Girard's book *Things Hidden Since the Foundation of the World*<sup>26</sup> is a work of immense complexity that studies the structure of the phenomenon of violence (what he terms 'mimetic rivalry') across the fields of religion, philosophy, psychology and anthropology. Girard begins with notion of the founding murder(s) that occurs in the Old Testament as the origin of all culture. In his analysis of Old Testament scripture he finds countless examples of what he terms the founding murder beginning with the story of Cain and Abel<sup>27</sup>. These often inexplicable acts of cruelty and violence then become the reconciliatory basis for the making of a community that lives in memory of violence and struggles for a peaceful existence by the establishment of laws and prohibitions. This then becomes an endlessly repeated cycle that is only halted by the non-sacrificial<sup>28</sup> crucifixion of Christ in the New Testament. The death of Christ becomes the death of sacrifice and opens up an unprecedented opportunity for humankind to end the cycle of mythic violence thereby creating the death of all culture, myth, sacrifice and the origin of love. Girard writes that, "Instead

of reading myths in the light of the Gospels, people have always read the Gospels in light of myths.”<sup>29</sup> Girard is proposing that the structuralist reading of myth should be grounded by the primary Judeo-Christian texts.

In the Old Testament there is a striking account of abuse and murder in Judges Ch. 19:16-30.<sup>30</sup> A sojourner arrives in the city of Gibeah seeking the house of the Lord along with his concubine. After some difficulty he is invited to lodge in the house of a local farmer. After sharing a meal, the men of the city come to the door of the house demanding to see the stranger. The stranger then offers his concubine to the men of the city who abuse her all night. The next morning the concubine stumbles back to the door of the house and is brought into the house by the sojourner. Verses 29-30 describe in excruciating detail the account of the murder of the sojourner’s concubine.

“And when he was come into his house, he took a knife, and laid hold onto his concubine, and divided her, *together* with her bones, into twelve pieces, and sent her into all the coasts of Israel.

And it was so, that all that saw it said, There was no such deed done nor seen from the day the children of Isreal came up out of the land of Egypt unto this day; consider of it, take advice, and speak *your minds*.”<sup>31</sup>

Girard would read the murder of the concubine as, “...an effective sacralizing act of transference [such that] the victim should inherit all of the violence from which the community has been exonerated.”<sup>32</sup> The concubine becomes a ‘scapegoat’ for the community at large. In coming to terms with an act of inexplicable violence the members of the twelve tribes of Israel are forced to create a system of laws that will discourage such violent acts. The instituting of the laws of Jewish culture, which is a culture based on laws, originates from murder as the origin of that culture. The challenge of Moses was to arbitrate and legislate against murderous violence, that of Jesus was to turn away from murder by love<sup>33</sup>. The relationship of the Old and New Testaments is then a question of the relationship between law that stands as a prohibition against violence and love that eliminates the need for violence.

### ***Architecture versus Ideas: the agon of Adorno and redemptive negativity***

Theodore Adorno in his *Minima Moralia*<sup>34</sup> a brilliant series of 153 short aphoristic pieces raises the notion of the redemptive aspect of art through a movement of Hegelian negation. Aphorism 47 titled *De gustibus est disputatum*<sup>35</sup> stands as one of the most remarkable statements of an intellect in search of a dialectic of redemption. The vehicle for this redemption is the

notion of the agon.

“*De gustibus est disputatum.* – Even someone believing himself convinced of the non-comparability of works of art will find himself repeatedly involved in debates where works of art, and precisely those of the highest and therefore incommensurable rank, are compared and evaluated against one another. The objection that such considerations, which come about in a peculiarly compulsive way, have their source in mercenary instincts that would measure everything by the ell, usually signifies no more than that solid citizens, for whom art can never be irrational enough, want to keep serious reflection and the claims of truth far from the works. This compulsion to evaluate is located, however, in the works of art themselves. So much is true: they refuse to be compared. They want to annihilate one another. Not without cause did the ancients reserve the pantheon of the compatible to Gods and Ideas, but obliged works of art to enter into the *agon*, each the mortal enemy of each.”<sup>36</sup>

Adorno further states that:

“The notion of a ‘pantheon of classicity’, as still entertained by Kierkegaard, is a fiction of neutralized culture. For if the Idea of Beauty appears only in dispersed form among many works, each one nevertheless aims uncompromisingly to express the whole of beauty, claims in its singularity and can never admit its dispersal without annulling itself.”<sup>37</sup>

The lesson of this aphorism is that aesthetic tastes or affinities to this or that work of art *must* be disputed and that the works themselves push each other to the brink of elimination never co-existing. This aesthetically violent disputation provides the charge to a culture that must avoid at all costs a state of neutrality.

The distinction between works of art and Ideas that Adorno raises is of the utmost importance. If architecture as the art of building is not an Idea than what is it? One would think that knowledge depends on the very existence of Ideas or Eternal Forms. Ideas exhibit an internal coherence<sup>38</sup> and compatibility that architecture is unable to claim. No Idea is capable of annihilating another Idea<sup>39</sup>. The existence of a square does not countermand that of a circle. The cube does not obliterate the sphere. Ideas are all sustainable truths capable of perennial and simultaneous existence. Ideas cannot be killed and are impervious to violence. They have and always will co-exist. Ideas in this sense are incapable of being owned by anyone and they have no allegiance but to themselves and no fate excepting their own. Ideas exist forever in a state of eternity, we for only awhile. It is our very temporality that is an

invitation to violence. It is also our temporality that makes possible beauty and the sacred.

Works of architecture like humanity itself suffer a similar condition of fatality and inability to co-exist peacefully. Architecture is not an Idea but rather agonistic criticism of the poetics of construction or a form of tectonic rivalry<sup>40</sup>. As Bloom suggests criticism is prior to poetry rather than poetry being prior to criticism. Following upon Bloom it is not the criticism of our architecture that is important but the architecture of our criticism.

Carlo Ginsberg has noted the connection of Adorno's thought about the non-comparability of works of art to the thoughts of Simone Weil and Paul Valéry<sup>41</sup>. Simone Weil takes the position that not only works of art that are beautiful but also religions possess the qualities of absolute singularity and non-comparability. She writes in *The Notebooks of Simone Weil*, that:

“When a thing is perfectly beautiful, as soon as we fix our attention upon it, it represents unique and single beauty. Two Greek statues: the one we are looking at is beautiful, the other not. The same is true of the Catholic faith, Platonic thought and Hindu thought, etc. The one we are looking at is beautiful the others are not. Thus those who claim that such and such a faith alone is true and beautiful, although they are wrong, are in a sense more right than those who are right, for they have looked at it with their whole soul.”<sup>42</sup>

For Weil individual works vie for our attention that can only be totally given over to one. For her the fact that we think a work to be beautiful is a precondition of our attraction to it. We are drawn into a work by its beauty that strikes us as singular and unique. We, in her terms ‘feed’ off this beauty and develop a sense of adherence to it. She sets up a comparison between our adherence to beauty in a work of art with our adherence to a particular faith. In both cases there is an affirmation for one sculpture or one religion and a negation of the other. The agon then works against the ideal of contemplation. Ultimately according to Weil our ability to fix our attention is an act of humility.

Ginsberg refers to Paul Valéry's notion that works of art are ‘frozen creatures’ in a museum that demand the non-existence of all the others. Here the collection in a museum (and the museum itself) become the silent symbol of a frozen agon. The museum as a type is the curatorial home of the agon. History then becomes the record of the agonistic interplay between works. This demand for non-existence personifies the works themselves as if they were human capable of carrying on a conversation not unlike that between two opposing logoi.

*Conclusion: from violence to the human sciences*

This essay has attempted to argue that we should not underestimate nor overlook the universal aspects of violence and agonistic discourse as it may positively influence the way we conceive of architecture in an age of naïve violence. René Girard has made the observation still relevant today that, “We are running away from universality.”<sup>43</sup> And that, “Nowadays people disclaim any certain knowledge and any authority, but with a more assured and authoritarian tone than ever before.”<sup>44</sup> Have we yet taken adequate account of how this might effect the making and teaching of architecture?. He adds that, “People are always on the look-out to catch their neighbors red-handed in believing something or other.”<sup>45</sup>

Invoking the agon<sup>46</sup> in an age of unprecedented violence may at first glance strike one as only adding to and perpetuating a form of thoughtless violence for architecture. Yet the agon as a form of active oppositional dialog also gives us a redemptive opportunity to re-claim a ground of legitimate discourse for architecture. If discourse in architecture today has reached a point of illegitimacy than the comfort of an all too polite dialog is meaningless. This politeness comes at great cost. One is reminded of the title of the influential architectural journal *Oppositions* and it’s overt program to reinvigorate a polemical discussion about the history, theory and criticism of architecture. Today architecture has been unable to lay out such a confident program for itself. Program here is used in the sense that William James understood the term not so much as “... a solution, then, than as a program for more work, and more particularly as an indication of the ways in which existing realities may be changed.”<sup>47</sup>

It may not be a simplistic exaggeration to state that Architecture has lost its logos and without this the word of architecture has lost its meaning. It is insufficient for architecture to hold a worldview that is only grounded in the visible we must also gauge the unseen. The reclamation of a meaningful architecture may necessitate a return to understanding architecture as part of the human sciences and religious belief as a basis of culture. The ‘human sciences’<sup>48</sup> may offer architecture much needed intellectual and poetic resources in a time of great limitations. This paper began with the idea of violence and ends with the idea of the humanism. There may be a tenuous but necessary duality between violence and humanism of which architecture is a part. This duality rests upon the agonistic interplay between the sciences of the sacred and the poetic.

## NOTES

<sup>1</sup> As of completing this paper the war in Iraq continues into an uncertain phase, there are uncertainties related to North Korea's nuclear weapons program and problems developing in Africa. These situations are all in the aftermath of the terrorists' attacks of "9/11" in the US and the ongoing conflict occurring in Afghanistan. Domestically in the US the so-called "serial sniper" case gripped the entire country. There are other significant global situations too numerous to list here.

<sup>2</sup> For initial thoughts on the notion of the agon I am indebted to John Bush, a former student in the graduate architecture program at Virginia Polytechnic Institute and State University. Mr. Bush was the beneficiary of a broad liberal and classical education at St. John's College before embarking on graduate studies in architecture.

<sup>3</sup> René Girard is one of the few contemporary thinkers that has not banished the notion of mimesis from our thinking. Girard's position is that Plato's inherent distrust of mimesis did not allow the violent aspect of this idea to come forward and has fundamentally affected our disdain for the concept of mimesis.

<sup>4</sup> This is a phrase from Michel Serres, *Hermes*, p.18. For a full bibliographic reference see note 18.

<sup>5</sup> This definition of agon is from, *The New International Dictionary of New Testament Theology*, general editor, Colin Brown, Vol. 1 (Grand Rapids, Michigan: Zondervan Publishing House, 1979), p.647.

<sup>6</sup> For the idea of play see Gadamer's, *Truth and Method* and Huizinga's, *Homo Ludens*.

<sup>7</sup> T.S. Eliot, *Collected Poems: 1909-1935* (New York: Harcourt Brace and Company, 1936), pp.79-85.

<sup>8</sup> Besides Ricouer one should mention the thought Martin Heidegger relative to the idea of violence. See, *Martin Heidegger, An Introduction to Metaphysics*, translated by Ralph Manheim, (New Haven: Yale University Press, 1987). Here Heidegger lays out a 'poesis of violence'. I am indebted to a colleague of mine Prof. Mark Schneider for this observation.

<sup>9</sup> Paul Ricouer, *History and Truth*, (Evanston: Northwestern University Press, 1965) trans., Charles A. Kelbley. See Part II, Chap. 5, *The Question of Power*. Other thinkers that have detected the significance of the power of violence are Nietzsche and Foucault.

<sup>10</sup> One wonders if there is any way to ultimately refute Machiavelli's position as he advocates in *The Prince*. Any discussion of violence must go through this individual and come to terms with his rather chilling assertions that have an operational quality that makes them inherently applicable. There is a ruthless and irrefutable dimension to Machiavelli's text that one could describe as the modern invention of political violence.

<sup>11</sup> Ricouer, *History and Truth*, p.238.

<sup>12</sup> Ricouer, *History and Truth*, p.224

<sup>13</sup> Ricouer, *History and Truth*, p.225.

<sup>14</sup> See Richard Saul Wurman, *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, (New York: Access Press Limited and Rizzoli, 1986. Kahn used the word institution(s) numerous times in his writings. Prof. Micheal O'Brien a colleague of mine at Virginia Tech indicated to me in his unpublished index of Wurman's book that Kahn used the word institution(s) no less than twenty-four times in his collected writings. In the current generation the architect Daniel Libeskind's work shows great insight into the questions of the nature of institutions and the question of violence. See his Jewish Museum in Berlin and his current project for the rebuilding of World Trade Center in New York.

As to the centrality and importance of the idea of institutions I would refer the reader to Giambattista Vico, *The New Science of Giambattista Vico*, translated by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (Ithaca: Cornell University Press, 1961). In the introduction (p. xlv) the translators in characterizing the thought of Vico write that, "Humanity is not a presupposition, but a consequence, an effect, a product of institution building."

<sup>15</sup> Wurman, *What Will Be Has Always Been*, p.11.

<sup>16</sup> Wurman, *What Will Be Has Always Been*, p.49.

<sup>17</sup> Michel Serres, *Hermes: Literature, Science and Philosophy*, edited by Josué V. Harari and David F. Bell, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982), p.133. For the general argument of this paper I would also refer the reader to Chapter 1, part 2, "Knowledge in the Classical Age: La Fontaine and Descartes and Chapter 2, part 10, "The Origin of Geometry".

<sup>18</sup> Harold Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, (Oxford, London: Oxford University Press, 1983). I would like to acknowledge a colleague Prof. Scott Gartner who pointed out this book to me. See also Bloom's, *Anxiety of Influence*.

<sup>19</sup> Bloom, *Agon*, p.12. Here Bloom explains that gnosis is opposed to philosophy since it is religious knowledge. Gnosis rests upon a difficulty often characterized as the 'unknowability' of God. The philosophical concept of knowledge comes up against the realm of faith of which it can not penetrate employing the same reason.

<sup>20</sup> Bloom, *Agon*, p.45.

<sup>21</sup> As Prof. Gartner reminded me, the Greek word *pragma* means a thing made. Can this thing made be understood as being instituted? Here the act of making and instituting would be indelibly linked.

<sup>22</sup> Bloom, *Agon*, p.29.

<sup>23</sup> Bloom is quoting from Mario Untersteiner, *The Sophists*, trans. Kathleen Freeman, (Oxford University Press, 1954).

<sup>24</sup> The analogy of two individuals locked in verbal combat, as two wrestlers is taken up by Werner Jaeger, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, Vol. 1, translated by Gilbert Highet, (New York: Oxford University Press, 1967), p.315. Jaeger writes that, "...In reading the Attic orators...we really feel that the *logos* is a wrestler stiped

for the ring.” As a sport wrestling was held in the highest esteem by the ancient Greek culture. One only has to note the many references to wrestling as a symbol that occur in the Platonic dialogues.

<sup>25</sup> The term *logos* is an essential one in both Greek philosophy and in the history of Christian theology. Its’ meaning becomes highly intertwined across these disciplines. Philosophically *logos* is a reasoned account or utterance. One of many explanations offered in the New International Dictionary of New Testament Theology for its philosophical meaning is that the *logos* embraces “ the whole empirical breadth of everything which one has ascertained...[by reason]. Insertion in bracket is mine. Theologically *logos* means the Word of God. John Ch.1:1 reads, “In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the word was God.” Word in this sense is the quintessential origin and source. For more on the meaning of *Logos* see the entries on, “Word” in the New International Dictionary of New Testament Theology, p.1081-1146. See also the entry “*logos*” in F. E. Peter’s, *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*, (New York: New York University Press, 1967),pp. 110-12.

<sup>26</sup> Rene Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World*, Research undertaken with Jean-michel Oughourlain and Guy Lefort, trans. Stephen Bann and Michael Metter,(Stanford, California: Stanford University Press, 1987). The title is a reference to Matthew Ch.13:35. I would like to acknowledge a colleague of mine Prof. Stephen Thompson who suggested that I look into Girard’s work on violence.

<sup>27</sup> Here one should recall the story of Romulus and Remus in terms of the founding of Rome.

<sup>28</sup> The non-sacrificial reading of the death of Christ by Girard is based on the Gospels admonition to turn the other cheek and to love one’s enemies. Therefore Christ turned away from violence and his death was an end to violence and the violence that gave rise to culture before his death.

<sup>29</sup> Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World*, p.179.

<sup>30</sup> I would like to acknowledge a colleague of mine, Prof. Sal Choudhury, for leading me to these important passages.

<sup>31</sup> The passages quoted are from the King James version of the Holy Bible.

<sup>32</sup> Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World* , p.169.

<sup>33</sup> Girard rightly challenges the notion often put forward that Jesus is a second Moses. This simplification marginalizes the efficacy of both Moses and Jesus.

<sup>34</sup> Theodore Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E.F.N. Jephcott, (London: NLB, 1978). First published in 1951.

<sup>35</sup> I would like to acknowledge Prof. Mark Schneider, a colleague of mine in the Department of Architecture at Virginia Polytechnic Institute and State University, for the following translations and observation. The classic Latin phrase (*De gustibus non disputatum*) translates to “There is no disputing about tastes.” The title of Adorno’s aphorism ( *De gustibus est disputatum*) translates to “Tastes are disputable”.

Adorno rather ironic twist on the original eliminates the negative.

<sup>36</sup> Adorno, *Minima Moralia*, p. 75.

<sup>37</sup> Adorno, *Minima Moralia*, p. 75.

<sup>38</sup> The thought that Ideas have an internal coherence is influenced by a passage about the coherence of intellectual activities that appears in Carlo Ginsberg, *Wooden Eyes: Nine Reflections on Distance*, (New York: Columbia University Press, 2001), p. 110.

<sup>39</sup> I should point out that my agreement with Adorno regarding the nature of Ideas and their compatibility is at odds with many contemporary thinkers such as Jacques Derrida. Deconstruction would say that Ideas are inherently violent and it is this very violence latent in all discourse that we had previously overlooked. See Derrida's, *Writing and Difference* and his, *Dissemination*. Again I am indebted to Prof. Mark Schneider for this observation.

<sup>40</sup> Relationships of rivalry seem to be inherent to architecture and architects. There is a street in Rome that contains two churches that appear to symbolize the necessary agonistic relationship between works of art in the realm of architecture. Standing several meters apart are the churches of S. Carlo alle Quattro Fontane designed by Francesco Borromini (1638-41 and 1665-67) and S. Andrea al Quirinale (1658-70) designed by Gianlornzo Bernini. Here one can feel a palpable tension between the two works that manifests itself as a kind of urbanity of jealousy. Bernini is conservative and Borromini is radical. The buildings like the architects themselves are in competition with each other. One thinks of the overt competition between Ghilberti and Brunelleschi for the Bronze Doors of the Baptistry in Florence or the more subtle (and not so subtle) agonistic interplay between Perret and Corbusier, Sullivan and Wright, Van Eyck and Hertzberger, or between each of the 'New York Five'. One should not overlook the value of 'jealousy' between architectural educators as being a positive influence on a school nor for that matter between students. Without the existence of intelligent rivalry a vital and irreplaceable driving force is absent.

<sup>41</sup> Ginsberg, p.136-7.

<sup>42</sup> Simone Weil, *The Notebooks of Simone Weil*, trans. Arthur Wills, Vol. 1(London: Routledge & Kegan Paul, 1956), p. 244-5.

<sup>43</sup> Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World* , p.441.

<sup>44</sup> Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World* , p.442.

<sup>45</sup> Girard, *Things Hidden Since the Foundation of the World* , p.442.

<sup>46</sup> The borrowing of the notion of the agon should not be seen as a return to any sort of nihilism, masochism, sadism, or fetishism that would appear to advocate violence for its own sake.

<sup>47</sup> This quote of William James is referenced in Bloom, *Agon*, p.40.

<sup>48</sup> Thinkers that came before Girard such as, Wilhelm Dilthey and Wilhelm Windelband in philosophy, Levi-Strauss in anthropology as well as Jean Piaget in psychology have been profound discoverers and advocates of the 'human sciences'. The link between humanism, the human sciences and structuralism is an important

---

one. One should remember that there was a pre-structuralist frame of mind that many trace back to Giambattista Vico. Vico believed that man comes to dwell in one place out of fear of the violent wrath of the sky (Jove), therefore architecture originated in fear. It should be pointed out that the fruitfulness of his line of thought has not been exhausted. I am not advocating a return to structuralism per se but rather a return to the kind of theoretical speculation and scope of cultural inquiry that permeated Vico's thought.

***Acknowledgement:***

I would like to especially thank a colleague of mine at Virginia Tech, Prof. Scott Gartner, for his close reading and comments shared with me about the main arguments presented in this paper. His incisive critical comments inevitably rose above any errors or oversights that are of my own doing. Any improvement to the arguments I present are due to his insights.

## **ВЛИЯНИЕ ДРЕВНЕЙШИХ ТРАДИЦИЙ НА АРХИТЕКТУРУ АНТИЧНОГО ХРАМА**

*Дмитрий МАДУРОВ*

Античная культура часто рассматривается в некоем отрыве от мировой культуры предшествующих эпох. Отчасти это результат недостаточной исследованности данного вопроса. И если в науке удалось проследить генезис греческой керамики и ее школ, то в области пластики этот вопрос остается далеко не изученным и «еще хуже обстоит дело с изучением генезиса греческой архитектуры» (Виппер, 1972, с. 74). Следует отметить, что с момента обозначения Б.Р. Виппером данной проблемы наукой наработано достаточное количество материалов, и на данном этапе, как представляется, можно сделать некоторые обобщающие выводы по этому вопросу.

Как известно, греческая мифология и пантеон восходят к хурритским образцам (Бакаев, Дударев, 1985, с. 72-73). Хурриты – Манней в схолиях к Лукану представлены как первые мореплаватели в Средиземном море. Если это действительно так, то становится понятной причина столь сильного влияния хурритского мира на народы Средиземноморья.

Марк Витрувий Поллион в своем трактате I в. «Об архитектуре» (1936, с. 100) сообщает следующие сведения: первый ордер Греции – дорический возник случайно при царе Ахеи Доре, так как «...принцип соразмерности тогда еще не был открыт».

В древнейшем греческом храме VII в. до н.э. из Тиринфа капитель дорического ордера имеет наибольшее сходство с микенской (Виппер, 1972, с. 82). Этот факт проясняет происхождение колонн дорического ордера от колонн хурритских храмов, с таким же сужающимся книзу стволом. База колонн хурритских храмов развилась от подпяточного камня, используемого в древности как основание колонны.

Легенды о создании ордерной системы одним из великих деятелей характерны не только для Древней Греции. Так, по египетским преданиям, Имхотеп, ассоциирующийся с Гермесом – Джехути, был создателем египетских архитектурных канонов (Кларк, 2002, с. 22).

Наиболее поздний ордер – коринфский был создан, по Витрувию, архитектором Каллимахом Но и в этом ордере, например, на капители храма Аполлона в Бассах или храма в Ай Ханум (Пичикян, 1991, рис. 40, 41) мы видим завитки «мирового древа». Колонна сохраняет свой сакральный смысл и ее изобретение не может быть связано с гением только одного художника (Виппер, 1972, рис. 231). Скорее всего Каллимах лишь придавал капители пышность и утончил пропорции ордера. Если мы вспомним предшествовавшие античности растительные капители египтян, то получается, что Каллимах использовал уже имеющуюся до него традицию изображения капители колонны в виде пышной растительности, очевидно, придав этому виду колонны лишь упорядоченность – ордер и определенный тип декорирования в виде листов аканта.

После опустошительного нашествия «народов моря» на Анатолию, Месопотамию и побережье Египта, на рубеже 2 – 1 тыс. до н.э.: «афиняне... основали одновременно тринадцать колоний, назначили над отдельными колониями вождей, а высшую назвали по имени своего вождя Иона, Ионией...». «Впоследствии они построили в честь Дианы храм нового ордера» путем заимствования женских пропорций «они положили вместо подошвы базис; на капители они приделали с правой и с левой стороны завитки, свисающие, как на прическе завитые кудри; лицевую сторону они украсили расположенными наподобие волос волнообразными резными украшениями (киматием) и свисающими фестонами, а по всему стволу колонны спустили каннелюры, словно складки на столах (одеяниях), носимых женщинами. Таким образом, они изобрели два различных типа колонны: одну – по виду похожую на обнаженного мужчину, другую – по своему украшению и соразмерности напоминающую изящную женщину» (Марк Витрувий Поллион, 1936, с. 100).

Попробуем разобраться, действительно ли ионийская колонна представляет собой подобие женщины и является изобретением греческих архитекторов.

Некое подобие каннелированного ствола мы можем видеть на Анатолийских печатях и рельефах хеттов (Герни, 1987, рис. 11; Голон, 1993, рис. 78). Им изначально принадлежала земля, колонизированная греками в Азии. Поверх горы-колонны хетты изображали знак неба. Как и знак «мирового древа», он имеет спиральные завитки (Герни, 1987, с. 179, рис. 11). Аналогичный знак неба читается на керамике куро-аракцев (Кушнарева, Чубинишвили, 1970, рис. 44/54).

В представлении хеттов «мировое древо» имело пять ветвей. Четыре ветви были обращены по четырем сторонам света, а пятая пронизывала верхние миры (Ардзинба, 1985, с. 154). Можно сказать, что этот символ от хеттов, создавая ионийскую колонну, переняли греки, (четыре волоты-ветви по четырем сторонам света, пятая – ось самой колонны). Подобная символика была характерна для одиноко стоящего культового столба, но в массе колоннады храма колонна приобретала символ связки жертвенных растений – плодов полей, питающих божественную жизнь и странствующие души при прохождении их через мир теней (Кларк, 2002, с. 109).

Следует отметить небольшую деталь: колонны в окне макета дома из Гузанны (Дьяконов, 1968) идентичны колоннам Кносского дворца. И это не случайность – Кносские правители построили свой дворец по образцам из Митанни. А это говорит о том, что древнейшие греческие храмы (Виппер, 1972, с. 75-77), так же могли испытывать прямое влияние хурритского мира.

Храм на возвышенном пьедестале с четырехскатной крышей находился в Урартском Мусасире (Струве, 1941, с. 307). Платформа под храмы использовалась повсеместно в Месопотамии, а в дальнейшем и в Греции. Каменные ортостаты, как на храме Артемиды Орфии IX в. до н.э. из Спарты (Виппер, 1972, с. 78), еще ранее являлись характерным признаком храмовых построек митаннийских хурритов.

Тосканский ордер, по Витрувию, – элемент этрусской культуры. Но мы можем добавить, что и эолийский ордер – также азиатского происхождения, так как аналоги ему встречаются в этрусских гробницах Бандитачча (Santangelo, 1960, с. 147) и в Черветери (Лосева, Сидоров, 1988). Капитель этого ордера представляет собой все тот же символ «мирового древа».

По мнению И.М. Дьяконова, этруски – хурритоязычны, их основу составляло городское население Лидии, переселившееся вследствие каких-то катаклизмов на Итальянский полуостров в VIII в. до н.э. (Дьяконов, 1989).

Теперь хотелось бы обратить внимание на маленькую деталь, сопровождающую знаки древа сиро-митаннийского стиля и этрусскую колонну из гробницы «Рельефов» (Santangelo, 1960, с. 147). Это маленький трилистник, ответвляющийся от завитка. Этот листочек повествует о растительном происхождении этого знака, и этот же пучок листьев мы видим в капители ионийской колонны.

Таким образом, капитель ионийской колонны совместила в себе два символа: символ неба и «мирового дерева». Четыре завитка ее равнозначны четырем ветвям «мирового дерева», обращенным по четырем сторонам света. То есть, мы видим, что символика ее восходит к древнейшим кавказско-месопотамским знакам. В Эретрии, вероятно, существовал и промежуточный тип между эолийской и ионийской колоннами, что может подтверждать наши выводы о совмещении двух символов (Karousov, 1981, с.183, № 1629).

Культурная колонна была символом оси мира – мирового дерева и матери-богини Инанны (Иштар, Шавушки, Астарты). Это послужило основополагающим сакральным элементом ордерной колонны при возведении храма Дианы.

В северо-сирийском городе Шуайра раннединастического периода «храмы имели открытые портики, подобные тем, которые засвидетельствованы в слоях протописьменного периода Тепе-Гавра и, в свою очередь, сопоставлялись с жилыми мегаронами бронзового века Анатолии...» (Ллойд, 1984, с. 126).

Традиционный дом-храм [purl- (хурритск.), pur(u)li (ПВК) – «дом, храм» (Дьяконов, Старостин, 1998); пурт (чув.) – «дом»; сравни греческое наос – «жилище, храм»] аналогичен храму с антами с фланкирующими колоннами выступающими пилястрами на фасаде. Дом древнейших земледельцев действительно выполнял одновременно и функции храма, где центром церемонии служили очаг и возвышение-пьедестал у задней стены дома напротив двери (Кушнарера, Чубинишвили, 1970, с. 164).

Проследим еще одну интересную параллель в планировках домов и храмов. Древнейшие кавказские и месопотамские дома, были обращены входами на восток (Кушнарера, Чубинишвили, 1970, с. 70). То же характерно для их храмов и также – храмов греков (например, храм Геры в Олимпии). По свидетельству А. Фукс, аналогично ориентировали свои дома чуваша в XIX в., у них, кроме того, на восток было обращено специальное окно для молитв *тене* (Выйкина и др., 1993, с. 234).

Привратный храм III в. до н.э. в Вани состоит из трех стен с открытой частью, обращенной на восток. У хевсуров существуют обращенные на восток трехстенные храмы с жертвенниками в них, называемые по-грузински *gvits kari* – «ворота бога». «Ворота бога» упоминаются в Урартских текстах (Лордкипанидзе, 1978, с. 21). Аналогичный вид храма мы можем встретить у древних индейцев Мексики (Ferdinand, 1986, с.58).

По сведению автора XVIII века К. Милькевича, на чувашской *киремеоа* находилось здание, имевшее только три стены: с западной, южной и северной стороны. Восточная сторона оставалась открытой. Внутри этого здания – стол, где обычно разделявали жертвенных животных. Перед этим зданием бывал жертвенник, подобный столу, длинной стороной обращенный на восток, и к востоку от которого находились священные деревья (Егоров, 1994, с. 210).

Замечу, что скорей всего К. Милькевичем зафиксирована постройка не на *киремеео*, являющейся местом поклонения духам предков и символом оси мира (здесь не уместны «ворота бога»), а на месте поклонения творцу Тура и сопровождающим его силам природы – *ичук*.

Кстати, центральная часть Стоунхенджа представляет собой в плане подковообразную дугу, открытой частью обращенной на восток, а значит, этот комплекс семантически совпадает с «воротами бога».

Греки представляли храм, как дом божества, перед которым устанавливался алтарь. Если соединить «дом бога» и «ворота бога», то мы получим основополагающий для греческой архитектуры храм в антах, обращенный входом на восток с предстоящим перед входом жертвенником. Ярким примером такого семантического развития является греко-ахеменидский храм IV – III веков в Оксе (Вахш) (Пичикян, 1991, с. 145), раскопанный археологической экспедицией под руководством Б. А. Литвинского. Восточная часть храма являлась входом для богов, как это было в афинском Парфеноне, западная – для смертных людей. Именно эту систему применяли и в восточных храмах. Пример: храм Ангкор – Ват (Храм-гора).

У чувашей четыре угла здания называются столбами. Четыре столба держат крышу, символизирующую небо. В хурритских преданиях, по углам Митаннийской империи находились четыре столба, подпиравшие небо. Фасад храма в антах имеет ту же систему. Прямоугольник платформы храма – земная твердь, четыре колонны фасада символизируют четыре столба, поддерживающие небо-фронтон.

В завершение всего вышесказанного, можно сделать вывод: семантика, основные принципы строительства и планировок античных храмов греков находят свои истоки в домах-храмах Кавказа 3 тыс. до н.э., получивших поступательное развитие в первых месопотамских государствах. В свою очередь, древним грекам принадлежит заслуга в упорядочивании существовавших до них древних систем в ордер.

## THE INFLUENCE OF ANCIENT TRADITIONS IN THE ARCHITECTURE OF AN ANTIQUE TEMPLE

*Dmitri MADUROV*

*Russian Federation Ministry of Culture, Moscow*

Many significant artifacts of antique and Greek culture, such as the pantheon of deities, the mythologies, and navigation, descend from Khurrian tradition. The Doritos columns on most Greek temples in Tirinf dating from the 7 century B. C. resemble Miken\_columns, and these, in turn, obviously imitate columns of Minoan temples, which were erected by the Khurrians.

According to Vitruviys data, after the Greeks captured Ionia they constructed a Diana temple *giving* female proportions to columns and ringlets to capitals. But the Hittites, who possessed Ionia land in an antiquity, represented the sky with marks having spiral curls above mountains, columns with imperial seals. A similar mark representing the sky has been found by archeologists on ceramics from the ancient Transcaucasian culture.

In creating the Ionian column, Greeks adopted the «world tree» scheme of the Hittites, with four volutes being branches on four parts of the world, and the fifth being an axis of the column. The typical stand-alone cult column had a similar symbology, but columns in the colonnade mass of a temple had the additional symbol of a sheaf of oblatinal plants. These symbolize fruits from the fields which sustain divine life and wandering souls as they pass through the world of shadows.

The Tuscan order of Vitruviys is an element of Etruscans culture, and, in the opinion of I.M. D'jakonova, Etruscans are khurrian-speaking people. However we would like to point out that eolian order is also of Asian origin, as evidenced by analogous in representations in the Etruscans tomb Banditaccia and by reliefs in a tomb in Cerveteri.

Later corinthian columns near Vitruviys were created by the architect Kallimahys and inspired by the image of a basket. The basket was penetrated by acanthus and symbolized giving a young maiden to the order. In the column capital of this order we see the symbolic curls of “a world tree” and a sheaf of grasses. This work of Kallimahys was based on ancient tradition.

Stone orthostates in an Artemida Orfia temple in Sparta dating from 9 century B. C. replicated a characteristic attribute of Mitanni khurrians tem-

ple constructed in an earlier period, and the characteristic platforms under these temples were used in Mesopotamia everywhere. In the early dynastic period, temples in the city of Shuara (in the north part of Syria) had open porticos turned toward the east. These porticoes were like those seen in layers of the protoliterate period of Tepe-Gawra and, in turn, these can be traced back to inhabited megarons of Anatolia bronze age.

The Gate Temple (Temple in Vani, 3 century B.C.) consists of three walls with the open side facing the East. In ethnography, such temples are called “a gate of the god”.

It should be noted that the central part of Stonehenge represents a horseshoe-shaped arch, with the open part turned toward the East. This complex construction also semantically coincides with “a gate of the god”. For Greeks, a temple represented the house of a deity before which an altar was established. Thus, the basic template of Greek temple architecture combined “the house of the god” with “a gate of the god”, with an east facing entrance and altars standing before the entrance. The entrance for gods was in the east part of the temple, as in the Athenian *Parafenon*, while the entrance for mortal people was on the western side. This system also applied in temples of the East.

Accordingly to ethnographic and mythological sources, the facade of a temple antes has the following semantic system. The rectangular temple platform is the terrestrial stronghold, while the four columns of the facade symbolize four columns supporting the sky, or a pediment. Semantically speaking, the main principles governing the construction and layout of antique Greeks temples were derived from the houses and temples of the Caucasus in the third millennium B. C., where the forward development of the first Mesopotamian states occurred.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

*Ардзинба В.Г.* Ритуалы и мифы древней Анатолии. Автореф... дис. Тбилиси, 1985.

*Бакаев Х.З., Дударев С.Л.* К вопросу об истоках нартского эпоса // Арутюнян Н.В. Хурриты и Урарты. Ереван: АН Армянской ССР. Вып. 1. 1985. С. 72-73

*Витпер Б.Р.* Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972.

*Выйкина А.В., Григорьева Г.И., Никитин А.П., Ткаченко В.Г.* История родного края. Учебное пособие, Хрестоматия. Чебоксары: ЧКИ, 1993.

- Герни О.Р.* Хетты. М.: Наука, 1987.
- Голан Ариэль.* Миф и символ. М.: «Русслит». 1993.
- Дьяконов И.М.,* Предыстория Армянского народа. История армянского народа с 1500 по 500 г. до н.э. Хурриты, лувийцы, протоармяне. Ереван: Изд. АН Армянской ССР. 1968.
- Дьяконов И.М., Старостин С.А.* Хуррито-урартские и восточнокавказские языки // Древний Восток: этнокультурные связи. М.: Наука, 1998. LXXX. С. 164-207.
- Егоров Н.И.* Праздники и календарные обряды // Культура чувашского края. Чебоксары: ЧКИ, 1994. Ч. 1.
- Кларк Р.* Священные традиции Древнего Египта. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002.
- Кушнарёва К.Х., Чубинишвили Т.Н.* Древние культуры Южного Кавказа. Л.: Наука, 1970.
- Ллойд Сетон.* Археология Месопотамии. М.: Наука, 1984.
- Лордкипанидзе О.Д.* Город-храм Колхиды. М.: Наука, 1978.
- Лосева Н.М., Сидоров Н.А.* Искусство Этрурии и древней Италии. М.: Искусство, 1988.
- Марк Витрувий Поллион.* Об архитектуре. ОГИЗ. Л.: ГСЭИ. 1936.
- Николаев В.В., Иванов-Орков Г.Н., Иванов В.П.* Чувашский костюм от древности до современности. М.,-Чебоксары-Оренбург: Фонд историко-культурологических исследований им. К.В. Иванова, 2002.
- Новгородова Э.А.* Мир петроглифов Монголии. М.: Наука, 1984.
- Павлов Н.Л.* Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001.
- Пичикян И.Р.* Культура Бактрии. М.: Наука, 1991.
- Струве В.В.* История Древнего Востока. Л.: Огиз-Госполитиздат, 1941.
- Ferdinand Anton.* Alt indianische Kunst in Mexiko.: VEB E.A. Seemann Verlag Leipzig, 1986.
- Karouzon Dr. Semni* Nationalmuseum. Athen: Ekpotitike Athenon S.A., 1981.
- Kuntzsch Ingri.,* Glanz und Zauber des Schmuucks. Leipzig: Edition, 1978.
- Lovis Siret M.* Les cassiterides et l' emrire colonial des phéniciens // Paris: L.Antropologie, 1909.
- Santangelo Maria.* Musei e Monumenti etruschi. Novara.: Istituto geografico de agostini, 1960.

## СЕРГЕЙ ДЯГИЛЕВ: ПАРАДОКСЫ РЕКЛАМНОГО ТВОРЧЕСТВА

Татьяна БУКИНА

Сложность положения современного критика заключается в том, что он по старинке пытается анализировать «стиль автора», «текст произведения», в то время как анализировать имеет смысл стратегию художника.

*М. Берг*

Я совершенно убеждён, что и при наличии всех представителей творческого начала... ни одна из затей не получила бы реализации, если бы С. Дягилев... не привнёс свою изумительную творческую энергию туда, где художественно-творческих элементов было сколько угодно, но где не доставало главного – объединяющей творческой воли.

*А. Бенуа*

В 1908 году устроитель Русских сезонов в Париже С.П. Дягилев корреспондировал «Петербургской газете» о сенсационной премьере «Бориса Годунова»: «В художественном отношении впечатление было такое, словно находишься в Байройте. Публика буквально не дышала до последней ноты. Такого благоговения Париж еще не видел». <sup>1</sup> Сравнение с Байройтским театром – эталоном оперных постановок в Европе конца XIX – начала XX века – не было преувеличением: очевидцы «Бориса» описывали ошеломляющий успех дебюта русской оперы за границей, положивший начало триумфальному шествию сочинения Мусоргского по европейским сценам и всемирной известности Шляпина. Пресса констатировала восторженный прием, оказанный солистам, хору Мариинского театра, режиссеру А. Санину и декораторам. Энтузиазм парижской публики, одобрение музыкальных арбитров К. Дебюсси, П. Лало, П. Дюка, Р. Роллана и контракт, заключённый с *Grand Opera*, открывали Дягилеву блестящие перспективы для дальнейших демонстраций русской оперы на Западе. И действительно, уже в следующем году прославленная дягилевская антреприза вернулась в Париж,

существенно сменив репертуарный курс. Русская музыка в этом сезоне была представлена обширной балетной программой, оперный же репертуар российский импресарио ограничил «Псковитянкой» Н. Римского-Корсакова и фрагментами «Юдифи» А. Серова и «Руслана» М. Глинки, а в последующие годы еще реже обращался к оперному жанру.

Переориентация организатора «Русских сезонов» кажется еще более необъяснимой на фоне наблюдаемой повсеместно в Европе начала XX века дискредитации академических балетных традиций. Так, в отличие от оперной, балетная труппа Мариинского театра на момент организации антрепризы испытывала дефицит в квалифицированных постановщиках и новом репертуаре, а будущий хореограф «Русского балета» М. Фокин, находясь на подступах к своей реформе, смог предложить Дягилеву лишь два готовых сочинения («Шопениану» и «Павильон Армиды»). Во Франции же крайняя непопулярность академического балета в сравнении с гораздо более актуальным оперным жанром повлекла разрыв контракта *Grand Opera* с Дягилевым. Фурор Русского балетного сезона 1909 года, превзошедший оперный триумф, вполне оправдал риск антрепренёра, обеспечив его предприятию посещаемость на протяжении последующих 20 лет, однако не мотивировал, а, скорее, усугубил парадоксальность дягилевского выбора и его неожиданного резонанса.

Неоднократно привлекавший искусствоведов феномен «коммуникабельности» «Русских сезонов» инспирирует осмыслить замысел импресарио в социопрагматическом ключе. Подобная модель исследования, практикуемая как зарубежной, так и отечественной социологией искусства<sup>2</sup>, интерпретирует профессиональный проект как **тактику успеха**, направленную на достижение высокого социального рейтинга, а популярность, престиж, коммерческую успешность и компетентное признание профессионалов – в качестве критериев **социальной перспективности** авторского дискурса, оптимальной реализации возможностей, предоставленных ситуацией.

По утверждению британского историка Э. Хобсбаума, симптомом культурно-исторической обстановки рубежа XIX – XX веков стало начало научно-технической революции. Форсированный виток прогресса ознаменовался новыми достижениями науки, которые демонстрировались на Всемирных выставках как показатель экономического триумфа европейских государств. Вот неполный список *изобретений*, внедрённых в промышленность с начала XX века до Первой Мировой войны:

- 1901 – растворимый кофе, безопасная бритва, троллейбус, операция по удалению морщин, слуховой аппарат, детский конструктор;
- 1902 – электрический пылесос, туристический автомобильный прицеп;
- 1903 – магнитофон, снотворное, уличная телефонная будка;
- 1904 – пакетики для быстрой заварки чая, термос, электромиксер, гамбургер;
- 1905 – пиццерия, неоновая реклама;
- 1906 – стиральная машина, молоко в картонной упаковке;
- 1907 – моющее средство, пароходы-лайнеры повышенного комфорта;
- 1908 – электрический уют, целлофан, одноразовые бумажные стаканчики;
- 1909 – эскалатор в метро, зажигалка, электротостер;
- 1913 – домашний холодильник, замок-«молния»;
- 1914 – посудомоечная машина.

Возросшая конкуренция на мировом рынке заметно повысила рентабельность коммерческих новшеств и изобретений и привела к возникновению множества «пионерных» монополий («Форд», «Рено», «Харлей машин компани», «Жилетт», «Сэлфридж», «Пепси-кола» и др.), специализировавшихся на выпуске уникальной продукции. Новый социальный фетиш индустриального общества: **Предприниматель-новатор** – оценивался американским социологом и экономистом Й. Шумпетером как главный двигатель прогресса<sup>3</sup> и символизировал такие общественные ценности, как достигательная ориентация, склонность к риску, индивидуализм, креативный стиль мышления и восприимчивость к новшествам.

Этот социокультурный «интерьер» оказался весьма актуален для Дягилева, озабоченного поисками стабильного источника финансирования «Русских сезонов». Чрезвычайно высокие постановочные затраты антрепризы и отсутствие постоянных меценатов побуждали импресарио искать экстремальные пути окупаемости вкладываемых средств. Не имея профессионального образования в искусствах, Дягилев, прозванный журналистами «российским барнумом», оказался незаменим для антрепризы благодаря своей легендарной предприимчивости, осуществляя как управление финансовой и административной стороной мероприятия, так и разработку её репертуарных стратегий. Ментальность же антрепренёра вполне соответствовала шумпетеровскому эта-

лону Предпринимателя. Так, фанатичная целеустремлённость, всецелая поглощённость своими идеями свидетельствуют о *параноидальной* акцентуации личности импресарио (по типологии К. Леонгарда) с присущими этому типу *лидерскими качествами и менталитетом игрока*.<sup>4</sup> Факты жизни Дягилева обнаруживают также ряд совпадений с разработанными Дж. Ландрамом биографическими параметрами *креативных инноваторов*: будущий антрепренёр был первым ребёнком в семье, в детстве не раз переезжал в другой город, в своём воспитании испытал исключительную роль женского влияния (мачехи и тётки), несмотря на свои способности не был первым учеником в школе, и, наконец, выбрал профессию вне поля приложения своих будущих инноваций – окончил юридический факультет.<sup>5</sup> Креативность «российского барнума» могла быть и следствием полученного им *юридического образования*: нестереотипность мышления – один из главных компонентов психологической профессиограммы юриста.

Сложившаяся рыночная ситуация провоцировала Дягилева на выбор рискованной, но и невероятно прибыльной в случае успеха *эксплерентной* («пионерной») коммерческой тактики, связанной с продвижением радикальных новшеств.<sup>6</sup> Размышляя над своим предпринимательским опытом в письме редакции «Times» (1929), импресарио представлял свои Сезоны в ряду сенсационных технических изобретений последнего полувека: «Новая оценка моих теперешних спектаклей – это ряд восклицаний: спектакль «странный», «экстравагантный», «отталкивающий»... Но спектакль и должен быть странным. Я воображаю удивление людей, когда они увидели первую *электрическую лампочку* или услышали первый *телефонный звук*. Моим первым *электрическим звонком* для лондонской публики были «Половецкие пляски» из «Князя Игоря»». <sup>7</sup> (Курсив везде мой – Т.Б.)

Идея адаптировать опыт преуспевающих промышленных предприятий могла возникнуть у Дягилева и вследствие *специфики его личного креативного стиля*. Согласно исследованиям творческого процесса, генезис изобретения и произведения искусства лежат в принципиально разных сферах интеллектуальной деятельности. Так, художественное творчество обязательно предполагает генерацию *эвристической модели*, или, по определению М. Арановского, «качественно нового психического образования,.. единственного в своём роде соединения элементов». <sup>8</sup> Технические же изобретения носят, как правило, *кумулятивный* характер

и «возникают благодаря новым способам комбинации уже существующих элементов техники и их постепенной модификации».<sup>9</sup>

Учитывая ряд биографических данных Дягилева, можно полагать, что он тяготел скорее к творчеству изобретателя, чем художника. Так, причиной прекращения его занятий композицией в юности было, вероятно, несоответствие характера одарённости импресарио требованиям, традиционно предъявляемым к профессии композитора. Присутствовавшие на исполнении Дягилевым в 1894 году собственного сочинения – «Сцены у фонтана» из «Бориса Годунова» А. Пушкина, – услышали в музыке явное влияние Мусоргского, разбавленное «итальянщиной» и чайковизмами. Очевидно, для деятельности композитора Дягилев не был в должной степени наделён *творческим воображением*, необходимым, по исследованию психолога Л. Бочкарёва, на начальном этапе композиции – формировании замысла. Модус же креативности Дягилева, предположительно, приближался к *творческому мышлению*, при котором функции воображения задействуются для комбинирования и трансформации заимствованных идей.

Эта модель действий в проблемной ситуации была многократно реализована Дягилевым-меценатом, а в его работах постулирована как деятельность, паритетная художественному творчеству. Так, выпущенные под его руководством номера журнала «Мир искусства» (1898–1904) и монография о художнике Д. Левицком (1902) стали шедеврами *оформительского мастерства*. В одном же из критических отзывов Дягилев сформулировал требования к этому виду искусства, которые касались качества репродукций, выбора шрифта, оформления титульного листа, размера иллюстраций, качества бумаги и переплёта и т.п.<sup>10</sup> В организованных им выставках художников (1897–1906) импресарио продемонстрировал, а в статьях декларировал новое *искусство экспозиции*, понимая выставку как «некое художественное произведение, некую поэму, ясную, характерную, а главное – цельную», в которой «все части должны быть объединены каким-нибудь внутренним смыслом».<sup>11</sup>

Дягилев также одним из первых предложил понимание *книжной иллюстрации* как самоценного опуса: «Единственный смысл иллюстрации заключается как раз в её полной субъективности, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман. Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературное произведение, ни сливаться с ним».<sup>12</sup> Аналогично иллюстрации, свою дея-

тельность критика Дягилев считал искусством, конгениальным творчеству художника, утверждая, что «критическая работа вовсе не растолковывает литературного произведения, а лишь освещает его индивидуальным взглядом». <sup>13</sup> Очевидно, подобной автономностью от драмы антрепренёр наделял и *декорационное оформление спектаклей*, одним из первых привлекая к этой задаче художников-станковистов.

Проектируя программы Русских сезонов, Дягилев также воплощал приоритетный для него креативный сценарий: модификацию предложенного замысла. Восстановить этот алгоритм позволяют описания процесса коллективного творчества коллегами импресарио. Так, А. Бенуа вспоминал о Дягилеве: «Самые инициативы его выступлений принадлежали не ему. Он был скорее *беден на выдумку, на идею*. Зато он с жадностью ловил то, что возникало в голове его друзей, в чём он чувствовал зачатки жизненности. С упоением принимался он за *осуществление этих «не его» идей...* Взяв навязанное дело в руки, он его *превращал в своё*, и часто с этого момента инициаторы, вдохновители как-то ступёвывались, они становились исполнителями собственных затей, но уже понукаемые «вождём»». <sup>14</sup> (Курсив везде мой – Т.Б.)

Закономерно предположить, что, создавая по примеру процветающих индустриальных монополий собственное «изобретение» – Новый балет – импресарио должен был следовать принятой им интерпретационной модели: *аккумуляции и трансформации избранного прототипа*.

Что же касается прецедентов среди театральных «монополий», то на начало XX века единственным инновационным предприятием, сопоставимым по масштабам с дягилевским проектом, был музыкальный театр Рихарда Вагнера в Байройте. Уникальные позиции «чистого монополиста» вагнеровскому «изобретению» обеспечивал целый ряд *конкурентных преимуществ*:

- принципиально новый *вид продукции* – сконструированный Вагнером музыкально-театральный жанр *Gesamtkunstwerk*;
- специализация на *оригинальной тематике* – германо-скандинавской мифологии;
- возведение для постановки «произведения искусства будущего» *специального зала* с усовершенствованной конструкцией;
- создание *собственной школы* «вагнеровских» певцов (даже после освоения наследия композитора ведущими оперными сценами бай-

ройтское исполнение, наряду с мюнхенским, сохраняло репутацию образцового);

– специфические *правила поведения* для слушателей (например, раннее начало спектаклей, запрет опозданий и несвоевременных аплодисментов);

– *раритетный репертуар* – тридцатилетний патент на постановку «Парсифаля».

Массовое паломничество в Байройт и популярность музыки Вагнера у публики, сравнимая с эпидемией, стали лучшими доказательствами успеха вагнеровской инновационной стратегии. Они привели к открытию в конце XIX века «филиалов» вагнеровской монополии: труппы антрепренёра А. Неймана, гастролировавшей со спектаклями «Кольца Нибелунга», а также специальных фабрик в Германии, поставивших в театры мира декорации опер композитора, изготовленные по байройтским образцам. Подобные оптовые экспортные поставки «искусства будущего» способствовали превращению вагнеровских изделий в товар массового спроса, сохранявший в странах Европы и США свой приоритет востребованности на протяжении нескольких десятилетий. Например, в Париже только в симфонических концертах Колонна в конце XIX – начале XX века сочинения композитора прозвучали почти 400 раз. В отношении же опер, сам Дягилев в 1900 году засвидетельствовал очередную волну интереса к творчеству Вагнера и становление нового исполнительского стиля.<sup>15</sup>

Осведомлённость Дягилева в постановочных традициях немецкого композитора неслучайна. Став вагнероманом после посещения «Лозенгринга» в Вене в 1890 году и фестиваля в Байройте 1892 года, импресарио вплоть до организации Русских сезонов был постоянным «потребителем» музыки Вагнера в театрах Европы. В России же он неоднократно выступал в роли добровольного «коммивояжёра» байройтской продукции, публикуя в своём журнале «Мир искусства» переводы вагнеровских теоретических трудов, работ о нём Ф. Ницше и А. Лиштанберже и собственные рецензии на спектакли «Тристана» и «Гибели богов» в Мариинском театре. Деятельность «агента» по распространению вагнеровских сочинений сподвигла Дягилева (певца-дилетанта!) даже на, вероятно, первое в России исполнение монолога из «Парсифаля» на своём сольном концерте в Петербурге в 1893 году.

Однако создание личной театральной монополии по образцу вагнеровского театра автоматически провоцировало Дягилева на конкуренцию с собственным прототипом – уже существующим монопольным предприятием. Специфику дягилевского изобретения, очевидно, определила необходимость *совмещать два стратегических направления*: принятие вагнеровской **тактики внедрения новшеств** – и **дифференциацию**<sup>16</sup>, стремление максимально дистанцироваться от конкурента путём маркировки диаметрально противоположных характеристик своей инновации. Вот *основные пункты стратегии успеха* русского импресарио.

Дягилевское *know how* заключалось в презентации нового *вида искусства*: освоении и революционных преобразованиях жанра, который в начале XX века котировался как несостоятельный конкурент опере. Также как и «произведение искусства будущего», дягилевский Gesamtkunstwerk декларировал радикальное *обновление всех своих компонентов*, причём, некоторые из этих новаций, проводимые художниками-вагнеромаманями, также были прямо или косвенно инспирированы вагнеровским творчеством. Так, балетный микст по Дягилеву предполагал исполнение декораций и костюмов художниками-станковистами. Первым таким осуществлённым опытом будущих устроителей Сезонов было декорационное оформление «Гибели богов» Вагнера, выполненное А. Бенуа и К. Коровиным для Мариинского театра в 1901 году.<sup>17</sup> Кроме того, М. Фокин, чья новационная хореография оказалась решающей для формирования постановочного стиля русской антрепризы, открыто признавал одним из прототипов своего «нового балета» вагнеровскую оперную реформу.<sup>18</sup> Её трансформации узнаваемы:

– Упразднение типических балетных форм (*pas de deux, pas de trois* и т.д.) равносильно вагнеровскому отказу от арий, дуэтов и прочих оперных номеров;

– Разработка новой хореографической техники взамен традиционных *pas* апеллирует к протесту Вагнера против клишированных элементов *bel canto* (трелей, фиоритур);

– Обращение в качестве альтернативы «акробатической» балетной технике к пантомиме соответствует активному привлечению декламационной (а не ариозной) мелодики в операх Вагнера;

– Низложение культа примы-балерины (путём введения сольных мужских партий и подробной разработки партий кордебалета

лета) аналогично вагнеровской дискредитации института примадонн и *primo uomo*;

– Отмена балетмейстером неизменно обращённой в зал позы танцоров напоминает отказ Вагнера от «концертной» трактовки оперных выступлений.<sup>19</sup>

Подобно музыкальной драме Вагнера, отменившей право диктата оперного певца композитору, в спектаклях Русских Сезонов состоялась *эмансипация музыки*, которая превратилась в полигон композиторских экспериментов. Кроме того, практиковалось сочинение хореографии на уже готовый нетанцевальный музыкальный текст (в «Карнавале» Р. Шумана, «Золотом петушке» Н. Римского-Корсакова и т.д.).

Открытие новой отрасли шоу-бизнеса, объединившей авангардные художественные течения, соответствовало и основание *приватной творческой лаборатории*: если Вагнер предпочитал работать с начинающими певцами, не «испорченными» академической школой, то «дягилевский комитет» пополнялся в основном за счёт приглашённых антрепренёром молодых композиторов, живописцев и танцоров (И. Стравинского, С. Прокофьева, Ф. Пуленка, Ж. Орика, В. Дукельского, Н. Гончаровой, В. Нижинского, И. Рубинштейн, Т. Карсавиной, Л. Мясина, О. Спесивцевой, Г. Баланчивадзе, С. Лифаря и др.). Эта «балетная фабрика» обеспечила монополию Дягилева *эксклюзивным репертуаром*, состоявшим из специально заказанных сочинений (балеты И. Стравинского, С. Прокофьева, К. Дебюсси, Д. Мийо, Ф. Пуленка и др.) или переработанных для балета нетанцевальных произведений («Шехеразада» Римского-Корсакова, «Приглашение к танцу» К.-М. Вебера), а также отреставрированных классических шедевров (например, «Жизель» А. Адана).

Фирменным знаком дягилевского изобретения стали присвоенные «Новым балетом» модные «русские» аксессуары. Спектакли антрепризы Дягилева поразили европейцев открытием ранее неизвестных культурных пластов. Однако в действительности «Русские сезоны» предложили западной публике лишь *имидж* российской культуры («образ для другого»), представив отечественное искусство непрофилирующим для него жанром и специально заказанной программой. Технология имиджевого творчества могла оказаться привлекательной для Дягилева, поскольку идеально воплощала излюбленный импресарио креативный сценарий: интерпретацию избранного прототипа. Деятельность имиджевого агента заключается в разработке собственной концепции пре-

зентируемой информации, ориентированной на запросы потенциального клиента. Инструментарий же, используемый имиджмейкером, коррелирует основным приёмам воображения:

Механизмы имиджелогии <sup>20</sup>	Операции воображения <sup>21</sup>
<p><b>Мифологизация</b> – «является подстройкой под уже существующий в массовом сознании миф» (99)</p> <p><b>Метафоризация</b> – «лица и события реальной ситуации перекодируются в действующих лиц новой истории со своей ситуацией» (137)</p>	<p><b>Агглютинация</b> – «соединение несоединяемых в реальности качеств, свойств, частей предметов» (64)</p>
<p><b>Утрировка</b> «нужных нам характеристик, полностью уходя от характеристик, которые не являются сильными с точки зрения потребителя» (88)</p>	<p><b>Гиперболизация</b> – «увеличение или уменьшение предмета, изменение качества его частей» (64)</p>
<p><b>Манипулирование</b> – «перенос внимания на другой объект», необычность которого «полностью затмевает актуальный объект» (93)</p> <p><b>Акцентирование</b> – «как утаивание информации, так и выпячивание её» (130)</p>	<p><b>Заострение</b> – «подчёркивание каких-либо признаков» (64)</p>

Неподражаемое мастерство Дягилева-имиджмейкера признавали ещё его современники. Например, в мемуарах А. Бенуа зафиксирован процесс работы импресарио над собственным имиджем: «Чтобы импонировать заграничным людям, Серёжа довольно удачно разыгрывал Большого барина, *un grand seigneur en voyage* (путешествующего вельможу). Не щадя денег, он останавливался в лучших отелях, разъезжал по городу в закрытом экипаже, одевался с большой изысканностью, вставил в глаз не нужный ему монокль, не расставался с превысоким цилиндром, а на своих визитных карточках проставил: «*Serge de Diaghileff*»... Кое-что в выработанных им «для общества» манерах (особенно за границей) нас шокировало своим привкусом *parvenu* (выскочки), но для заграничных людей он был окружён ореолом какого-то заморского, чуть ли не экзотического барства – *un vrae boyard russe* (настоящий русский барин)».<sup>22</sup>

Создавая же имидж своему бизнесу, Дягилев, очевидно, сыграл на возросшем в условиях кризиса европоцентристской парадигмы интересе европейцев к экзотическим и примитивным культурам. По замечанию исследователя, ««Русские сезоны»... стали первым всеевропейским, а затем и глобальным триумфом регионального искусства, первым символом того, что «мировая деревня» властно предъявляет претензии на доминирующие позиции в мировой культуре».<sup>23</sup> Сфабрикованный

Дягилевым имидж утрировал экзотические характеристики отечественного искусства, ассимилировав под маркой «русского» балета атрибуты незападных культур. Так, программа первых двух сезонов была представлена, например: «Половецкими плясками» А. Бородина, «Клеопатрой» на музыку А. Аренского, С. Танеева и др., «Шехеразадой» Н. Римского-Корсакова, «Ориенталиями» из музыки русских композиторов и скандинавов К. Синдинга, Э. Грига, а также спектаклем «Пир», куда вошли в том числе «Лезгинка» из «Руслана» и «Мазурка» из «Сусанина» М. Глинки, «Гопак» М. Мусоргского и «Чардаш» А. Глазунова.

Сама же идея презентировать изобретённый балетный жанр в качестве имиджа русского искусства корреспондирует мифологеме немецкой культуры *Gesamtkunstwerk*'е Р. Вагнера, который позиционировал свою музыкальную драму как национальный усовершенствованный эквивалент оперы. Однако на коммуникативном уровне вагнеровский проект, ориентированный прежде всего на соотечественника, оперировал преимущественно механизмом националистической агитации. Дягилевский же балет изначально планировался как русский «сувенир» на экспорт (неслучайно антреприза Дягилева так никогда и не побывала в России), поэтому его демонстрация Европе носила **рекламный** характер.

На рубеж XIX – XX веков пришёлся пик рекламной индустрии в Европе и США, начало экспериментальных исследований рекламного воздействия (Р. Зейферта, В. Меде, Е. Лизинского) и появление первых рекламных агентств – творческих групп, создающих рекламные тексты по заказу. В коммерческой стратегии дягилевского балета рекламной кампании всегда уделялось особое внимание: например, Дягилев заботился об организации публицити участникам представлений в лучших журналах Парижа, а афиши и программки спектаклей оформляли ведущие художники антрепризы. Однако амплуа репрезентанта России на Западе («рекламного агентства» от российской индустрии зрелищ) побуждало устроителей Русских сезонов *следовать специфическим законам рекламного жанра и при создании балетных спектаклей.*

**ЗАКОН I:** Рекламное сообщение рассчитано на аудиторию, первоначально не заинтересованную в покупке, а, следовательно, и в восприятии самой рекламы. Для предельного упрощения процесса восприятия рекламные тексты обычно акцентируют не аудиально-вербальные, а *визуальные информационные каналы*, что и позволяет осуществить балет в отличие от оперы.

**ЗАКОН II:** Согласно Дж. Лунду, воздействие рекламы на клиента последовательно проходит несколько стадий.<sup>24</sup> Основные *этапы* этого процесса, непосредственно предшествующие покупке (*Activity*), можно проследить на примере спектаклей антрепризы Дягилева:

*Непроизвольное внимание* публики привлекали такие характеристики представлений, как

– *необычность* – костюмов Л. Бакста и П. Пикассо, хореографии М. Фокина и пластики В. Нижинского;

– *сенсационность* – акробатических трюков танцора Л. Мясина и выступления лошадей в «Жар-Птице» И. Стравинского и «Параде» Э. Сати. На сенсацию, несомненно, был рассчитан и запланированный, но не осуществлённый замысел выступления любимца парижан Ф. Шаляпина в новом амплуа – балетной роли в «Шехеразаде»;<sup>25</sup>

– *скандальность* – известно, что Дягилев остался вполне удовлетворён скандальными премьерными «Фавна», «Весны Священной» и «Парада» и за всю свою театральную карьеру ни разу не прибегнул к услугам клакеров, всегда «предпочитая громкий скандал оплаченным аплодисментам».<sup>26</sup>

Состояние *устойчивого внимания* вызывается благодаря *разнообразию* рекламных сообщений: репертуарному и стилистическому обновлению программы каждого нового Сезона. Поддерживать неослабевающий интерес публики призваны и *композиционные принципы* рекламного обращения: *краткость* и *контрастность*. Программа представлений дягилевской антрепризы строилась как компиляция нескольких коротких спектаклей в один вечер («Павильон Армиды» – «Половецкие пляски» – «Пир»; или: «Весна священная» – «Сильфиды» – «Шехеразада»). Согласно исследованиям цветопсихологии, эмоцию интереса стимулирует также воздействие *сине-зелёной цветовой гаммы*<sup>27</sup>, выбранной, например, для оформления первой картины «Шехеразады».

Возникновение *желания* связано с *суггестивным воздействием* элементов рекламы. Этот эффект достигался:

– *авторитетностью рекламистов*, завоёванной русскими композиторами и художниками после организации Дягилевым в 1906-1907 годах выставок и концертов в Париже;

– *снижением эффективности когнитивных процессов* покупателей в результате повышенной интенсивности цветового раздражителя.

Например, очевидцев поражала яркость декорационного оформления «Золотого петушка» Н. Гончаровой, «Петрушки» А. Бенуа, «Синего бога» Л. Бакста;

– воздействием на эмоциональную сферу зрителей, что было особенно актуальным для публики индустриальных стран, которую Т. Адорно относил к категории *эмоционального слушателя*. Для такой аудитории восприятие искусства становится «средством... высвобождения инстинктов,... подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации». <sup>28</sup> Эмоциональный слушатель особенно подвержен действию *психического заражения*. Подобный эффект производили знаменитые сцены массовых безумств М. Фокина (в «Половецких плясках», «Шехеразаде» и т.д.), которые, по воспоминаниям сотрудника антрепризы С. Григорьева, приводили публику в экстаз.

По исследованию культуролога Э. Фукса, в качестве возбуждающего средства в рекламном жанре XIX – начала XX века также традиционно применялись *эротические мотивы*. <sup>29</sup> Судя по отзывам очевидцев, успех дягилевской антрепризы во многом определял предлагаемый ею широкий ассортимент эротических зрелищ на любой вкус. Например, А. Бенуа вспоминал, что во время сезона 1909 года публику привлекал не столько «Иван Грозный» с блистательным Шаляпиным в главной роли, сколько шедшая в один вечер с ним «Клеопатра» со стриптизом Иды Рубинштейн. Постановочным «коньком» М. Фокина была режиссура оргий (в «Шехеразаде», «Клеопатре» и др.), во время которых хореограф, по замечанию критика А. Левинсона, «превращал сцену в громадный альков». <sup>30</sup> В «Фавне» К. Дебюсси редактор парижской газеты «*Le Figaro*» Г. Кальмет был шокирован «неприличными движениями» В. Нижинского. <sup>31</sup> Сюжет же спектакля «Игры» с музыкой Дебюсси был интерпретирован публикой как гомосексуальный автобиографический манифест Дягилева и Нижинского. <sup>32</sup>

\* \* \*

«Надо верить, что русский театральный принцип, подобно Байроиту и творчеству Вагнера, не может быть лишь временным увлечением», – писал Дягилев в 1910 году. <sup>33</sup> Версия о предпринимательской интерпретации антрепренёром опыта байройтского театра позволяет гипотетически определить его стратегию как *перенос прорывных инноваций*. <sup>34</sup> Действительно, продвижение оперного жанра неизбежно поставило бы

дягилевскую антрепризу в положение оппозиционного конкурента театру Вагнера. Дягилев же, обладая феноменальной коммерческой интуицией, вероятнее всего, предвидел, что русская опера, не имея столь исключительного эксплерентного потенциала, не сможет выдерживать эту конкуренцию на протяжении многих лет. Взятый же импресарио курс на тотальное обновление концепции балетного искусства позволил Русским сезонам стать лидером европейского шоу-бизнеса, побившим рекорд длительности пребывания иностранных антреприз в Париже. Более того, избранная Дягилевым коммерческая тактика позволила его изобретению реализовать шумпетеровский прогноз и осуществить род «научно-технической революции» в театре, реабилитировав статус балета и уравняв его в правах с оперой.

### SERGEY DIAGHILEV: PARADOXES OF PUBLICITY CREATION

*Tatiana BUKINA*

*The Academy of Music, Petrozavodsk, Russia*

The presentation of a ballet program in Paris, under the aegis of “The Russian seasons” by S. Diaghilev (1909), caused a great sensation and staggered Europeans with its discovery of unknown cultural layers. However, “The Russian Ballet” produced not a symbol, but *an image* of Russian culture. The genre was not actually representative of modern Russian and Western art; the repertoire was designed specifically for that troupe. Diaghilev’s choice for the project was evidently motivated by the specific social and cultural situation in Europe between the 19 and the 20 centuries.

A scientific and technological revolution in Western Powers had begun to raise the profitability of new industrial inventions and “pioneer” monopolies were appearing. Practical demands, the need to recoup astronomical expenditure, and his personal creative style, his disposition to invention rather than artistic creation, forced Diaghilev to mirror the experience of successful monopolies by founding his own branch of show business – “the new ballet”. The precedent set by R. Wagner’s theatre in Bayreuth – the unique “theatrical monopolist” that offered an original conception of opera (*Gesamtkunstwerk*) – was probably the model for Diaghilev’s innovation.

At the same time, the risk of competing with his art prototype made Diaghilev operate with an ambiguous interpretative mechanism, an assimilation of Wagner's innovative tactics and the creation of a contrary image of his "product". "The invention" appeared crossed these two strategies – *the ballet Gesamtkunstwerk* – and it allowed the impresario to realize a "scientific and technological revolution" in musical theatre, which rehabilitated the status of ballet.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С. Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. Т. I. М., 1982. С. 109.

<sup>2</sup> См., напр.: *Бурдые П.* Начала. М., 1994; *Виала А.* Рождение писателя: социология литературы классического века. Фрагменты из книги // Новое литературное обозрение, 1997. № 25; *Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000; *Живов В.* Первые русские литературные биографии // Новое литературное обозрение, 1997. № 25; *Дубин Б.* Сюжет поражения (несколько общесоциологических примечаний к теме литературного успеха) // Новое литературное обозрение, 1997. № 25.

<sup>3</sup> *Шумпетер Й.* Теория экономического развития. М., 1982.

<sup>4</sup> *Леонгард К.* Акцентуированные личности. Киев, 1989. С. 74-88.

<sup>5</sup> *Ландром Дж.* 13 мужчин, которые изменили мир. Ростов-на-Дону, 1997. С. 8-20.

<sup>6</sup> По терминологии Л.Г. Раменского (подробнее об эксплерентной стратегии см.: *Юданов А.* Конкуренция: теория и практика. Учебно-практическое пособие. М., 1996. С. 155-180).

<sup>7</sup> Дягилев... С. 257.

<sup>8</sup> *Арановский М.* Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методические проблемы современного искусствознания. Л., 1975. С. 138.

<sup>9</sup> *Щепаньский Я.* Элементарные понятия социологии. М., 1969. С. 210.

<sup>10</sup> Дягилев... С. 99.

<sup>11</sup> Там же. С. 103-104.

<sup>12</sup> Там же. С. 96.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Бенуа А.* Мои воспоминания. В пяти книгах. Т. I. М., 1993. С. 644.

<sup>15</sup> Дягилев... С. 136.

<sup>16</sup> Базисные стратегии конкуренции привод. по: *Азоев Г., Челенков А.* Конкурентные преимущества фирмы. М., 2000. С. 116.

<sup>17</sup> Другим прототипом этого нововведения была практика театра С. Мамонтова (см. об этом: *Пастон Э.* Художественные принципы мамонтовского театра // С. Дягилев и художественная культура XIX-XX веков. Материалы Первых дягилевских чтений. Пермь, 1989).

- <sup>18</sup> Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. М., 1981. С. 398.
- <sup>19</sup> Основные пункты балетной реформы М. Фокина привод. по: Левинсон А. Старый и новый балет. Пб., 1918. С. 64-101.
- <sup>20</sup> Приведены по: Почепцов Г. Имиджелогия: теория и практика. Киев, 1998.
- <sup>21</sup> Приведены по: Психология. Словарь / Ред. А. Петровского и М. Ярошевского. М., 1990.
- <sup>22</sup> Бенуа... С. 645-646.
- <sup>23</sup> Ласкин А. Известные Дягилевы, или Конец цитаты. СПб., 1994. С. 11.
- <sup>24</sup> См. об этом: Волкова В. Дизайн рекламы. М., 1999. С. 76-77.
- <sup>25</sup> См.: Дягилев... С. 234.
- <sup>26</sup> Гаевский В. Сергей Дягилев: черты личности // С. Дягилев, 1989. С. 163.
- <sup>27</sup> Веккер Л. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. М., 1998. С. 419-421.
- <sup>28</sup> Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М., СПб., 1998. С. 17.
- <sup>29</sup> Фукс Э. Erotica. Буржуазный век. Конвейер удовольствия. М., 2001. С. 749-752.
- <sup>30</sup> Левинсон... С. 46.
- <sup>31</sup> См.: Нестьев И. Дягилев и музыкальный театр. М., 1994. С. 105.
- <sup>32</sup> См.: Боулт Д. Л. Бакст и В. Нижинский. «Игры» – постановка 1913 г. // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр. СПб, 2000. С. 250.
- <sup>33</sup> Дягилев... С. 219.
- <sup>34</sup> По типологии Р. Берга, приведенной в: Юданов, 1996. С. 275.

## ПОИСКИ АЛЬТЕРНАТИВНОГО ПУТИ В ТВОРЧЕСТВЕ КЛОДА ДЕБЮССИ

Любовь КУПЕЦ

*Но одна возможность остается у нас всегда – возможность уловить связи между явлениями; сетка этих связей может оказаться редкой или густой – в зависимости от нашего состояния, от нашего желания по собственному произволу распластать, упростить мир... И как бы ни билась в агонии Химера, пораженная золотыми стрелами, как бы ни сочились ее раны кровью самоочевидного, однообразного бытия, – никакие корчи не способны ни искривить, ни уничтожить той вездесущей Линии, которая соединяет всякую точку с другой такой же точкой, ради того чтобы возникла Идея, не всегда являющаяся в человеческом обличье и тем более таинственная, чем больше в ней чистой Гармонии.*

С. Малларме

Антично-классицистская доминанта в сочетании с государственно-культурной централизацией французской художественной традиции и ее высоким «ассимиляционным порогом» во много обусловили обостренное восприятие чувства «нового» в парижской художественной атмосфере *«fin de siecle»*.

Олицетворяя собой западноевропейское искусство, Париж являлся в то время универсальной мерой оценки всех явлений мировой культуры, попавших в его «поле зрения». Истинное признание можно было получить только в Париже: быть известным в Париже означало получить «сертификат качества» и мировую славу. Недаром, например, представители молодых национальных композиторских школ Восточной и Северной Европы (в том числе и России), вышедших на мировой подиум лишь во второй половине XIX века, стремились к демонстрации своего искусства в столице Франции. Сами французы, культивируя феномен «парижецентризма», порой подшучивали над ним; как едко заметил Дебюсси по поводу гастролей знаменитого норвежца Э. Грига в

Париже в 1903 году (первые гастроли были прерваны им демонстративно в связи с «делом Дрейфуса»): «Франции (*читай* – Парижу, – Л.К.) пришлось обойтись без г-на Грига. Но г-н Григ не может, по-видимому, обойтись без Франции, поскольку сегодня он решил забыть происшедшее и переехал границу, чтобы продирижировать французским оркестром, бывшим объектом его скандинавского презрения...».<sup>1</sup>

Широта впечатлений, предлагаемых художественной культуре Парижа рубежа веков, диктовала инструмент оценки того или иного явления культуры или искусства. Быть «увиденным-услышанным» в Париже означало не столько показать мастерство в овладении арсеналом европейской культуры, сколько – «удивить-поразить» парижан, привлечь их внимание истинных европейцев к «новому» для них. Такая «точка отсчета» способствовала ощущению если еще не равнозначности несовместимых ранее имен и культур, то во многом позволяла нейтрализовать оппозицию между ними, тем самым, создавая разноцветную «мозаичность», характерную для художественного мышления XX века, соединяющую в единой картине мира несопоставимые ранее элементы.<sup>2</sup> Возможности такого соединения немного позже были продемонстрированы в новой естественно-научной картине мира.

Сложившаяся в начале XX века естественно-научная картина мира кардинально изменила представления людей о фундаментальных основах мироздания. Общая и специальная теория относительности Альберта Эйнштейна и квантовая теория Нильса Бора сыграли первостепенную роль в переосмыслении старых научных и философских истин. И хотя, как писал Ортега-и-Гассет о культурной ситуации рубежа веков, «дух естественных наук витал в атмосфере общества», тем не менее, создатели новой научной картины мира – и Эйнштейн, и Бор – неоднократно указывали на то, что на формирование их научного мышления и генерацию идей огромное влияние оказала культура (в широком ее понимании).<sup>3</sup> И свои научные открытия ученые осознавали именно как факт культуры. Эйнштейн, будучи не только превосходным физиком и математиком, но и скрипачом-любителем, назвал теорию Бора «наивысшей музыкальностью в области мысли».<sup>4</sup> Сам же Бор незадолго до смерти признавался, что философия в некотором смысле была его жизнью.<sup>5</sup>

Научные открытия начала XX века, предложившие универсальные принципы осмысления мира, возникли в условиях снятия оппозиции науки и искусства, разума и чувства, сознательного и бессознательно-

го.<sup>6</sup> Огромную роль в формировании этих условий сыграла романтическая культура XIX века с ее синтезом искусств и признанием первенства музыки в ряду искусств. Не менее значительным вкладом в изучение мира и человека были исследования З. Фрейда, А. Бергсона, а также теософские работы Е. Блаватской, Р. Штайнера и других.

Принцип дополнительности, соединивший корпускулярную и волновую теории в квантовой физике, был предложен Бором в качестве универсального принципа мышления XX века: Бор находил плодотворным применение принципа дополнительности и в биологии, психологии, социологии, искусстве<sup>7</sup>, наглядным же изображением-символом такого принципа великий физик полагал древнекитайское соединение Инь и Ян. Этот принцип, связавший в единую картину мира разные – порой прямо противоположные – взгляды и модели мира, Бор сформулировал в 1927 году, а широкое признание в качестве универсального принципа мышления XX века принцип дополнительности получил лишь начиная с 1970-х годов.

Еще со времен О. Конта быстрый прогресс естественных наук в содружестве с бурным ростом технических новшеств исподволь формировал в культурном сознании людей конца XIX века (и особенно творческой элиты, чьи художественные фантазии будили умы великих физиков современности) новые представления и понятия о мире, месте человека в нем. И Клод Дебюсси, чья ментальность сформировалась в художественной атмосфере Парижа «fin de siècle» и чья фигура стала символом этой культуры, интуитивно уловил и передал в звуках то, что Эйнштейн и Бор впоследствии запечатлели в строгих математических формулах.<sup>8</sup>

В искусстве *принцип дополнительности* явственно проявляется уже в конце XIX – начале XX века в творчестве Клода Дебюсси – первого композитора XX века, от которого ведут свою генеалогию признанные лидеры музыкального искусства XX века: И. Стравинский, Б. Барток, О. Мессиа́н, П. Булез, Э. Варез, В. Лютославский. В художественном мире Дебюсси (в музыке и ее восприятии), равно как и в быту, сосуществуют – сообразно принципу дополнительности – такие несовместимые с точки зрения прежних представлений явления, как: **музыка и техносфера, природа и урбанистический ландшафт**, символами которых стали «естественный человек» Ж.-Ж. Руссо и Эйфелева башня.

Время жизни и творчества К. Дебюсси – конец XIX-начало XX века – знаменует собой подъем и расцвет научно-технической мысли в Европе, это начало «века электричества» с его чудесами: электрически-

ми дорогами и поездами, метро, автомобилем, лифтом, кинематографом, фотографией, звукозаписью и др. Технизация среды обитания человека являлась одним из наиболее ярких проявлений общей тенденции – урбанизации стран Европы.

В этом процессе Франция к началу XX века занимала второе место (после Англии) по количеству городского населения и по введению в повседневный обиход горожан технических новшеств (ведь уже первая железная дорога появилась во Франции в 1832 году, всего два года спустя после ее открытия в Англии). Именно во Франции проводились почти все первые Всемирные выставки 1867, 1873, 1889, 1900 годов. Техническими достопримечательностями выставки 1889 года, которая произвела огромное впечатление на Дебюсси, были движущиеся тротуары во Дворце Индустрии и Эйфелева башня (символ Парижа сегодня). А на Выставке 1900 года, названной «Итоги века», широкой популярностью пользовалось огромное «колесо обозрения» (93 метра в диаметре).

Уже в конце XIX века Эйфелева башня стала символом урбанистической архитектуры Будущего. Но наиболее яркие проявления урбанизма в искусстве начала XX века также ассоциируются с Францией: «Пасифик-321» А. Онеггера и «Болеро» М. Равеля – в музыке, проекты и города Ле Корбюзье в архитектуре, картины М. Утрилло и Ф. Леже – в живописи.

Явная тенденция Франции к урбанизму, вероятно, связана с тем, что по классификации Н. Гумилева французская культура относится к культурам, расположенным в урбанистическом ландшафте. Урбанизация французской культуры имеет давнюю историю и многочисленные факторы, способствовавшие этой тенденции: особое развитие структуры городов с их обширными предместьями, концентрация производства и ее высокий уровень, большое значение централизации государственной власти (начиная с Людовика XIV) и очень сильное влияние столицы – Парижа. Французская культура, по существу, это даже не культура городов, а культура Парижа, олицетворяющего собой истинно французский дух.

Парижская культура эпохи «fin de siècle» с ее ассимиляционной природой, со свойственными ей эстетизмом и духом культурократии способствовала широкому пониманию урбанистического пейзажа, впервые появившегося в живописи импрессионистов. В их пейзажах существует полифония урбанизма и ландшафта. «В отличие от Милле или Курбе», – как утверждает И. Калитина, – «импрессионисты были горожанами. Даже если они и селились в пригородах Парижа или деревнях в

его округе, то во многом сохраняли взгляд горожанина на природу и человека... Жизнь города как целостного организма... постоянно волновали импрессионистов. Они открыли особое очарование пригородных пейзажей, увиденных именно глазами, «вырвавшегося на волю» горожанина». <sup>9</sup> Таковы, например, речные пейзажи (разновидность марины) Э. Мане и К. Моне, увиденные зрителем словно из скользящей по Темзе или Сене лодке; или знаменитый «Бульвар Капуцинок» Моне, где с высоты «птичьего полета» городской вид становится вдруг похожим на причудливое растение или лужайку с необычными цветами.

Идея широко понимаемого урбанистического пейзажа была реализована и в «османновской» реконструкции Парижа (1852-1873). Наряду с появлением пересекающих весь город длинных, прямых улиц-коридоров расширился и «зеленый пояс» столицы за счет увеличения количества бульваров и скверов и путем включения в городскую среду двух крупных лесопарковых комплексов: Венсенского на востоке и Булонского – на западе Парижа.

Для Дебюсси – одного из наиболее ярких представителей художественной элиты Франции той эпохи – полифония урбанистического и природного начал стала основой его особого целостного восприятия мира.

Клод Дебюсси называл себя «городским человеком», а еще 18-тилетним юношей побывав в России, он был охарактеризован Н. фон Мекк в письме к Чайковскому как «настоящий парижский *gamin*». Дебюсси не делал письменных признаний в любви к Парижу, но, уезжая, он всегда стремился возвратиться в «эту ужасную парижскую погоду». Такая «центростремительность» становится характерной для композитора уже с 1885 года – времени пребывания его, как Римского стипендиата, на Вилле Медичи. В письмах 1885-86 годов к Э. Ванье юный Клод жалуется на душевную дисгармонию, испытываемую им в Италии, и стремится хоть на месяц приехать в Париж. Вернувшись же в конце апреля 1886 года из трехмесячного «парижского отпуска», Дебюсси в своем первом письме к тому же адресату (от 5 мая), сравнивал свое посещение Сикстинской капеллы со стоном человека, которого тащат на эшафот, и вновь подчеркивал: «Да, все это, конечно, хорошо, но солнце, деревья – все это можно найти и в Париже. Может быть, они там и не такого хорошего качества, как здесь, но я ими доволен и даже нахожу, что в Париже они лучше, чем здесь, а что касается шедевров, то, к несчастью, они нравились бы мне несравненно больше, если б находились тоже там...

тогда, наконец, я приполз бы посмотреть их даже на коленях». <sup>10</sup> И через пятнадцать лет после этого «крика души», возвратившись из своего турне 1910 года по Австро-Венгрии, композитор предлагает Ж.-Ж. Обри (в письме от 8 января 1911 года) «вспомнить также, что «нигде так не хорошо нам, как в Париже». <sup>11</sup>

Дебюсси был свойственен типично *урбанистический образ жизни*, когда особое значение приобретает фактор общения с его мобильностью, концентрированностью, интенсивностью и разнообразием. В конце 1880-х и начале 1890-х годов композитор был завсегдатаем артистических кафе и кабаре на Монмартре; общеизвестны его обширные знакомства по «Chat Noir» с представителями различных профессий, и не только артистических. Апофеозом поразительно терпимых суждений Дебюсси о музыке духовых оркестров и кафе-шантанов можно рассматривать восторженные отзывы композитора о творчестве шансонье Поля Дельме.

Отношение Клода Французского к *техническим новшествам* своего времени (также являющихся неотъемлемым элементом урбанистической среды) было достаточно корректным и спокойным. В своих письмах он часто упоминал электропоезда и электрическое освещение, искренне восхищался кинематографом, обожал фотографироваться. <sup>12</sup> В эпистолярии композитора (письмах, статьях, рецензиях) часто встречаются сравнения и сопоставления музыкальных впечатлений с новинками техники – автомобилем, метро, лифтом. Так, например, представляя парижанам Эдварда Грига, Дебюсси-критик дает словесный портрет композитора, замечая, что «если смотреть на него спереди, то он похож на гениального фотографа». <sup>13</sup> Остроумно описывая свои впечатления от симфонической поэмы «Жизнь героя» Р. Штрауса, Дебюсси называет это сочинение «кинематографией», признавая, что «человек... построивший подобное произведение, очень недалек от гениальности». <sup>14</sup> А для характеристики той части французской музыки, которая «следует за Вагнером», Дебюсси использовал выражение из лексики механиков, испытывающих плохо смонтированную машину – «пахнет маслом». <sup>15</sup>

В 1913 году Дебюсси открыто призывает создателей нового искусства «не оставаться позади гениальных изобретений механиков!», а в кинематографе видит «нить Ариадны» для будущего музыкального искусства. <sup>16</sup> В то же время композитор настроен весьма скептически относительно применения технических новшеств в собственно музыкальном творчестве. Так, он очень едко высказывается о «футуристической музы-

ке», которая, по его мнению, «претендует на то, чтобы соединить различные шумы современной столицы (начиная со свистка паровозов и кончая колокольчиком человека, предлагающего склеивать фарфор) во всеобъемлющую симфонию». И далее иронично замечает: «Это очень практично для комплектования оркестра, но достигнет ли это когда-нибудь удовлетворительной звучности металлургического завода в действии?». <sup>17</sup> Осознавая свое время, «когда гений механики достиг неожиданного совершенства», Дебюсси опасается «закабаления звука, его магии, заключенной в пластинку, которую каждый сможет пробуждать по своей прихоти». <sup>18</sup> Следуя этой мысли, он предполагает в таком техническом новшестве возможную причину «оскудения таинственных сил искусства» и с грустью резюмирует: «странно, что фантазии Прогресса приводят к тому, что вы становитесь консерватором». В таком контексте естественным выглядит призыв Дебюсси «остерегаться механики этого чудовища, которое уже поглотило столько прекрасных вещей». <sup>19</sup>

Урбанистическая проблема технизации искусства была не единственной, вызывавшей интерес у композитора. Он неоднократно высказывал свое мнение и по другим вопросам, возникавшим с урбанизацией общества: о повышенной концентрации населения (скупенности людей в городе и местах отдыха); о взаимоотношениях столицы и провинциальных городов; о проблеме посредственности, соприкасающейся с характерным для урбанизированного социума нивелированием личности <sup>20</sup>.

Проявив себя тонким психологом и дальновидным «музыкальным политиком», Дебюсси приветствовал явление децентрализации в музыкальном искусстве, проникательно полагая, что эта децентрализация во Франции позволит достичь нескольких целей: любители искусства в провинциальных городах получают интеллектуальное удовлетворение или удовлетворение самолюбия; улучшение в провинции вкуса к музыке, улучшение уровня провинциальных музыкальных театров будет способствовать совершенствованию оперных театров Парижа, которые, несомненно, вступят в это «благородное соревнование, чтобы удержать первенство». <sup>21</sup>

Постоянно возвращаясь мыслью к *проблеме посредственности*, композитор расширял «образное поле» этого понятия. Так, в письме к жене Эмме в 1910 году, характеризуя свою комнату в гостинице Вены, Дебюсси упорно использует эпитет «посредственная». <sup>22</sup> Тремя годами позже в письме к Годэ композитор, с раздражением описывая дух, царящий в Париже, столь несовместимый с его пониманием искусства, недвусмыслен-

но называет все это «Посредственностью», преследующей его, и которой он боится.<sup>23</sup> В этом же году Дебюсси неоднократно публично выражал свое отношение к посредственности в искусстве, с грустью и немного нарочитым фатализмом отмечая основные черты посредственности: несметность, бессмертность и потребность в ней людей.

Неоднозначное отношение Дебюсси к техносфере сделало возможным «контрапунктическое соединение» урбанизированной среды и природного ландшафта и в жизни композитора, и в его эстетических воззрениях, и в творчестве.

### *Жизнь*

Взаимодополнительность природы и урбанизма как сущностная черта мышления обнаруживается уже в детстве Дебюсси. В 1907 году ретроспективно описывая свои впечатления о Каннах, где он жил ребенком у своих крестных родителей, Дебюсси сообщает в письме к Ж. Дюрану: «Мои воспоминания об этом месте восходят ко времени, когда мне было шесть лет. Я помню проходившую перед домом железную дорогу и море вдаль, на горизонте, отчего временами казалось, что она выходила из моря или туда уходила (по вашему усмотрению)».<sup>24</sup>

Стремление горожанина Дебюсси уехать из мрачного многоэтажного дома и поселиться поближе к природе реализовалось в 1905 году, когда он обосновался в особняке вблизи Булонского леса и прожил там 13 лет, до конца жизни. Несмотря на то, что дом находился недалеко от ипподрома Лошан и окружной железной дороги, свержпечатлительный композитор был постоянен в нежной привязанности к своему жилищу. В письме из Ле Муло в 1916 году к своему издателю Дюрану Дебюсси с надеждой сообщает: «Мне не терпится вернуться в мой старый дом, со всеми его недостатками, неприятностями и трубными звуками; он знает меня лучше, чем эта случайная дачная местность, разочаровавшая меня и только оказавшая мне плохую услугу».<sup>25</sup> А девятью годами ранее, в письме к тому же корреспонденту композитор чуть иронически поверяет ему свою «крамольную» мечту – «вернуться к себе и вновь обрести свою дорогую окружную железную дорогу, чей грохот мне более сладостен, чем плеск волн».<sup>26</sup> Одной из причин, удовлетворявшей взыскательный вкус Дебюсси, было, вероятно, своеобразное расположение дома в той «идеальной точке», где «встречаются», не подавляя друг друга, городская и природная среда.

Само стремление к этой «идеальной точке» представляется весьма наглядным, если схематически изобразить «*карту проживания*» Дебюсси в Париже. Родившись в предместье Парижа (то есть, будучи по происхождению истинным гаменом) и прожив до 1867 года в Клиши, семья Дебюсси переезжает в Париж в район Монмартра (Vintinille, 11). До отъезда Дебюсси в Италию они, сменив несколько квартир, живут около вокзала Сен-Лазар. После возвращения в Париж в конце 1886 года Дебюсси снимает недалеко от вокзала комнату на rue de Londres, 42, а летом 1893 переезжает в квартиру на улице Gustave Dore, 10 (около Вандомской площади). С 1893 по 1902 год Дебюсси живет на rue Cardinet, 58 – рядом с полупригородным тогда районом Пасси. К 1902 году относится попытка композитора стать землевладельцем в Бишене (Бургундия), окончившаяся неудачно. А с 1905 года, сменив Бельвю (близ Версаля) на авеню Булонского леса, 80, Дебюсси обосновался со своей женой Эммой вблизи Булонского леса, переехав в двухэтажный особняк с садиком Square de Bois de Boulogne, 24 (ныне – авеню Форш).

Из предместья – в самый центр Парижа с его символом урбанистического движения – вокзалом Сен-Лазар и артистическим духом Монмартра, в сочетании с редкими попытками жить на природе (Бишен, Бельвю), – таков путь Дебюсси в поисках своего «места», которое он действительно находит в особняке близ Булонского леса – свой «центр опоры, равновесия, гармонии и единства».

Путь Дебюсси к «идеальной точке» в горизонтальном измерении проецируется и «по вертикали»: от комнаты в многоквартирном доме – к особняку и «спуск» с 4-5 этажей – в сад своего дома.

Эта же тенденция косвенно отражается и в изменении отношения композитора к Парижу. Если в середине 1880-х годов он рвется из Италии в Париж, то уже в 1898 году с легкой завистью к Ж. Артману, «живущему в прекрасном саду у моря», констатирует, что «быть горожанином тяжело», особенно в плохую погоду, и сознается в пристрастии к «удобным загородным жилищам».<sup>27</sup> А в 1904 году Дебюсси выказал искреннее сочувствие «бедным горожанам, когда им придется обрести вновь этот проклятый Париж!».<sup>28</sup>

### *Эстетические взгляды*

Полифоничность восприятия Дебюсси урбанизированного и природного ландшафтов нашла отражение и в одном из основных понятий эсте-

тики французского музыканта – «истинной музыки». Его поиски «истинной музыки» (то есть музыки Будущего, «новой музыки») велись одновременно и параллельно в двух, казалось бы противоположных, направлениях: музыка – техносфера, музыка – природа. С одной стороны, по убеждению Дебюсси, «новая музыка» не должна уступать техническому уровню современного мира, и кинематограф должен помочь в создании этой музыки Будущего. И как он замечает, чуть шутливо, в письме 1909 года к Ж.-Ж. Обри: «Лето я провел в тени окружной железной дороги, которая проходит по соседству с моим домом, проникшись мыслью, что раз уж необходимо слушать пение соловьев, то паровозные свистки гораздо лучше отвечают задачам современного искусства». <sup>29</sup> А с другой стороны, он декларировал идею «музыки под открытым небом» и настойчиво советовал музыкантам учиться у природы, что придало бы их музыке естественность, временную подвижность, визуальную изменчивость, комплексность ощущений при сохранении в музыке ее магии, таинства, эзотеричности. Призывая сохранить «любой ценой волшебство, присущее музыке», Дебюсси провозглашал хранителем ее Тайны «наш вкус». <sup>30</sup>

### *Творчество*

Своеобразно трактованный ландшафт, в котором сплетены как два лавра – человеческое-культовое-городское и природное, – характерен для музыкально-поэтического творчества Дебюсси. Так, например, вокальный цикл «Proses Lyriques» («Лирические прозы»), написанный им на собственные тексты, представляет собой *четыре типа* такого ландшафта-пейзажа, весьма распространенных в камерно-вокальном творчестве композитора:

1. «O Rêve» («О сне»; декорация с героями вагнеровских опер) – тип *историко-мифологического пейзажа*;

2. «De Grève» («О берегу»; акварельная зарисовка берега моря до, во время и после шторма с фигурками гуляющих девочек) – тип *пейзажа «марины»*;

3. «De Fleurs» («О цветах»; романтический пейзаж уголка парка с цветником и фонтаном) – тип *пейзажа «оранжереи-сада с фонтаном»*;

4. «De Soir» («О вечере»; отъезд людей на воскресный отдых за город – вокзалы, поезда, тоннели, дорожные знаки, и спасение от безумия городов и человеческих душ – в обращении к ангелам и Деве Марии)

*совмещение «урбанистического пейзажа» с «библейским».*<sup>31</sup>

В своем вокальном творчестве уже в 1890-х годах Дебюсси делает несколько попыток соединения человека (и связанной с ним урбанизированной среды) и ландшафта. Этот «синтез» осуществляется посредством моря, морских пейзажей в «Trois Mélodies» («Трех мелодиях» П.Верлена; 1891), через христианство – в «Proses Lyriques» («Лирических прозах»; 1894), в дохристианском, антично-мифологическом времени – в «Trois Chansons de Bilitis» («Песнях Билитис»; 1898). Путешествуя вглубь веков путем бесконечных воспоминаний, когда воображение соединяет не только эпохи, но и человека города с природным ландшафтом, Дебюсси создает в начале XX века «поэмы памяти», напоминающие ноосферу Тейяра де Шардена – Вернадского, в которой человек осуществляет свою связь с природой через КОСМОС.

Излюбленные образы в творчестве Дебюсси – луга, облака, море, деревья, солнце – представляют собой набор основных элементов восточной космогонии. А особый космогонизм «ландшафтной» музыки французского композитора с ее центральными мотивами *моря и растений* вызывает аллюзии с японским садовым пейзажем, для которого характерны элементы символики в расчете на воображение человека, домысливающего тот или иной пейзаж.

В контексте «космичности» Дебюсси осознавал истинную Музыку (музыку Будущего), чьи элементы «входят в состав Бесконечности».<sup>32</sup> Его оценка творчества композиторов также проходит сквозь призму «Бесконечности». Так, для И.С. Баха и Л. Бетховена, по мнению Дебюсси, музыка была «голосом Вселенной», в отличие от некоторых современных композиторов, чье творчество его в целом положительно привлекало (для Ж. Массне музыка – это «чарующая частность», а Ф. Лист запросто общается с музыкой, порой просто «сажая ее себе на колени»).<sup>33</sup> Полагая, что музыканты недостаточно изучают «Книгу Природы», Дебюсси предлагал им прочесть ее новыми глазами и пронизательно утверждал, что «искусство может быть где-то дальше...».<sup>34</sup>

Ощущение космичности в «музыкальных ландшафтах» Дебюсси коррелирует двум особенностям его музыкального стиля: *спатиализации* и особому, *медитативно субъективному восприятию времени*.

Композитор мыслил музыкальную ткань своих сочинений в новых измерениях, обогащая традиционное для музыкального искусства горизонтально-временное разворачивание пространственным. Используя

в фортепианной фактуре крайние регистры и применяя многослойные терцовые и квинтовые аккорды с их пространственно-акустическим эффектом, Дебюсси создавал ощущение объема, придавая музыке своеобразную «глубину-высоту». Такое восприятие музыки «с высоты птичьего полета» ассоциируется с подобным приемом в городских пейзажах К. Писсарро («Бульвар Монмартр») и П. Сёра, который часто повторял, что пишет, «начиная с воздуха». В свою очередь, и музыкальные и живописные приемы типологически сходны с новым пониманием пространства в урбанизированной среде – взгляд с высоты многоэтажных домов, как отражение тенденции к расширению пространственного диапазона в повседневной жизни человека конца XIX века.

За счет редкой смены гармонии и часто повторяющихся гармонических оборотов Дебюсси формирует определенный тип движения в музыке, для которого свойственно пребывание в одном состоянии при постоянном обновлении – своеобразное «длание», аналогичное бергсоновскому *durée*. Этот тип движения вызывает ассоциации и с основным принципом индийского музыкального мышления – «процессуальностью», где важен именно процесс «развертывания», а не четкие исходные элементы. Примечательно, что когда композитор стремится передать чисто урбанистические мотивы, то он прибегает к использованию принципа повтора на всех уровнях метро-ритмической организации музыкальной ткани, тем самым, создавая эффект механистичности.

Поиски «альтернативного пути» Клодом Дебюсси были продолжены в XX веке новыми поколениями французских композиторов: после урбанистического движения «Пасифика» А. Онеггер приходит к «Литургической» симфонии, а О. Мессиян творит свой космос, соединяя христианско-индийские взгляды и ритмы.

## THE SEARCH FOR THE ALTERNATIVE WAY IN CLAUDE DEBUSSY'S CREATIVE WORK

*Lyubov KUPETS*

*Petrozavodsk State Conservatory, Russia*

This paper investigates the problem of reciprocity between urbanism and the natural landscape in chamber-vocal works of Claude Debussy, in the specific context of French artistic culture in the 19<sup>th</sup> and the beginning of the

20<sup>th</sup> centuries. It regards the synthesis of urbanism and nature as a characterizing feature of the composer's artistic thinking connected with elements of the eastern culture and cosmogony. The author demonstrates this synthesis by focusing on two peculiarities of Debussy's musical style: spatiality and the new understanding of time

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964. С. 131.

<sup>2</sup> Об осознании «мозаичности» современного мышления писал В.В. Розанов в 1899 году (*Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 341). Эта же черта была характерна и для традиционного искусства Востока (См.: Синтез в искусстве стран Востока. М., 1993).

<sup>3</sup> Общеизвестно восхищение Эйнштейна романами Достоевского. Великий физик был близким знаком с рядом крупнейших психологов XX века – З.Фрейдом, М. Вертгаймером, Ж. Пиаже. О влиянии философско-культурной традиции (Х. Гёффдинг, С. Кьеркегор, В. Джемс) на Бора, – см.: Нильс Бор. Жизнь и творчество. М., 1967.

<sup>4</sup> См. Принцип дополнительности и материалистическая диалектика. М., 1976. С. 48

<sup>5</sup> См. *Алексеев И.* Концепция дополнительности. М., 1978. С. 74.

<sup>6</sup> Констатируя тот факт, что на рубеже XIX-XX вв. и в первой половине XX века иррациональное занимает независимые позиции, Н. Автономова пишет: «В XX веке иррациональное, становясь несамостоятельным умонастроением, теснит рациональное, становится соизмеримым с рациональным. Иррациональное впоследствии этого оказывается уже не запредельным или периферийным элементом общего мыслительного пространства, но подчас едва ли не сердцевиной, в которой тщетно ищется рациональный смысл» (*Автономова Н.* Рассудок. Разум. Рациональность. М., 1988. С. 26).

<sup>7</sup> В статье «Единство знаний» (1954) Бор в качестве примера дополнительности интуиции и логики, искусства и науки, мысли и действия приводит центральный монолог Гамлета

<sup>8</sup> Об возможных аналогиях и взаимоотношениях между художественным мышлением Дебюсси и новое научной картиной мира см.: *Купец Л.А.* Клод Дебюсси и Нильс Бор: неожиданные параллели // Свое и чужое в культуре народов Европейского Севера. Петрозаводск. 1997. С.78-80; *Купец Л.А.* Единая теория мира в музыке К. Дебюсси // Культура: соблазны понимания. Материалы науч.-теоретич. семинара (24-27 марта 1999 г.): В 2 ч. Ч.1. Петрозаводск, 1999. С. 101-103.

<sup>9</sup> *Калитина Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII-XX веков. Л., 1990. С.130.

<sup>10</sup> *Дебюсси К.* Избранные письма. Л., 1986. С. 25.

<sup>11</sup> Там же. С. 173.

<sup>12</sup> Об этой слабости композитора свидетельствует одно из его писем (от 5 июля 1897 г.), в котором Дебюсси, приглашая к себе в гости друга поэта П.Луиса – и намереваясь исполнить ему их совместное творение – вокальный цикл Песни Билитис, полушутливо просит: Если хочешь быть милым, то захвати с собой свой Кодак (Там же. С. 65).

<sup>13</sup> *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964. С. 131.

<sup>14</sup> Там же. С. 118-119.

<sup>15</sup> Там же. С. 212.

<sup>16</sup> Там же. С. 225.

<sup>17</sup> Там же. С. 221.

<sup>18</sup> Там же, С. 220-221.

<sup>19</sup> там же. С. 222.

<sup>20</sup> Этот интересовавший Дебюсси круг вопросов является проявлением основных характеристик современной цивилизации, которые Г.Орлов определяет как: «децентрализация, распад иерархических отношений, плюрализм и гомогенность» (Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-СПб., 1992. С. 376).

<sup>21</sup> Там же. С. 189-190.

<sup>22</sup> *Дебюсси К.* Избранные письма. Л., 1986. С. 164-165.

<sup>23</sup> Там же. С. 194.

<sup>24</sup> Там же. С. 136.

<sup>25</sup> Там же. С. 265.

<sup>26</sup> Там же. С. 129.

<sup>27</sup> Там же. С. 69.

<sup>28</sup> Там же. С. 105.

<sup>29</sup> Там же, С. 152.

<sup>30</sup> *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы. М.-Л., 1964. С. 214.

<sup>31</sup> Если предложенную типологию рассматривать на примере камерной вокальной лирики Дебюсси, то к первому типу можно отнести произведения разных лет, такие как: «La Flûte de Pan» & «La Tombeau des Naiades» («Trois Chansons de Bilitis»), «La Grotte» («Le Promenoir de deux Amants»); ко второму – «La Mer est plus bell» («Trois Mélodies»), «L'Ombre des Arbres» («Ariettes Oubliées»); к третьему – «Dans le Jardin», «L'Échelonnement des Haies» («Trois Mélodies»), «Green» («Ariettes Oubliées»), «Les Roses», «Le Jet d'Eau» («Cinq Poèmes de Charles Baudelaire»); к четвертому – «Les Angelus», «Les Cloches» («Deux Romances»).

<sup>32</sup> Там же. С. 140.

<sup>33</sup> Там же. С. 45.

<sup>34</sup> Там же. С. 140.

## СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ: РЕЛИГИОЗНАЯ СИМВОЛИКА И ЭВОЛЮЦИЯ КРИТЕРИЯ ЦЕННОСТИ

*Людмила СКАФТЫМОВА*

Русское православие исконно было связано с музыкальным искусством, музыка входила как обязательный компонент в обряд богослужения. Основой церковного пения стал так называемый ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ, явившийся ярчайшим национальным пластом отечественной музыкальной культуры. Наиболее широкое развитие традиция русского музыкального средневековья приобрела на рубеже XIX–XX вв. Первый шаг был сделан П. Чайковским, затем к церковной музыке в Москве обратились А. Гречанинов и М. Ипполитов-Иванов, А. Кастальский и Викт. Калинин, П. Чесноков, А. Никольский и др. В Петербурге уже в 80-е годы в различных жанрах церковной музыки стали работать М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, затем А. Аренский и А. Лядов.

Среди многочисленных духовных произведений этого времени особое место занимают церковные творения С. Рахманинова – «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение», представляющие собой абсолютную вершину данного жанра. Уникальность Рахманинова еще и в том, что у него знаменный распев являлся интонационной основой не только его духовных, но и светских произведений (I, III симфонии, Третий фортепианный концерт, «Симфонические танцы» и др.)

Стихия знаменного распева – большая и чрезвычайно важная область тематизма Рахманинова, связанная с кругом древнерусского культового пения. Опора мелодии композитора на закономерности русских церковных напевов несомненна. В его тематизме труднее выявить связь с русской народной песней, нежели со знаменными мелодиями. Творческое проникновение в дух и характер древнего национального пласта русской музыки был настолько органичным и глубоким, что многие оригинальные его мелодии неотличимы от знаменных.

Рахманинов буквально открыл стихию знаменной мелодики, как это было сделано его предшественниками и старшими современниками в отношении русской народной песни. «Я люблю церковное пение», – го-

ворил он, – «ведь оно, как и народные песни, служит первоисточником, от которого пошла наша русская музыка».<sup>1</sup>

Композитор относился к древним распевам настолько бережно и вдумчиво, что сам читал крюки и переводил их с рукописи.<sup>2</sup> Он широко развил в своем творчестве этот оригинальный пласт, сообщив новое звучание и самой знаменной мелодике, и через нее своим излюбленным идеям. Рахманинов обобщил закономерности знаменных распевов, значительно переинтонировал, расширил их образно-содержательный уровень и фактически создал собственную систему символов на их основе.

Непременным атрибутом православного богослужения является и широкая сфера КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНОВ (колокольность). Колокольность – еще одна точка соприкосновения Рахманинова с церковным чином. Она, развиваясь и эволюционируя, прошла через все творчество композитора от до-диез минорной Прелюдии, через кантату «Колокола» до последнего опуса. Колокольность, получившая в его сочинениях лирико-эпическую или трагедийно-философскую основу, представляет собой глубоко национальное, исключительно самобытное явление в русской музыке. Она так же, как и сфера знаменного распева, стала в глубоко русской стилистике музыки композитора еще одним национальным символом. «Рахманинов и Россия – энергия этих имен взаимооувеществлена в колокольности, которая от начал становится основой и центральным символом формирующейся в музыке композитора национальной картины мира».<sup>3</sup>

Национальные элементы, связанные с колокольностью и знаменным распевом, достаточно часто встречаются и у других русских композиторов. Однако, применение их представителями «Могучей кучки» и Чайковским, с одной стороны, и Рахманиновым, с другой, отнюдь не однозначно. У первых, главным образом, у кучкистов, эти элементы прежде всего связаны с эпосом, историей, бытом. У Рахманинова – это особая обширная интонационно-образная сфера, существенная часть его художественной эстетики.

В музыке композитора часто присутствует еще один символ, на первый взгляд, не связанный с национальными корнями его творчества. Это *Dies irae* («День гнева») – начальная фраза одной из частей католического реквиема, созданного францисканскими монахами в XIII веке. Этот мотив много раз использовался некоторыми западноевропейскими композиторами-романтиками, например, Г. Берлиозом, Ф. Листом,

К. Сен-Сансом, а также русскими музыкантами – П. Чайковским, М. Мусоргским, А. Глазуновым и многими другими.

Известно, что Рахманинов интересовался напевом, что его ставшая традиционной образная трактовка, установившаяся в музыке других композиторов, оказалась близка эстетико-философским взглядам композитора, особенно в поздний период творчества. Об этом, в частности, свидетельствуют воспоминания И. Яссера: «Рахманинов стал изъяснять мне, что его весьма занимает в настоящее время знаменитый средневековый напев *Dies irae*, который обычно известен музыкантам (в том числе и ему самому) лишь по его двум–трем начальным фразам, столь часто применяемым в различных музыкальных произведениях в качестве «темы смерти», – пишет Яссер.<sup>4</sup> Американский музыковед далее отмечает, что «мелодия *Dies irae* имела для Рахманинова глубоко символическое значение, давно уже отвечавшее каким-то неотвязчивым его думам, особенно же в последние годы;... он в ней внутренне ощущал какие-то внемзыкальные элементы».<sup>5</sup>

Суровый колорит средневекового напева, текстовое содержание, повествующее о неизбежности наступления «дня гнева», апокалиптические картины, предшествующие этому дню, способствовали утверждению напева в музыке как символа грозного рока, предвестника всеобщей гибели.

Подобную образно-психологическую трактовку придавал этому напеву и Рахманинов. Но если другие композиторы привлекали его скорее как яркую иллюстрацию, часто далекую стилистическим особенностям их оригинального языка, то Рахманинов подходил к цитированию *Dies irae* значительно более органично, исходя из своеобразно претворенных в его мелодике национальных черт, оказывавшихся в каждом данном случае структурно и образно близкими к сфере напева. *Dies irae* получает у него широкую, развитую философскую основу, исключительную выразительную силу, интенсивное развитие. В позднем «трагическом» периоде творчества Рахманинова *Dies irae* появляется обычно как фатальный вывод (Рапсодия на тему Паганини, Третья симфония, «Симфонические танцы»). И это, очевидно, не случайно, ибо мировоззрение художника, оказавшегося в чуждом ему мире, тяжело переживавшего разлуку с родиной, способствовало созданию трагических концепций.

Интересна закономерность использования композитором лишь первой, начальной фразы заупокойного песнопения. На этот факт обратил

внимание и И. Яссер, который по просьбе Рахманинова предоставил ему весь музыкальный материал напева, его текст в русском переводе и историческую справку. Музыковед сообщает, что после тщательного изучения полного напева Рахманинов «дальше всем известной начальной фразы не пошел» в последующих своих сочинениях. «Я помню», – пишет далее Яссер, – «испытал даже с этой стороны некоторое разочарование, когда впервые услышал... исполнение с Нью-Йоркским симфоническим оркестром это произведение (Рапсодию на тему Паганини – Л.С.)».<sup>6</sup>

Мы склонны видеть, по крайней мере, три причины тому факту, что Рахманинов использовал лишь начальную краткую фразу напева или иногда даже его первые четыре звука. Именно эта начальная часть напева оказывается наиболее близкой рахманиновским темам, идущим от колокольности и знаменности (стихии знаменного распева). Помимо того, краткость, афористичность этой фразы, в особенности ее исходного четырехзвучного мотива, соответствовали новому типу тематизма, сформировавшемуся у композитора в средний период творчества и наиболее развившемуся в поздний – так называемому микротематизму. Кроме того, использование только нескольких первых звуков напева позволили ему создать еще один, наравне с колокольным и знаменным, афоризм–символ, олицетворяющий образ смерти и гибели.

Итак, в творчестве русского композитора явно обозначаются три МОТИВА-СИМВОЛА, связанные с религией – колокольность, знаменность, *Dies irae*. Они поистине обладают всеми качествами, которые дают полное право назвать их МОТИВАМИ-СИМВОЛАМИ, связывающими прошлые культуры с настоящими и будущими. «Вертикально пронизывая культурные пласты и связывая прошлое, настоящее и будущее, символы не только выполняют функцию памяти», – пишет А. Магомедова, – «но и берут на себя механизм единства, перенося тексты из одного пласта культуры в другой и, осуществляя тем самым память общества о себе, символы не позволяют распасться культуре на изолированные хронологические пласты».<sup>7</sup> Подобное определение функций символов, на наш взгляд, органически переносится и на рахманиновское творчество, на роль его мотивов-символов, представляющих «многое данное как одно».<sup>8</sup>

Музыка Рахманинова, ее образность, основанная, как уже говорилось, на религиозных символах, в общей духовной парадигме его творчества подкупающе «провоцируют» возможность трактовать творчество этого художника в сфере религиозной проблематики, а самого его счи-

тать чуть ли не религиозным ортодоксом. Видимо поэтому в последнее десятилетие (здесь роль сыграла, конечно, и открывшаяся теперь свобода вероисповедования) довольно ясно обозначилась тенденция рассматривать даже светские сочинения Рахманинова исключительно сквозь призму религиозно-философских концепций.

Речь идет о некоторых работах (например, И. Деминой, Н. Бекетовой, Г. Калошиной)<sup>9</sup>, в которых религиозно-православная ориентация их авторов позволяет им видеть в значительнейших произведениях композитора лишь «священные следы и таинственные уроки Всевышнего».<sup>10</sup> Эти работы изобилуют цитатами, подобными приведенной, и фактически «укладывают» Рахманинова и его творчество в тесный футляр религиозности. Г. Калошина, например, прямо говорит об этом: «У Рахманинова симфонические процессы воссоздают православное переживание соборности как воссоединение в Боге, Духе и истине».<sup>11</sup> В работе Ю. Паисова торжествуют образы «Божественной гармонии» (так озаглавлен один из разделов его статьи), «священные следы и уроки Всевышнего».<sup>12</sup>

Авторы упомянутых работ, постоянно цитируя Н. Бердяева, А. Лосева, Е. Трубецкого, И. Ильина, проходят мимо, на наш взгляд, симптоматичного для понимания данной проблемы высказывания последнего: «Русское искусство намного легче понять, если все произведения русской поэзии, живописи и музыки подвергнуть вопросу, не стремится ли в них на волю и, по мере необходимости, к воплощению какая-то потаенная, может быть, бессловесная, может быть, вовсе не связанная с верой молитва».<sup>13</sup>

В то же время, проблема осмысления творческой личности Рахманинова в свете его религиозности является актуальной не только в сфере биографической, личностной.

Решать эти вопросы вообще сложно по причине более, чем семидесятилетнего молчания о них, а в отношении Рахманинова еще и по мотивам личностного характера, в частности, эзотеричности его натуры. О религиозности, отношению к вопросам религии можно судить лишь по двум его разговорам – с Ч. Чаплиным и гораздо ранее в России – с М. Шагинян, а также по некоторым воспоминаниям современников. Показателен в этом отношении рассказ Чаплина о дружеском вечере в доме В. Горовица, когда великий актер признался, что он неверующий. «Рахманинов быстро вмешался: – А как же может существовать искусство без религии? – На какое-то мгновение я смешался. – Я думаю, что мы

говорим о разных вещах, – сказал я. – Я представляю себе религию как веру в некую догму, а искусство, по-моему, основано больше на чувстве, чем на вере. Так же, как и религия, – ответил Рахманинов». <sup>14</sup> Этот разговор приводит к мысли, что Рахманинов принимал религию только как некое религиозное чувство, заключенное в человеке. В разговоре с М. Шагинян композитор выражает сомнение в существовании Горнего мира. <sup>15</sup>

Противоречивые сведения о его религиозности содержатся в воспоминаниях современников, хорошо знавших композитора. Вот мнение А. Оссовского: «Рахманинов никогда не принадлежал к православию, и «Литургия» была написана им не из религиозных побуждений... Не надо быть верующим, не надо знать догматов и ритуалов православной церкви, чтобы почувствовать художественную выразительность и поэзию этой музыки». <sup>16</sup> По мнению М. Багриновского, «он тяготел к религиозному и народному в музыке». <sup>17</sup> «Я не замечал в Сергее Васильевиче проявления религиозности, не слышал, чтобы он ходил в церковь. Однако, прощаясь с детьми, он трогательно крестил их своей большой красивой рукой», – пишет А. Гольденвейзер. <sup>18</sup> С. Сатина, непосредственно и много общаясь с композитором в России и за рубежом, сообщает: «Он не раз до женитьбы просил меня сопровождать его в церковь, когда говел, и настаивал на том, чтобы я дома никому не говорила, что он говеет». <sup>19</sup>

Как видно из сказанного, по этому вопросу нет единого мнения, и в настоящее время его нельзя однозначно разрешить. По понятным причинам тема эта была абсолютно закрыта, а в имеющихся источниках возможны цензурные правки. Учитывая менталитет эпохи, Рахманинов не мог быть атеистом в полном значении этого слова, однако, нет определенных данных, чтобы считать его и религиозным ортодоксом.

Думается, что религиозные символы, пронизывающие все творчество Рахманинова, существовали в его человеческом и творческом сознании как некие вечные национально-эстетические, культурные ценности, становились многозначными СИМВОЛАМИ РОССИИ–РУСИ, которую он любил беззаветно. Здесь можно вспомнить А. Блока: «Это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли называть под словом Русь». <sup>20</sup> Ему вторил и И. Бунин: «Если бы я эту «икону», эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так люто». <sup>21</sup>

Критерий ценности творчества Рахманинова складывался непросто. В течение семидесяти лет его духовные произведения не исполнялись и

не издавались, а религиозные символы, во многом определяющие его творчество, тщательно замалчивались. Невозможен был научный, правдивый анализ не только духовных, но и тех светских сочинений композитора—«белоэмигранта», основу которых составляли символы — знаменый распев и колокольность. Естественно, что в эти годы в отношении его «Литургии» и «Всенощного бдения» критерий ценности существовал лишь со знаком минус. В них усматривалось лишь отражение идейных противоречий в творчестве Рахманинова, «переживающего мистические настроения». Истинная же художественная значимость, смысл и содержание его светских сочинений, в целом, искажались.

В последнее десятилетие обозначилась обратная тенденция. Наличие символов, связанных с православием, в произведениях Рахманинова становится в ряде музыковедческих работ основополагающим критерием оценки музыки композитора. Эта тенденция также не представляется перспективной. Необходим осторожный, бережный подход исследователей к этой важной проблеме, иначе фигура великого певца России предстанет в неизбежном искажении. Думается, что именно таким подходом отличается работа крупнейшего знатока русской музыки А. Кандинского, где дается, на наш взгляд, исчерпывающий на данном этапе ответ на вопрос о религиозности Рахманинова и отражении ее в его творчестве: «Рахманинов не ставил перед собой проблему религии в научном, философско-познавательном плане... Не был он, как говорится, и церковным человеком. Но религия и церковь, как традиционный и непрменный элемент русской жизни и общественного быта, как нечто созвучное понятию о национальном русском чувстве, несомненно было близко Рахманинову в качестве некоей данности, обладавшей непосредственным эмоциональным воздействием и огромной поэтической значимостью».<sup>22</sup>

## **S. RACHMANINOV: RELIGIOUS SYMBOLISM AND THE EVOLUTION OF THE CRITERION OF VALUE**

*Liudmila SKAFETYMOVA*

*St. Petersburg Conservatory, Russia*

Russian Orthodoxy has always been connected with musical art. Music has always been an obligatory part of divine service. Znamennyj raspev, which was the brightest layer of musical culture in all of Russia, became the

basis of church singing. The traditions of the Russian musical Middle Ages were most intensive developed at the cusp between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. The first step was taken by P. Tchaikovsky, later by A. Grechaninov and I. Ippolitov-Ivanov, A. Kastalsky and V. Kalinnikov, P. Tschesnokov, A. Nikolsky and others who paid attention to the church music in Moscow. In St.-Petersburg in the 1880s, M. Balakirev, N. Rimsky-Korsakov, then A. Arensky and A. Lyadov began working in different genres of church music.

Rachmaninov's choral compositions, "Liturgy of St John Chrystostom" and "All-Night Vigil", are at the top of this genre and have a significant place among numerous sacred works of this period. Rachmaninov is original because his *znamenny raspev* was the intonation basis not only for his sacred works but also for his secular ones (The 1<sup>st</sup> and 3<sup>rd</sup> symphonies, The 3<sup>rd</sup> Piano Concerto, The Symphonic Dances, and others).

Perhaps this explains why in recent decades we have begun to understand Rachmaninov from the standpoint of his religiousness and the religious and philosophical concepts of his compositions. In general, these questions are complicated because they have been ignored for more than 70 years, and they are especially complicated by Rachmaninov's personality, for example, his reserved nature. We can assess his religiousness and his attitude toward religious questions on the basis of his two talks with Ch. Chaplin, a much earlier conversation in Russia with M. Shaginjan, and also on the basis of reminiscences from his contemporaries (A. Osovsky, M. Bagrinovsky, A. Goldenweiser and others). These sources allow us to make broad comments, but they provide no answer to the questions that we are interested in.

Nevertheless, there is a recently developed trend to consider even Rachmaninov's secular works only in the light of their religious and philosophical meanings and to find only religious symbolism in them. Although some experts explain the composer's works using the words and concepts of religious philosophers of the Silver Age (N. Berdyaev, I. Iljin and others), their arguments are not very convincing.

The question is whether their insights comprise a tribute to the vogue or a new understanding of the greatest Russian composer's work?

The melodic and images in the general spiritual paradigm of Rachmaninov's works are "provoke" one to interpret them religiously. These features include *Znamenny raspev* and the tolling of a bell (*kolokolnost*), and even the *Dies Irae* which crowns the tragic-apokalyptical concepts of his late works and sacred music. However, in the human and creative mind of the composer

all these elements existed as eternal national-aesthetic values and polysemantic symbols of old and new Russia. The aforementioned authors, while they constantly quote Russian philosophers, do not give proper weight to symptomatic understanding, perhaps best stated in this quote from I. Iljin: Russian art is much easier to understand if all the works of Russian poetry, painting and music are questioned as to whether they contains a certain covert and perhaps silent or maybe even non-religious prayer inside them that is aiming for liberty and when necessary toward realisation.

The value of Rachmaninov's works has been established in a complicated manner. During 70 years the sacred works by this "white emigrant" composer were neither performed nor published; even their presence was slurred over. The earnest scientific analysis of the text of his secular works with Raspev had not yet manifested. During this period his works "Liturgy" and "All-Night Vigil" clearly had a negative value. There was only a reflection on the ideological contradictions in the works of Rachmaninov by philosophers who saw in them an "experienced mystical mood". The artistic value, meaning and substance of Rachmaninov's secular works was largely distorted.

In the last decade a different trend has emerged. The presence of elements directly connected with Russian Orthodoxy (Znamenny raspev, tolling of a bell (kolokolnost)) has become a fundamental criterion for appreciating the composer's music. It seems a reasonable answer to the question about Rachmaninov's religiousness and its reflection in his works is given by A. Kandisnsky, the leading expert on Russian music: Rachmaninov didn't pose for himself a problem of religion in the scientific, philosophic or cognitive field... He was not, as they say, a man of the Church. But religion and church as a traditional and sine qua non element of Russian social life, as something consonant to a notion of Russian national sensibilities, were indubitably close to Rachmaninov as a certain fact that possessed an immediate emotional influence and enormous poetical importance.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М., 1988. С. 222.

<sup>2</sup> Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975. С. 77.

<sup>3</sup> Бекетова Н. «Колокола» С. Рахманинова: концепция предостережения / С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения. М., 1995. С. 64.

<sup>4</sup> Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 356.

<sup>5</sup> Там же. С.358.

<sup>6</sup> Там же. С.359.

<sup>7</sup> Магомедова А. Символы в мире верховной реальности / Символы, образы, стереотипы современной культуры. Международные чтения по теории, истории и философии культуры. СПб., 2000. С. 108.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> См. Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов, 1994.

<sup>10</sup> Указ. сб. С. 65.

<sup>11</sup> Калошина Г. Религиозно-философская символика в симфониях Рахманинова и его современников / Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему. Ростов, 1994. С. 107.

<sup>12</sup> См. Паисов Ю. Жизнестойкость романтического мирозерцания Рахманинова / Русская музыка и XX век. М., 2000.

<sup>13</sup> Ильин И. Сущность и своеобразие русской культуры / Наши задачи. Париж-М., 1992. С. 247.

<sup>14</sup> Чаплин Ч. Моя биография. М., 1986. С. 392.

<sup>15</sup> См. Воспоминания о Рахманинове. Т.1. С. 140.

<sup>16</sup> Там же. С. 346.

<sup>17</sup> Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. С. 42.

<sup>18</sup> Там же. С.23

<sup>19</sup> Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. С. 499.

<sup>20</sup> Блок А. Собр. соч. Т.5. М., 1957. С. 102.

<sup>21</sup> Бунин И. Окаянные дни. М., 1991. С. 53.

<sup>22</sup> Кандинский А. Хоровые циклы Рахманинова / Традиционные жанры в русской духовной музыке и современность. М., 1999. С. 66.

**«ПЛАЧ ИЕРЕМИИ» В. МАРТЫНОВА:  
НОМО ERRANS И  
ДРЕВНЕРУССКОЕ ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО**

**Ирина БРОВИНА**

*Уникальность «Плача Иеремии» как раз в том, что он существует на границе художественного и сакрального, переживается одновременно и как явление искусства, и как молитвословие.*

*П. Поспелов.*

«Земную жизнь прожив до половины, / Я заблудился в сумрачном лесу...» – так сказано в «Божественной комедии» Данте.

По мнению московского композитора В. Мартынова, в сегодняшнем мире, где сместились все точки – опоры и зрения, человек присутствует в качестве *homo errans* – «человека заблудившегося». Для того, чтобы найти свой путь в этом «сумрачном лесу», ему, подобно герою Данте, нужен проводник, «Вергилий».

Фигура Вергилия в «Божественной комедии» – это не только и не столько фигура великого поэта, сколько фигура гуру. «Данте следует за Вергилием... как человек, жаждущий обрести духовные ориентиры, за человеком, обладающим знанием этих ориентиров и являющим своею личностью совокупность знаков и символов духовной традиции... Входя в контакт с Вергилием, Данте соприкасается со всей античной традицией и через нее подключает свое сознание к духовному опыту Древнего мира, беспредельно расширяя горизонты своей исторической памяти и обретая чувство духовной ориентации во вселенной...», – говорит В. Мартынов<sup>1</sup>.

Каждый может встретить *своего* Вергилия. Для В. Мартынова таким Вергилием оказалось древнерусское певческое искусство. Древнерусское церковное пение явилось для композитора целостной, синкретической системой в противовес современному сознанию – разорванному и фрагментарному. Именно на фундаменте древнерусской

певческой системы композитор выстроил здание своего творчества, где затем появились «этажи», построенные по канонам западноевропейской музыки, в частности, на основе григорианского хорала и полифонии Средневековья и Возрождения.

В.И. Мартынов принадлежит к тому типу композиторов, которым удалось найти свой, глубоко своеобразный и неповторимый путь в музыкальном искусстве. Ученик Н.Н. Сидельникова, он в 70-е гг. разработал свою оригинальную версию серийной техники, работал в экспериментальной электронной студии Е. Мурзина, испытал влияние рок-музыки и фольклора. С середины 70-х гг. творчество В. Мартынова развивается в русле минимализма, однако он не придерживается стилистики классических, американских образцов этого направления, а находит новые решения проблем времени, внесубъективности музыкального процесса и «новой простоты», поставленных «minimal art».

С 1978 по 1984 г. композитор пережил период «творческого молчания», однако в то же время это был период интенсивных духовных поисков, определивший дальнейшую творческую эволюцию композитора. Именно в это время В. Мартынов обращается в православие и начинает изучать древнерусские певческие рукописи, реконструирует знаменную литургию XVI века и строчную (многоголосную) литургию XVII века, а также становится преподавателем регентской школы и Духовной академии Троице-Сергиевой лавры. В этот период «ухода от музыки» он, не сочиняя концертных произведений, писал исключительно богослужебные песнопения. Из опыта изучения традиции богослужебного пения и преподавания его истории в Духовной академии в дальнейшем возникло три монографии В. Мартынова: «История богослужебного пения», «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе» и «Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси».

Эти книги по сути – саморефлексия в форме исследования древнерусского богослужебного пения, т.к. именно в древнерусской певческой традиции В. Мартынов искал ответы на те вопросы, которые волновали его как композитора. Поэтому, по собственному признанию композитора, написание этих книг было для него «жизненно важно». Это был поиск выхода из творческого кризиса (написание теоретических трудов художниками и композиторами во время кризисов и переломных моментов творчества – явление, встречающееся достаточно часто), и задачей В. Мартынова было «не столько иссле-

довать богослужбное пение, сколько следовать ему, подобно тому, как Данте следовал за Вергилием». <sup>2</sup> Многие высказывания в этих книгах могут быть отнесены не только к древнерусскому певческому искусству, но и к большей части музыкальных сочинений самого В. Мартынова.

По мнению музыканта, к настоящему времени композиторское творчество исчерпало себя, наступил «конец времени композиторов». <sup>3</sup> В своем развитии композиторская музыка, возникшая в европейской культуре на основе духовной музыки, все дальше отходит от сакрального канона. Новации имеют смысл тогда, когда сохраняется живая связь с каноном – пусть и отдаленная. Однако цепь новаций не может быть бесконечной. Современный композитор должен «умереть как композитор», чтобы перед ним открылся мир неавторской, канонической музыки – духовной музыки и фольклора, музыки традиционных культур. Таково мартыновское понимание «смерти автора».

Произведения первых композиторов – мастеров полифонии Средневековья и Возрождения, как известно, были основаны на полифонической разработке *cantus firmus*'а, григорианского напева, помещенного в партии тенора. В. Мартынов стремится возродить не только саму кантусную технику, но и *cantus firmus* в широком смысле слова. Мелодические элементы древних систем богослужбного пения, заложенные в основу современного произведения, дают этому произведению смысл, духовное обоснование и, таким образом, оправдывают само его существование, подобно тому, как когда-то напев *cantus firmus* «оправдывал» существование старинных полифонических сочинений.

В. Мартынов считает подобный метод сочинения музыки формой канонического творчества, для него важнее повторение древних сакральных мелодических формул, нежели поиск новых звуковысотных отношений. Его стиль иногда называют «неоканоническим». В своем творчестве композитор стремится к объективности высказывания, свойственной внеавторской музыке и к архетипической действенности архаики. В результате, декларируя отказ от индивидуального композиторского стиля, он создает произведения, которые не укладываются в рамки привычных музыкальных жанров, произведения, которые невозможно спутать с сочинениями других композиторов. «Его музыка опрокидывает все представления об авторской музыке, не переставая быть авторской, не утрачивая своей абсолютной неповторимости и уникальности». <sup>4</sup>

В числе сочинений В. Мартынова, ориентированных на принципы древнего богослужебного пения, особенно интересен «Плач Иеремии» для смешанного хора а capella (1992 г.). Жанр «Плача Иеремии», согласно партитуре, это «книга, положенная на пение». «Плач» написан специально для ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин». В своих поисках живого, немюзейного звучания древнерусских песнопений ансамбль обратился к традиции старообрядцев и к фольклорной манере пения. В результате возникло удивительно современное прочтение древнерусских музыкальных текстов, в то же время сохранившее дух старины.

В «Плаче Иеремии» В. Мартынова использованы элементы древнерусского певческого искусства, григорианского хорала, византийского и балканского богослужебного пения, а также принципы формообразования, характерные для минимализма.

Текст «Плача Иеремии» (на церковно-славянском языке) целиком взят из книги «Плач Иеремии» Ветхого завета, где повествуется о разорении Иерусалима вавилонскими войсками в 586 г. до н.э. Ветхозаветные события прочитаны композитором как прообраз современного состояния мира и человеческой души. В концепции сочинения центральной становится идея расцерковления мира, утратившего веру; мира, подобно Иерусалиму, представляющего собой руины. Поэтому сочинение В. Мартынова – не только плач по Иерусалиму, но и плач по современной цивилизации. «Мир в том виде, в котором он достался нам, представляет собой руины во всех смыслах — и в экологическом, и в нравственном, и в эстетическом, и в творческом. Историческим аналогом этого состояния является разрушенный Иерусалим, оплакиваемый пророком Иеремией [...] Единственной реальной и конструктивной акцией в нашем мире может быть только ритуальное повторение пророческого плача, ибо лишь покаянно оплавав собственное предательство, мы можем надеяться на то, что когда-нибудь нам удастся восстановить и разрушенный нами мир».<sup>5</sup>

Библейский текст, положенный в основу сочинения, представляет собой акростих. В каждой песне (главе) «Плача» содержится 22 стиха, по числу букв древнееврейского алфавита. В древних языках числа, как известно, обозначались при помощи букв. Поэтому каждый стих в акростихе, начинаясь с одной из букв древнееврейского алфавита, тем самым получает и свое числовое значение.

В композиционном строении каждой главы В. Мартынов следует особенностям строения литературного первоисточника. Названия букв древнееврейского алфавита, отделившись при переводе книги на греческий и церковнославянский языки от собственно текстовой материи «Плача», обрели самостоятельное бытие. «Буква» перестает быть просто обозначением, она становится отдельным звучанием, фонемой. Текст обретает двухъярусность. В. Мартынов широко использует эту двойную структуру текста, ярко выявляя его «скрытую полифонию». Именно взаимодействие, противопоставление и взаимодополнение распева буквы и интонирования текста стиха играет в сочинении структурообразующую роль. Опираясь на числовые значения букв и используя числовую же природу звуковых отношений и музыкальных интервалов, композитор выстраивает сложную конструкцию сочинения, основанную на христианской числовой символике. В каждой главе композитор объединяет 22 буквы алфавита в группы по формуле  $7 \times 3 + 1$  или  $3 \times 7 + 1$ . Как известно, число 7 обозначает в христианской традиции число полноты мира, полноты творения, число 3 – число Троицы, а единица – число Единого Бога. Число 8 (сумма чисел 7 и 1) – число воскресения, число «будущего века».

«Положить книгу на пение, петь по книге – значит повторить ее сакральный смысл через ее структуру», – справедливо замечает М. Катунян.<sup>6</sup> Однако в музыкальной трактовке Мартынова структура текста книги не просто воспроизводится, повторяется, но и перетолковывается. Это *новозаветное* прочтение ветхозаветного плача. Христианская числовая символика накладывается на числовую символику библейского текста, наполняя ее новым смыслом.

Обращение к ветхозаветным событиям с точки зрения их новозаветного и провиденциального значения, когда ветхозаветные события трактуются как прообраз будущей истории человечества, вообще присуще христианскому мирозерцанию.

Каждая глава «Плача» у Мартынова начинается Прологом (кроме итоговой, пятой главы, интонационно родственной «Прологам»). Текстовой основой прологов стало надписание в церковно-славянском переводе Библии, предваряющее текст «Плача»: «И бысть по внегда в плен отведен бе Израиль и Иерусалим опустошен бяше, сяде Иеремия пророк плачущ и рыдающ рыданием сим над Иерусалимом и глаголаше.» Все прологи являются подобиями друг друга, причем каждый последу-

ющий Пролог является усложненным вариантом предыдущего. Это как бы один Пролог, постоянно развивающийся во времени, но прерываемый главами, Пролог, утративший свой предваряющий характер и превратившийся в звуковую константу сочинения.

Если ритмическая структура текста «Плача» и его форма (деление на строфы и на главы) точно отражается музыкальным текстом, то конкретные психологические оттенки текста, модуляции его смысла остаются *за* пределами музыкального воплощения. Смысл и эмоциональный «заряд» отдельного слова или фразы не укрупняются музыкальной интонацией, не делаются «выпуклыми», но объединяются с остальными элементами текста – в единый звуковой образ.

Вынесение за скобки психологически-субъективного плана – продуманная эстетическая позиция, опирающаяся на знание стилистики знаменных песнопений. Речь идет не о чередовании разных переживаний, а о едином поле переживания, о погружении в одно состояние. Это принцип, единый для минимализма и древнерусского певческого искусства. Приведем высказывание П. Поспелова о минимализме: «Процесс, медленно разворачивающийся на наших глазах, протекает в пределах одного образного качества. Минималистская музыка не стремится ничего сообщить, она есть – как есть вселенная, космос, как есть время».<sup>7</sup> По сути дела, это состояние *пробывания*, свойственное и духовной музыке.

В своей книге «Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе» В. Мартынов выделяет три основополагающих принципа, присущих древнерусской церковно-певческой системе: это принципы повторения, вариационности и центонности. Те же самые принципы составляют основу музыкальной конструкции «Плача».

Принцип центонности (от лат. *cento* – «лоскут») – это принцип мозаичного собирания песнопения знаменного распева из различных попевок (кратких мелодических образований, закрепленных традицией и канонем), соответствующих гласу этого песнопения. Т.е. сам интонационный материал, из которого собирается мелодия песнопения, не является уникальным, а существует за пределами данного песнопения.

Композитор широко использует в «Плаче» центонный принцип построения музыкальной формы. Само развитие музыкальной мысли, сама мелодика в сочинении строятся по особым законам. У Мартынова нет мелодии в привычном, классическом понимании этого слова. Есть монодия, узор, складывающийся из различных мелодических элементов и

ячек: попевок, мелодических оборотов, мелодических фигур, звеньев секвенций (секвенция – развитие мотива путем его повторения на разной высоте, в результате чего он принимает разную ладовую окраску). Композитор прибегает в «Плаче» к технике комбинаторики, комбинирования готовых интонационных формул – элементов византийского богослужебного пения, древнерусского певческого искусства, балканского богослужебного пения, григорианского хора. При этом композитор опирается на так называемый экстенсивный тип мелодического развертывания,<sup>8</sup> смыслом которого является продление одного состояния, стремление к континуальности течения музыки. Мелодическая линия конструируется путем секвентного нанизывания мелодических фигур и их инверсий, усечения основных мотивов и, наоборот, «выращивания» более протяженных мелодических образований, широких секвентных звеньев их краткого интонационного зерна. Встречается и обратная ситуация: в волнообразной мелодической линии постепенно кристаллизуется отчетливое, краткое звено секвенции.

При комбинировании мелодических формул в «Плаче» важен принцип непредсказуемости. Например, при использовании такого «предсказуемого» типа мелодического развития, как секвенция, между ее звеньями вдруг возникают «посторонние» звуки, «ломающие» инерцию мелодического движения.

Подобный метод сочинения близок методу древнерусского распевщика (не исследование, а «следование» древним системам богослужебного пения). Средневековая центонная техника оживает в современном произведении, древние мелодические формулы конституируют монодическую ткань «Плача». Композитор, сославшись на термин К. Леви-Строса, называет такой метод творчества «бриколажем».

Другой принцип, не менее важный для В. Мартынова – это повторение. Повторяемость (репетитивность) – важное, фундаментальное свойство минималистской музыки. Обращаясь к древнерусской традиции, композитор говорит о повторении как основе всякого богослужения. «...Иисусова молитва как бы незримо присутствует в каждом богослужебном тексте, обеспечивая смысловое единство системы текстов... Чтобы обеспечить временную протяженность континуума, предельно краткая Иисусова молитва должна непрестанно повторяться, и именно это повторение, это беспрестанное возвращение к началу становится основным структурно-артикуляционным принципом богослужебного тексто-

вого континуума... повторяющиеся группы текстов образуют концентрические круги, расходящиеся от Иисусовой молитвы и охватывающие все большие промежутки времени. Наименьшим из кругов является суточный богослужебный круг... Следующий – седмичный, или недельный богослужебный круг... Наконец, наиболее обширным из богослужебных кругов является годовой богослужебный круг, состоящий из молитвенных текстов, предназначенных для чтения на протяжении года...»<sup>9</sup>

Соединяясь между собой, богослужебные круги образуют множество разнообразных сочетаний, в чем проявляется третий принцип – принцип вариационности. Вариантность – это важное свойство древнерусского певческого искусства, в котором многое передавалось устным путем. Это также особенность всякой традиционной культуры, в основе которой лежит канонический тип творчества.

В «Плаче Иеремии» важен как принцип повторения, возвращения ритмо-мелодической системы к исходному состоянию, кругового, концентрического строения музыкальной формы, так и принцип вариационного развития, постепенного «раскрытия», развертывания музыкального материала.

Композиция «Плача» – это своеобразное «рондо», где роль повторяющегося рефрена играет Пролог. «Повторяющееся время – это время Бога», сказал Августин.<sup>10</sup> Нелинейное, циклическое строение музыкального процесса, основанное на периодическом повторении мелодического материала, превращает время произведения в статичный образ вечности. Музыка – это озвученное время, самой материей музыки является время. Поэтому лишение времени – это лишение музыки ее материальности.

Каждая глава «Плача» имеет циклическое строение.

Например, в первой главе можно увидеть три фазы развития. В каждой фазе музыкальное развитие направлено по пути расширения звукового диапазона, каждый новый стих включает в музыкальную ткань один новый звук. Постепенное расширение диапазона от одного до семи звуков является практическим выражением числовой символики, заложенной в основе «Плача». Алгоритм, заключенный в каждом разделе, не «просчитывается» слушателем, однако основанное на этом алгоритме постепенное раскрытие, расширение музыкального пространства из одной звуковой точки, равно как и неуклонное нарастание эмоционального напряжения, непосредственно влияют на восприятие слушателя.

Когда предыдущая фаза достигает числа «7», начинается следующая фаза, которая вновь проходит весь путь от единицы, унисона, до полного семиступенного звукоряда. Но при этом каждая фаза имеет свои отличия. Первая фаза – показ действующих лиц (мужской хор – обобщенно-аскетическое начало, альт I и альт II solo – начало личностное) и наиболее ясная работа с числом. Вторая фаза – обострение переживания, «наклонение» в сторону экспрессии, близкой народному плачу, – проходит под знаком альтовой партии. В третьей фазе пространство расширяется, появляется зеркальность (одновременное звучание мелодической линии и ее инверсии), повествование расслаивается, приобретает мистическое измерение.

Обратимся теперь к пространственной стороне сочинения В. Мартынова. В звучании любого хора, как и оркестра, присутствует некий стереофонический эффект, связанный с местоположением исполнителей: переход музыкального звучания из тембра в тембр, перемещение его из партии в партию – это, по сути, его перемещение в реальном, акустическом пространстве. Этот эффект усиливается, если используется намеренный контраст и противопоставление партий, т.е. контраст в пространстве звуковом, музыкальном, подражающем стереофонии. Использование различной хоровой плотности и динамики порождает эффект приближения-удаления, фактура влияет на ощущение «сгущенности», концентрированности музыкального пространства или, наоборот, его разреженности, широты, прозрачности.

«Плачу Иеремии» присуща внутренняя антифонность. Издавна в христианской церкви было принято исполнение песнопений антифонно, попеременно двумя хорами, что символизировало совместное пение хора земного и хора небесного (ангельского).

В «Плаче Иеремии» антифон – один из самых основных приемов тембровой драматургии.

Почти в каждой главе сочинения В. Мартынова используется прием постепенного наполнения музыкального пространства. Принцип постепенного наполнения «высвечивает» потенциальное пространство, озвучивает его. Это связано с семантикой плача, постепенно заполняющего собой все.

Помимо принципа наполнения, присоединения к музыкальной ткани новых звуков и новых фактурных пластов, композитор использует музыкально-пространственную метафору лестницы, или, как говори-

ли в Древней Руси, лествицы. Лествица – символ духовного восхождения. Во второй главе «Плача» каждый последующий стих начинается тоном выше предыдущего. Ведь покаянный плач – это, прежде всего, усилие восхождения.

Особое значение в «Плаче» приобретают пространственно-акустические эффекты. Здесь важна прозрачность сочетаний голосов, просвечивание их друг через друга. Композитор применяет прием «размывания» мелодических контуров, не ради неясности их, но ради особой пространственности звучания. В «Плаче» неоднократно возникает эффект расслоения музыкального пространства. Этот принцип наиболее явно выступает, когда слои пространства смещаются друг относительно друга и возникает эффект многократного эха. Дрожание, колебание звука подобно неровному мерцанию далеких звезд в ночном небе, то появляющихся, то исчезающих в колебаниях воздушной среды. «Плач» словно звучит сквозь преломляющую призму дали. Вспоминается оптический эффект радуги (которая, как известно, является в Библии символом завета между Богом и людьми).

Примером такого фонизма может служить прием смещения мелодической линии по горизонтали, когда голоса «отстают» один от другого (вторая глава, четвертая глава).

Возникает эффект много-голосия, голошения, будто бы долетающего с разных точек. Монодическая тема звучит «остраненно», мистически. Подобное смещение заставляет вспомнить иконопись с ее «деформациями» пространства, изображаемого одновременно с разных точек зрения.

Помимо названных пространственных принципов, В. Мартынов очень широко применяет принцип зеркальности, симметрии, проявляющий себя на разных уровнях музыкальной конструкции.

Во многих музыкальных построениях Мартынова ощущается, а иногда и зримо присутствует некий «горизонтальный стержень». Этот стержень заставляет вспомнить и о византийском исоне, и о «строке» в знаменном пении. Строка – средний уровень обиходного звукоряда. У Мартынова «строка» превращается то в ось симметрии, то в опорный звук, к которому периодически возвращается напев, то в исон или хоровую педаль.

Можно также говорить о принципе проницаемости музыкального пространства: несмотря на разделение музыкального материала между

разными партиями, разными голосами, одни и те же интонации проникают в различные сферы музыкального пространства.

Проницаемость звукового пространства, прозрачность фактуры, зеркальность звуковых структур, подобие как принцип музыкального развития («то же всегда иное», как говорил А. фон Веберн, и эти его слова затем подхватили и сделали своим девизом минималисты) – это явления одного эстетического порядка. Отражение – важная категория восточно-христианского богословия. Это и мир как отражение и подобие небесных архетипов (Дионисий Ареопагит) и земная жизнь как «тусклое стекло» (ап. Павел), сквозь которое мы неясно различаем очертания Бытия. Слово в сочинении Мартынова не только распевается и длится, но и множится в эффектах эха – как бы проходя через некую среду, претерпевая в ней превращения, какие, по мысли Дионисия Ареопагита, претерпевает информация, спускающаяся с верхних, небесных уровней иерархии и достигающая земли в неясном виде, утратив часть себя.

Церковное пение в Древней Руси называли «ангелогласным», «ангелоподобным».

В. Мартынов пишет в своем исследовании: «Природа ангельского пения может быть уподоблена природе отражения, ибо ангелы, называемые еще «вторыми светами», не поглощают собою эгоистично божественный свет, исходящий от Света Первого, но подобно зеркалам отражают этот свет вовне, светясь сами и освещая других». И далее: «...уместнее говорить скорее не столько о соответствии структур, сколько о симметрическом зеркальном отражении структуры небесного пения в структуре пения земного. Зеркальность проявляется прежде всего в противоположной направленности... движений, ибо если в ангельском пении движение связано с нисхождением, то в земном богослужебном пении движение символизирует восхождение».<sup>11</sup> Быть может, в этих словах кроется разгадка столь частого использования «зеркальности» в «Плаче», тем более что, в основном, она используется в зонах наибольшей сакрализации текста (названия букв).

Владимир Мартынов известен своей концепцией создания «нового сакрального пространства». Сакральное пространство знаменного распева, григорианского хорала, византийского богослужебного пения утратило свою полноту и силу в современном мире. В. Мартынов задается целью создания (или хотя бы попытки создания) нового сакрального пространства, пространства *вокруг* богослужения, где, на перекрестье

различных традиций богослужебного пения, музыки барокко и фольклора, а также современных техник композиторского письма, может возникнуть новый культурный синтез. Слово «пространство» понимается композитором символически, как некое «место», где может возникнуть этот синтез. В то же время, «Новое сакральное пространство – это в первую очередь новое акустическое пространство». Для композитора становится важным расположение исполнителей в пространстве, «каждая точка пространства должна стать источником звука».<sup>12</sup>

На наш взгляд, пространственные эффекты «Плача» также связаны с попыткой создания нового сакрального пространства.

То, что в Ветхом Завете было единым текстом (акростих) в дальнейшем разделилось, создав два структурных уровня текста. Эти уровни в сочинении В. Мартынова представляют два плана бытия: мир дольний и мир горний.

В древнерусской теории музыки выработалось понятие тайнозамкнутости. Пространственные мелизматические распевы фитных формул отмечали зоны наибольшей сакрализации богослужебного текста. В «Плаче» В. Мартынова зонами наибольшей сакрализации являются распевы букв древнееврейского алфавита. Мелизматические распевы букв противостоят силлабическому распеву текста. Как и фиты, обозначения букв – это выход за пределы текста, за пределы слова в сверх-слово, это апофатические элементы текста.

Как и фиты, это острова вневременности (вспомним замечание М. Бражникова о фите как «своеобразном острове в знаменном распеве»).

При господстве статики, в сочинении есть глава, где время как бы «сворачивается», становясь более сжатым и динамичным. Это – четвертая глава. Можно сказать, что четвертая глава выполняет роль предисловия, пролога к пятой главе, это прорыв, некое открытие, за которым следует абсолютная статика финала. Говоря о четвертой главе, можно провести аналогию с «многогласием», наблюдавшимся во многих храмах до реформы патриарха Никона. Молитвы, которые должны были следовать одна за другой, в действительности, «накладываясь» друг на друга, пелись и читались одновременно, ради сокращения времени службы. Так и в четвертой главе «Плача» «молитва читаемая» (стихи, «читком») произносимые басами и тенорами) и «молитва поемая» (распевы букв) сочетаются в одновременности. «Читок» не прекращается ни на мгновение, и мы уже не можем отличить, где кончается один стих и начинается следу-

ющий. Эти два фактурных пласта существуют почти автономно друг от друга. В таком расслоении музыкальной ткани нам видится указание на две, не пересекающиеся, сферы бытия: повествование о земных событиях и пропевание сакральных букв, превращающееся в род молитвы. Можно вспомнить древнерусскую икону с ее принципом совмещения в одном изображении разновременных событий, а также различных сфер бытия. Но, объединяя их в едином изображении, иконописец всегда четко отграничивает подобные сферы друг от друга. Важны как единство и взаимопроникновение, так и граница.

Этот принцип объединения, и, одновременно, разграничения постоянно присутствует в «Плаче».

В пятой главе происходит полное уничтожение, «снятие» музыкального времени, а горе пророка Иеремии чудесным образом преображается в молитву. Даже сама глава носит название «Молитвы Иеремии пророка».

Музыкальное строение пятой главы предельно просто: псалмодия на одном звуке время от времени «расцвечивается» какой-либо мелодической фигурой из тех, что употреблялись в сочинении ранее. Фигуры появляются в определенной очередности, от самой элементарной к более сложным. Вероятно, композитор осознанно добивается простоты и аскетичности музыкального оформления трехстиший. «Ритуальность» и усердность молений («Господи помилуй» – своеобразная «сугубая ектения») не должна затмеваться красивыми акустическими эффектами. Все силы души собираются на повторении этого молитвенного «рефрена». Смысл остального текста не так важен. Семь трехстиший почти точно повторяют друг друга. То же можно сказать и о припевах «Господи, помилуй». Принцип повтора выходит на первый план, какое-либо музыкальное развитие отсутствует. Ключ найден. И нужно лишь беспрестанно повторять молитву, которая и является этим ключом. Ритуальное повторение одного и того же материала воспринимается как нечто неподвижное, неизменное, при всей активности ритмического движения.

В финальной главе «Плача», которая уже не является акростихом, «буквы» обретают голос и четкий смысл – они заменяются «самым кратким песнопением православной Церкви» – «Господи, помилуй». Молитва, которая просит Господа обратить к Себе сердца людей. Молитва, в которой объединяется восхождение с нисхождением и смысл слова его таинственной, внесловесной сущностью.

В. Мартынов пишет о том, что весь чин богослужения вырос из краткой Иисусовой молитвы, разрастаясь из нее подобно ветвящемуся дереву. Можно сказать, что «Плач Иеремии» вырос из еще более краткой молитвы – «Господи, помилуй».

Тема «Плача» в сочинении В. Мартынова осознана как глубоко современная и трагическая. В отличие от эмоциональной сдержанности знаменного распева и медитативной созерцательности минималистских сочинений, «Плач» будоражит слушателя эмоциональным и духовным напряжением. «Искусство старинное – иконопись, мозаики равенские, искусство I тысячелетия до готики, то, что мы видим в Антифонарии или в Градуале, в григорианском корпусе, – это искусство, утверждающее Бога. А искусство современное – взыскующее Бога», – говорит В. Мартынов.<sup>13</sup> Особую выразительность и в то же время «надсубъективность», ритуальность, в конечном счете – мистериальность придает звучанию «Плача» народная манера интонирования.

На основе «Плача» В. Мартынова А. Васильевым был поставлен спектакль, в котором выступление хористов превратилось в некое сакральное действие.

### **“THE CRY OF JEREMIAH” BY VLADIMIR MARTYNOV: HOMO ERRANS AND OLD RUSSIAN ECCLESIASTICAL SINGING**

**Irina BROVINA**  
*St. Petersburg, Russia*

In Dante’s “Divine Comedy” the main character says that after having lived half of his life he lost his way in a gloomy forest.

In the opinion of Moscow composer Vladimir Martynov, a human living in the contemporary world, where all the points – the points of view and the points of rest – have shifted, may be defined as *human errans* – “a man who lost his way”. Like the character in Dante’s poem, the human needs a guide. Vergilius, the guide in Dante’s poem, represented “the totality of the marks and symbols of spiritual tradition”.

Everyone can meet his own Vergilius. For Vladimir Martynov, the guide is Old Russian ecclesiastical singing. For Martynov, old-russian ecclesiasti-

cal singing is an integral syncretic system opposite to the torn and fragmentary contemporary consciousness.

The text of *“The Cry of Jeremiah”*, a “book put to singing” is taken from the Old Testament book of “Jeremiah” that describes Jerusalem being destroyed by the Babylonians. The events told in the Old Testament are interpreted by the composer as a prototype of the condition of the contemporary world. The idea of the world living without church, which is ruined like Jerusalem, is the central concept of the work. Thus, Martynov’s musical piece is a cry not only for Jerusalem but for modern civilization as well.

The human can lament the fall, but the cry is also an expression of hope for regaining the lost wholeness. In some mysterious way there is comfort in tears, and there is joy in crying.

Cry and prayer are inter-permeable and inter-reversible in Martynov’s work. The cry is heard through prayer, and the prayer is heard through the cry. With this juxtaposition of prayer and cry, we notice the development of the musical image moving from cry to prayer. While the first movement is the cry of despair, the naked cry full of expression, the final movement is pure prayer. It is beyond the time.

In *“The Cry”* the composer uses combinatorial techniques. He combines the set of formulaic intonations that are the elements of Byzantine church singing, Old Russian ecclesiastical singing, Balkan church singing, and Gregorian choral music. This combination of different Christian church singing traditions symbolizes the stones of the destroyed Jerusalem, and it gives hope for the restoration of its wholeness.

Martynov’s method of composing is close to the one used by an Old Russian church chorister. The medieval centon technique is revived in this contemporary work. Ancient monodical formulas constitute the melodic structure of *“The Cry”*.

Vladimir Martynov views his method of composing music as a form of canonical work. Repeating the sacral formulas is more important for him than a search for new sound combinations. Nevertheless, *“The Cry”* is not only repetition; it offers a new, contemporary understanding of both the original text from the Bible and the borrowed melodic elements.

The new elements are apparent in the form of the work, in its structure, in the combination of different melodic elements and in the method of combining old Christian singing traditions with specific features of musical thinking of the 20<sup>th</sup> century. The symbolical meaning of numbers, which actually

constitutes the form of the work, is typical for both the today's music and for that of the Middle Ages. Over all, the work is composed in the modern techniques of minimalism.

In “*The Cry*” the composer resolves the themes using techniques of minimalism, i.e. the technique of multiple repetitions. Analogies for the constant variation, repeating, the return of melodical structures, and the circular development of intonation can be found in the system of “eight tones” used in the Orthodox Church service.

Thus, the theme of the “*The Cry*” is deeply contemporary and tragic. Unlike the emotional reserve of *znamenny raspev* and the contemplative meditation of the works of minimalism, “*The Cry*” excites the audience with its emotional and spiritual intensity. Specifically, the folk music manner of intoning (voicing) (The work was composed especially for the vocal group “*Sirin*” known for its specific way of singing.) imbues “*The Cry*” sound with super-subjectivity, rituality, and mystery. As, according to the composer, “*The Cry*” is a “constructive act” called to restore “the world that we destroyed”.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В. Мартынов. Культура, иконосфера и богослужebное пение Московской Руси. М., 2000. С. 13-14.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Конец времени композиторов» – название книги В. Мартынова.

<sup>4</sup> Автор Анна. Стремление к небу и поиск корней. // Интернет-сайт издательского дома Родионова «Политбюро» ([www.politburo.ru](http://www.politburo.ru)).

<sup>5</sup> В. Мартынов. Аннотация к «Плачу Иеремии» // Плач Иеремиев. Книга «Плач Иеремиев», положенная на пение. Композитор В.И. Мартынов. / Партитура . М., 1995.

<sup>6</sup> М. Катунян. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР, вып 2, М., 1996. С.65.

<sup>7</sup> Цит. по: «Альтернатива - 90»: грани минимализма. М., 1991. С. 10.

<sup>8</sup> См.: В. Задерацкий. Музыкальная форма. Выпуск 1. М., 1995.

<sup>9</sup> В. И. Мартынов. Пение, игра и молитва в русской богослужebно-певческой системе. М., 1997. С. 48-49.

<sup>10</sup> Цит. по: Н. Постолова. Общая территория // Валентин Левитин. Жанна Бровина. Альбом. Серия . СПб., 2004. С.189.

<sup>11</sup> В. И. Мартынов. Пение, игра и молитва в русской богослужebно-певческой системе. М., 1997. С.119-120.

<sup>12</sup> В. Мартынов. Аннотация к «Литаниям Богородице». См. на сайте Devotio

moderna. Центр развития и поддержки современной музыки.  
[www.devotiomoderna.ru](http://www.devotiomoderna.ru).

<sup>13</sup> Уникальный эксперимент со временем. // Музыкальная Академия, 1999, № 3. М., 1999. С. 9.

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЧТЕНИЯ ПО ТЕОРИИ,  
ИСТОРИИ И ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ

**ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ И ИНТЕГРАЦИЯ МИРОВОЗЗРЕНИЙ:**  
*ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОПЫТ*



**DIFFERENTIATION AND INTEGRATION OF WORLDVIEWS:**  
*THE ARTISTIC & AESTHETIC EXPERIENCE*

**Send orders to:**

The Philosophical and Cultural Research Centre «EIDOS»  
199034 St.Petersburg, Universitetskaya nab. 5, office 300  
Tel./fax (7-812) 328 4124  
e-mail: [spbriic@mail.rcom.ru](mailto:spbriic@mail.rcom.ru)

---

Научное издание

*Главный редактор - Любава Морева*

Технический редактор - *Евгений Луняев*

Компьютерная верстка: *Татьяна Дегтярева, Алина Венкова,*  
Корректоры: *Лев Летагин, Анна Конева, Виктория Черва, Борис*

*Шифрин, Skye Vign*

Дизайн обложки - *Игорь Панин*

Сдано в набор 17.03.2004. Подписано в печать 17.07. 2004  
Формат 60x90 1/16. Печать офсетная. Усл. печ.л. 20. Уч.изд.л. 25. Заказ №\_\_

ЛП 000303 от 11.11.1999

Отпечатано в типографии Санкт-Петербургского государственного университета  
199061 Санкт-Петербург, Средний пр. 41

ISBN5-88607-026-5  
© ФКИЦ “ЭЙДОС”, 2004